

**Ens.hist.teor.arte**

QUINTANA, HUGO, “La difusión de la estética musical ilustrada y la teoría de los afectos en la Caracas colonial”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 19, pp. 143-169.

**RESUMEN**

El objetivo de este trabajo es estudiar las ideas sobre estética musical del siglo XVIII difundidas en Caracas durante el período colonial. El estudio se llevó a cabo examinando algunos textos pertenecientes a la antigua Biblioteca de la Universidad de Caracas. Se espera que este estudio sea útil para entender mejor las obras musicales latinoamericanas del período colonial.

**PALABRAS CLAVE**

Hugo Quintana, pensamiento musical ilustrado, estética musical, retórica, Caracas, siglo XVIII, teoría de los afectos.

**TITLE**

*‘The dissemination of Eighteenth-Century music aesthetics and the Theory of the Affects in colonial Caracas’*

**ABSTRACT**

The purpose of this work is to study the ideas about Eighteenth-century musical aesthetics current in Caracas during the colonial period. The study was carried out through the examination of some texts belonging to the former Library of the University of Caracas. It is expected that this study can be useful for a better understanding of Latin American musical works from the colonial period.

**KEY WORDS**

Hugo Quintana, Music aesthetics, rethoric, Caracas, 18th Century theory of the affects.

**Afiliación institucional**

*Universidad de Central de Venezuela*

Profesor de Ciencias Sociales, mención Historia (UPEL). Magíster en Historia de Venezuela (UCAB) y Doctor en Humanidades (UCV). Realizó sus estudios musicales en los conservatorios de la capital del país, de donde egresó como 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 Departamento de Música, Coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana, Director de la Escuela de Artes, Representante Profesor al Consejo de la FHE y Coordinador de Extensión de la misma Facultad de Humanidades. 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 nacionales e internacionales y recibió el Premio Municipal de Música (Mención Investigación Musical) en 2010.

# La difusión de la estética musical ilustrada y la teoría de los afectos en la Caracas colonial

**Hugo Quintana**

*Musicólogo*

## Liminar

Este artículo forma parte de una investigación de más amplio espectro cuyo objetivo fundamental fue rescatar y estudiar los textos y ensayos musicales pertenecientes a la Universidad de Caracas<sup>1</sup>. Debido a que, con el correr de los años, la colección de la Biblioteca de la Universidad de Caracas pudo ser adulterada, solo consideraremos los textos que eran ya propiedad universitaria en los tiempos coloniales. Afortunadamente, casi todos los libros aquí estudiados, o tienen el sello de la mencionada institución colonial, o aparecen en el *Catálogo de la Universidad de Caracas*, o tienen la rúbrica de destacadas personalidades de aquel recinto de educación superior, tales como Ramón Ignacio Méndez o Nepomuceno Quintana.

También —y como nuestro fin era determinar cuáles eran los textos musicales que se consultaban en la Colonia caraqueña— hemos incluido aquí todos los libros que pertenecieron a alguna otra institución de antiguo linaje caraqueño, tales como la Congregación de San Felipe Neri, el Convento de las Monjas Concepciones y la Librería (hoy biblioteca) de San Francisco de Caracas. Muchos de los tratados de estas instituciones, de todos modos, fueron a parar a la Biblioteca de la Universidad, razón que explica la presencia del sello de

---

<sup>1</sup> A tal efecto sugerimos la lectura de nuestro libro *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas*, publicado por el Fondo de Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2009.

esta institución aun en aquellos libros que no pertenecieron originalmente a la máxima casa de estudios de la Provincia de Venezuela.

Dicho esto, y de conformidad con los intereses estrictamente estéticos de este breve artículo, nos serviremos, para su elaboración, de los siguientes títulos:

- las cartas de interés musical insertas en el *Teatro crítico universal* y en las *Cartas eruditas y curiosas*, de Benito Feijoo, acaso una de las obras más difundidas en la Venezuela colonial, de la cual se conserva hoy —entre muchos otros— un ejemplar que pertenecía a la biblioteca de la Universidad de Caracas y a la Congregación de San Felipe Neri, fundada por el padre Sojo, especie de mecenas de la música colonial en la Provincia de Venezuela
- las reflexiones hechas en torno a la música por el abate Pluche en la colección titulada *Espectáculo de la naturaleza*, obra muy difundida en Venezuela y también registrada en el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*<sup>2</sup>
- las disertaciones, cartas, ensayos y el *Dictionnaire de musique* de J. J. Rousseau, autor referido por Juan Meserón en el prólogo de su *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824 y 1852)<sup>3</sup> y también registrado en el mencionado *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (p. 163)
- las disertaciones musicales contenidas en las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, obra del jesuita Esteban de Arteaga, igualmente registrada en el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (p. 126)
- las reflexiones en torno a la música que aparecen en los *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y bellas artes*, obra de Charles Batteaux conservada hoy en la División de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela
- el poema didascálico “La música” de Tomás Iriarte, texto también aludido por Juan Meserón en el prólogo del primer libro de música que se publicó en Venezuela.

## Benito Feijoo y la crítica a la música de los templos

El estudio de las fuentes directas e indirectas que se llevó a cabo para sustentar esta investigación nos permitió constatar que unas de las obras más difundidas en Caracas durante el siglo XVIII fueron, con toda probabilidad, el *Teatro crítico universal* y las *Cartas eruditas y curiosas*, ambas del beneditino Benito Gerónimo Feijoo. De hecho, y según escribió Caracciolo Parra León<sup>4</sup>, las obras de Feijoo fueron promovidas entre la intelectualidad colonial al amparo de

---

<sup>2</sup> Adolfo Erns, *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*, Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional, 1875, p. 21.

<sup>3</sup> J. Meserón, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, Caracas: Tomás Antero, 1824.

<sup>4</sup> C. Parra León, *Filosofía universitaria (1788-1821)*, Caracas: Secretaría de la UCV, 1989, p. 75.

la modernización filosófica de la Universidad de Caracas. Los estudios hechos por Ildefonso Leal llegan también a conclusiones muy parecidas, afirmando que, para la segunda mitad del siglo XVIII, “los escritos del pensador gallego se popularizaron en el país, pues aparece como uno de los autores más solicitados en 1757”<sup>5</sup>. Por nuestra parte, hemos podido constatar la existencia de decenas de ejemplares de las más diversas ediciones, conservados todos en la División de Libros Antiguos de nuestra Biblioteca Nacional.

Dentro del amasijo de cultura dieciochesca que representan *El teatro crítico universal* y las *Cartas eruditas y curiosas* merecen destacarse, en el área de la estética musical, el ensayo titulado “Música de los templos”, discurso XIV del *Teatro crítico universal*. Es, sin duda alguna, la carta más reveladora y polémica del pensamiento musical de Feijoo<sup>6</sup>. En ella, pese a lo renovador de su pensamiento en las otras áreas del conocimiento, Feijoo se nos presenta con una postura francamente conservadora frente a la música de su tiempo. Toda su crítica se sustenta, de hecho, en el uso que, según él, hacían los antiguos del arte de los sonidos.

En los tiempos antiquísimos —escribió— solo se usaba la música en los templos, y no fue sino por un proceso de degradación como pasó al teatro. “Esta diversidad de empleos de la música indujo también diferencias en la composición, porque, como era preciso mover distintos afectos en el teatro, que en el templo, se discurrieron distintos modos de melodía” (párrafo 2)<sup>7</sup>. Por ello —siempre siguiendo a Feijoo—, en la antigua Grecia se conservó una música para la iglesia y otra, muy distinta, para el teatro. Pero, en los tiempos modernos, la música propia del teatro se trasladó al templo, lo que suscitó una gran anarquía en cuestión de estilos. Dadas estas circunstancias —a juicio del benedictino—, mejor estaría la iglesia con el canto llano, el cual, “siendo por su gravedad incapaz de mover los afectos que se sugieren en el teatro, es aptísimo para inducir los que son propios del templo” (párrafo 8). Esto no quiere decir que Feijoo estuviera en contra del canto figurado, pues, por el contrario, el canto de órgano tiene la doble virtud de favorecer el acento de la palabra y darle variabilidad a la duración de los sonidos; pero lo que resulta siempre rechazable es el abuso que se ha introducido en el canto de órgano.

Entre los artificios que Feijoo halla condenables en el ámbito de la música eclesiástica de su tiempo resaltamos los siguientes, de conformidad con los intereses de este artículo:

- a. *Cromatismo y modulación*. El uso abundante de estos pasos cromáticos produce —por su “blandura afeminada”, por su “lubricidad viciosa”— efectos similares en los oyentes:

---

<sup>5</sup> I. Leal, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*, Caracas: Academia Nacional de la Historia (Colección de fuentes para la historia colonial de Venezuela), 1978, p. lxxv.

<sup>6</sup> Para los efectos de este artículo nos servimos de un ejemplar madrileño de 1753, publicado por la imprenta de Francisco del Hierro.

<sup>7</sup> En vista de la gran proliferación de ediciones, cuya paginación es siempre distinta, señalaremos nuestras citas con la numeración de párrafos utilizada por Feijoo, la cual es siempre igual, sin importar de qué edición se trate.

- b. No hay duda que estos tránsitos, manejados con sobriedad, arte y genio, producen un efecto admirable porque pintan las afecciones de la letra con mucho mayor viveza y alma que las progresiones de el<sup>8</sup> diatónico puro, y resulta una música mucho más expresiva y delicada. Pero son poquísimos los compositores cabales en esta parte. (párrafo 12).
- c. *Incoherencia entre música y texto*. En esto se yerra —según Feijoo— tanto por defecto como por exceso. Por defecto pecan aquellos que forman la música sin atención alguna al genio de la letra; por exceso, quienes arreglan el canto a lo que significa cada palabra en sí, en vez de obrar conforme al significado de las oraciones. En este último aspecto son ejemplo de mal manejo las obras de Durón.
- d. *Modos, tonos y registros*. En cuanto a la eficacia de algunos modos o tonos para producir ciertos efectos —tal cual lo entendían los antiguos—, Feijoo se muestra un tanto incrédulo; no obstante, le concede grandes propiedades “éticas” a la altura de los sonidos. Así, para él, “la misma música, puesta en voces más bajas, es más religiosa y grave; y trasladada a las altas, perdiendo un poco de la majestad, adquiere algo de viveza alegre, por cuya razón soy del sentir, que las composiciones para las iglesias no deben ser muy subidas” (párrafo 41).
- e. *Instrumentos en el templo*. Precisamente por la razón expuesta, Feijoo desapruueba el uso del violín en la iglesia: “Los violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distinta de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los misterios” (párrafo 43). No obstante lo dicho sobre el violín, es mucho más benévolo cuando se trata de otros instrumentos como el arpa, el violón, la espineta y, por supuesto, el órgano.

## Noël-Antoine Pluche y la música como medio útil a la instrucción

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

La voluminosa obra del abate Noël-Antoine Pluche (1688-1761) en ocho tomos, *Spectacle de la nature*, editada en París en 1732-1750, se leyó también en Venezuela en el año de 1765, en la traducción al castellano efectuada por el padre Esteban Terreros y Pando, en los años 1753-1755<sup>9</sup>. La traducción impresa en Madrid, en dieciséis volúmenes, con el título *Espectáculo de la naturaleza*,

<sup>8</sup> En las citas textuales se conservan los arcaísmos ortográficos sin hacer uso del acostumbrado *sic a fin* de no interrumpir el discurso gramatical, ya de por sí alejado de aquel a que estamos acostumbrados.

<sup>9</sup> Más allá de la afirmación de Ildefonso Leal, nosotros hemos encontrado ejemplares pertenecientes a una cuarta edición, hecha en 1785 y 1786. Estos pueden verse en la Biblioteca Nacional.

o conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural, que han parecido más a propósito para excitar una curiosidad útil, y formarles la razón a los jóvenes lectores, fue considerada como una tarea meritoria, pues el vocabulario científico —advierte Jean Sarrailh<sup>10</sup>— no era todavía muy familiar a los españoles, desprovistos de diccionarios de ciencia. La obra de Pluche, alabada por Feijoo como “excelente” y “recibida con aplauso de los eruditos curiosos de todas las naciones europeas” acercaba la mente de los criollos a las ciencias modernas.

Esta afirmación de Leal es confirmada luego con una decena de noticias sobre bibliotecas caraqueñas —o noticias de embarcaciones que llevaban libros a Caracas—, las cuales mencionan entre sus inventarios bibliográficos el texto de Pluche. Lo propio hace también Enrique Marco Dorta<sup>11</sup>, quien nutre estos datos con media docena más de relatos sobre las embarcaciones de estos libros en dirección a Caracas o La Guaira —a la Casa Guipuzcoana—.

Por nuestras propias investigaciones sabemos que en nuestra Biblioteca Nacional se conservan unas cinco colecciones del texto de Pluche —cuatro en Libros Raros y una en la Biblioteca Arcaya— que gozan de una indiscutible procedencia colonial<sup>12</sup>.

En cuanto al arte de los sonidos diremos, retomando palabras de Enrico Fubini, que Pluche dedicó muchas páginas de su libro a la música, “siendo sintomático que hable de este arte en el libro VII, que se ocupa de las *Profesiones instructivas*”<sup>13</sup>. Con ello se advierte de plano que el papel que este autor le atribuye a nuestro arte es el de favorecer la instrucción de la sociedad, sobre todo en cuestiones de moral y de religión. Parfraseando al propio Pluche, la música es una especie de palabra que, si procura agradar al oído, es solo para hacer más eficaces sus lecciones por medio de la dulzura que trae consigo. De acuerdo con esto, basta que procure agradar sin instruir para que empiece a degenerarse. La prueba de que la función que debe cumplir la música es favorecer la instrucción social la halla el abate francés en la historia de la humanidad, pues ella prueba que “desde la más remota antigüedad vemos siempre estrechamente unidos los cánticos a las asambleas de religión [...] De aquí vinieron los himnos, las odas y las fórmulas solemnes” (p. 115). Siguiendo a Pluche, “todo aquello, de que convenía acordarnos, se ponía en tonos: estos hacían en los hombres la impresión más viva” (p. 116). Fue solo más tarde, y con “la costumbre de cantar alabanzas a los dioses imaginarios y más llenos de pasiones que los hombres más desreglados, [cuando se] corrompió eficaz, e infaliblemente todas las ideas de virtud” (p. 117).

---

<sup>10</sup> Se refiere Ildelfonso Leal a Jean Sarrailh, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 457.

<sup>11</sup> Enrique Marco Dorta, *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828)*, Caracas: Fundación John Boulton, 1967.

<sup>12</sup> Nos servimos aquí de una traducción castellana editada en Madrid en 1758 por Joaquín Ibarra.

<sup>13</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, 1997, p. 190.

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

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

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

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

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

A juicio de Pluche, todas estas críticas son extensibles a la música vocal, pues esta, lejos de poner a su servicio a la música instrumental, contagiándose de ella, ha adquirido todos sus desórdenes y caprichos.

Otro aspecto que trasluce de este ensayo de Pluche tiene que ver con la polémica entre la música francesa y la italiana, diatriba hartamente difundida en el siglo XVIII; pero, en este punto, nuestro autor prefiere no tomar partido<sup>14</sup> y establece la discusión, más bien, entre la música “cantable” y la “barroca” o teatral. La música cantable se define en los siguientes términos: “toma el método de su canto de las voces naturales, de nuestra garganta, y de los acentos de la voz humana, que habla, para que la atiendan los demás, y escuchen lo que los mueva, sin hacer gestos jamás, sin esfuerzo, ni fatiga alguna, casi sin arte” (p. 136). La música barroca o teatral “intenta suspender con el arrojado de sus voces, y hacer que canta

---

<sup>14</sup> Al respecto dice: “deseemos a cada nación en la posición de sus talentos, y de sus buenos o malos sucesos. En una y en otra parte hay preciosidades que encantan” (p. 136).

compaseando sus ruidosos ecos” (p. 137). Esta deberá quedar “en posesión de los espectáculos y de los conciertos públicos” (p. 142) mientras “la música cantable permanecerá, o será puesta en la posesión de las fiestas eclesiásticas y [...] se ocupará enteramente de instruir a los pueblos, cantando alabanzas a Dios, y ensalzando las maravillas de sus manos con un modo natural y sencillo” (p. 146).

Respecto a otros aspectos tocados por Pluche sin mayor profundidad podemos decir que aboga por la sencillez en la música, así como por la profunda correspondencia entre el texto y el arte de los sonidos. Los poetas, por su parte, “renunciarán para siempre la costumbre absurda de referir una acción muy dilatada en puro canto”, evitando siempre “proponer al pueblo maravillas insulsas de castillos encantados” (p. 149). De ambos aspectos son ejemplarizantes las arias de Lully y Quinault.

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

La cantada podría también reemplazar ventajosamente los motetes latinos, que no están admitidos todavía en algunas catedrales [...] El menor mérito de la cantada es haber nacido entre nosotros; pero el buen éxito y la utilidad son infalibles en ella, siempre que el poeta disgustado de fábulas enfadosas [...] elija por sujeto las maravillas de la naturaleza o los más hermosos rasgos de la historia, tanto sagrada como profana. (p. 150)

### **Jean-Jacques Rousseau: la música y la teoría sobre el origen de las lenguas**

Como en el caso de las ideas políticas, los archivos coloniales caraqueños permiten constatar la llegada a Venezuela de literatura musical procedente del enciclopedismo francés. De hecho, en la División de Libros Antiguos de nuestra Biblioteca Nacional se conservan hoy varios ejemplares de la famosa *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, cuyas voces musicales fueron escritas por Rousseau —fundamentalmente— y también por Diderot y D’Alembert. En el caso del ginebrino, nuestros archivos coloniales conservan también un par de ejemplares de sus obras completas, donde se insertan tanto el *Dictionnaire de musique* como las otras disertaciones, cartas y demás panfletos musicales. Entre ellos cabe mencionar:

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

Como se ve, los textos musicales de Rousseau son variados y de distinta naturaleza; pero si hay un libro que explique lo que hay de esencial en su pensamiento y justifique otros de sus tantos panfletos, ese es el *Ensayo sobre el origen de las lenguas en que se habla de la melodía y de la imitación musical*. El texto, de hecho, fue iniciado hacia 1750 y, sin embargo, no vio la luz hasta la muerte de su autor, en 1781, lo que pudo haber favorecido un largo periodo de maduración.

La obra consta de veinte capítulos, cada uno de los cuales abona un elemento a favor de la tesis fundamental de Rousseau: el origen del lenguaje y de la melodía es común, único e incluyente; ambos surgen de la expresión de las pasiones y se valen, para tal fin, de los acentos y de la prosodia del habla. Ni la armonía ni la producción de los armónicos naturales —ni la teoría del bajo fundamental expuesta por Rameau— tienen implicación alguna en este juego.

El asunto se argumenta, diacrónicamente, a través de los siguientes planteamientos<sup>15</sup>:

1. El lenguaje es la primera institución social y surge del contacto entre los hombres. Los medios para que esta “comunicación” sea posible están constituidos por el movimiento corporal —tacto y gesto— y por la voz.
2. En un principio, los movimientos corporales sirvieron para manifestar las necesidades mientras la voz —expresión gutural— sirvió para expresar las pasiones —amor, odio, piedad, cólera, etc.—.
3. En virtud del punto anterior, la primera oralidad no tuvo un sentido propio ni preciso sino un sentido figurado (tropo).
4. La diversidad expresiva de este lenguaje predominantemente gutural (vocálico) se determinó por la variedad de sonidos, de tiempos y de acentos. De este modo, el lenguaje oral fue, al principio, cantado y no hablado.
5. Con el tiempo, el desarrollo racional de las lenguas impuso la proliferación de las consonantes, lo que dio pie al resquebrajamiento progresivo de la lengua cantada. Ello permitió también el surgimiento de la lengua escrita, lo que favoreció el razonamiento pero perjudicó —enervó— aún más el lenguaje vocálico de las pasiones.
6. Con este proceso se dio fin al acento musical que originalmente tenían las palabras. En este sentido debe aclararse que la idea moderna de acento prosódico nada tiene que ver con el acento de las primeras lenguas, pues aquel solo tenía que ver con la fuerza mientras este se conforma a partir de los intervalos<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Trabajamos aquí con la traducción y edición de 1980, de Mauro Armíño, publicada en la colección Akal Bolsillo.

<sup>16</sup> Al respecto, Rousseau cita a M. Duclos (*Sur la gram:génér:et raisonné*): “Dionisio de Halicarnaso dice que la elevación del tono en el acento agudo y el descenso en el grave eran de un quinto; sobre todo el circunflejo, en el que la voz, tras haber subido un quinto, descendía otro quinto sobre la misma sílaba” (p. 52).

7. Este proceso de deterioro estuvo determinado, en un principio, por las condiciones de las distintas zonas geográficas del planeta: en el norte, donde los rigores del clima le impusieron al hombre el trabajo duro y constante, las necesidades impulsaron el surgimiento de un lenguaje más racional y detallado (consonántico) pero menos musical; en las regiones meridionales, en donde la benignidad del clima favoreció la conservación del modo de vida primitivo, se retardó este proceso de deterioro de la lengua primitiva. De allí que tales lenguas —la italiana, por ejemplo— sean más cantables (más vocálicas) que las del norte.
8. La música, como ha podido verse, surgió conjuntamente con el habla y, como el habla primitiva, tuvo por meta la expresión de las pasiones. Su expresión natural fue la melodía única, sin superposición de voces ni de acordes.
9. Desde este punto de vista, cualquier alteración de este principio, ya por mero hedonismo<sup>17</sup>, ya por especulaciones acústicas, matemáticas o científicas, constituye una aberración de este principio natural; es este, sin embargo, un error de los músicos, llevado a cabo contra su propio arte. Todo lo dicho también explica por qué Rousseau condena la polifonía y la armonía, al igual que todos los principios armónicos de Rameau.
10. No obstante todo lo dicho, Rousseau reconoce que la tragedia de la música y del lenguaje es ya un asunto consumado. De hecho, se inició en la antigua Grecia, se profundizó con el latín en Roma y siguió agravándose con las lenguas y las culturas bárbaras del norte de Europa. Estas, carentes ya de toda posibilidad expresiva, se conformaron con impactar los oídos con discantos y armonías, mas perdieron toda posibilidad de afectar los espíritus.
11. Como consecuencia, los Estados modernos, conscientes ya de su incapacidad de persuadir a través de la palabra, la han sustituido por la fuerza pública. Dicho en palabras de Rousseau, “ya no se cambia nada sino con el cañón y los escudos, y como no se tiene nada que decir al pueblo sino *dad el dinero*, se le dice con carteles en las esquinas de las calles o con soldados en las casas” (p. 113).

Como ya se advirtió, las ideas esbozadas en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas...* permiten explicar algunas de las voces habidas en el *Dictionnaire de musique*, así como lo expuesto en varias de sus cartas o panfletos. Es el caso de la “Carta a Grimm” y, sobre todo,

---

<sup>17</sup> En esta perspectiva, el mismo Rousseau se adelanta a afirmar lo que sigue: “De igual modo que la pintura no es el arte de combinar los colores de una manera agradable a la vista, la música tampoco es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (1980, p. 90). Dicho esto, constituye un terrible error tomar, de la manera mutilada como acostumbramos hacer en nuestros conservatorios, la definición expuesta por el mismo Rousseau en su *Dictionnaire*: “Musique: art de combiner les sons d’une manière agréable à l’oreille” (*Œuvre complète de J. J. Rousseau*. Nouvelle édition, classée par ordre de matières, et ornée de quatre-vingt-dix gravures, 1792-1793).

de la “Carta sobre la música francesa”, acaso el texto musical más difundido y controversial del ginebrino.

Para tener una mejor comprensión de esta misiva pública habrá de recordarse que se produjo al calor que caracterizó la llamada “querrela o guerra de los bufones”. Fue una pelea parisiense que se originó en 1752, cuando, a causa de la representación de la ópera bufa de Pergolesi *La serva padrona*, se establecieron nuevamente comparaciones entre los rasgos de la ópera italiana y la francesa.

París —escribió Rousseau en sus *Confesiones*— se dividió en dos bandos más enardecidos que si se tratara de una cuestión de política o de religión. Uno, el más poderoso y numeroso, compuesto de los grandes, de los ricos y de las mujeres, defendía la música francesa; otro, más activo, más audaz, más entusiasta, estaba compuesto de los verdaderos inteligentes, de las personas instruidas, de los hombres de genio.<sup>18</sup>

Rousseau publicó, poco antes de la polémica carta sobre la música francesa, otra epístola (*Lettre d'un symphoniste*, 1753), en la cual culpaba a la orquesta de la Academia de la mala acogida que habían tenido algunos espectáculos italianos. En venganza, los sinfonistas colgaron la imagen de Rousseau en la plaza de la ópera y la dirección de la Academia le prohibió entrar en la sala. Fue entonces (noviembre de 1753) cuando se produjo la publicación de la *Lettre sur la musique française*, cuyo aspecto más proverbial es el que sigue:

No hay ni medida ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de ellas; el canto francés no es más que un ladrido continuo, insoportable para una oreja no prevenida; la armonía es cruda, sin expresión, y, sobre todo, es solamente un relleno de escolar; las arias no son arias de ningún modo, y los recitativos franceses no son recitativos. De donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla, o, si alguna vez la tienen, peor para ellos.<sup>19</sup>

A pesar de su contexto meramente coyuntural, la referida carta guarda aspectos profundos del pensamiento de Rousseau. El primer lugar, deja entrever la influencia que —según Rousseau— le imprimen las lenguas nacionales a su música; en este sentido, advierte el ginebrino: “cada música nacional obtiene su principal carácter de la lengua que le es propia y debo añadir que es principalmente la prosodia de la lengua lo que constituye ese carácter”<sup>20</sup>. De estos mismos rasgos resultaría la riqueza de una determinada música. También la regularidad del compás —de gran importancia para el ginebrino— depende del idioma. Según esto, una lengua en que los tiempos silábicos tuvieran fronteras muy borrosas, de modo que no resultara posible diferenciar largas y breves, sería poco apta para convertirse en música:

---

<sup>18</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*. Traducción de Rafael Urbano, revisada por José Bianco. Buenos Aires: W. M. Jackson, 1948, p. 351.

<sup>19</sup> Tomado de Percy A. Scholes, *Diccionario Oxford de la música*, España: Edhasa-Hermes-Sudamericana, 1984, p. 202.

<sup>20</sup> Nos servimos aquí de la traducción expuesta en David Medina, *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*, Barcelona: Destino, 1998, p. 313.

“sería preciso cambiar de compás en todo momento y [...] nunca podría dárselos a los versos un ritmo exacto y cadencioso [...]. La idea de la igualdad de tiempos se perdería por entero en el espíritu del cantante y del oyente” (pp. 313-314).

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

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

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

## Música y lengua castellana

Con todo el calor que generó la polémica dieciochesca en torno al asunto de las lenguas nacionales y su pertinencia para la música, era imposible que no quedara de ello siquiera un tenue eco en el mundo hispano, cuya lengua es casi tan vocálica como el italiano<sup>21</sup>. El tema encontró una ubicación, no muy feliz por cierto, en las “advertencias” que cierran el poema “La música” de Tomás Iriarte —una suerte de apéndice—, pero, aun así, ocupó el mayor espacio dentro de ellas, hasta el punto de que el mismo Iriarte dice que casi le mereció

---

<sup>21</sup> La reflexión sobre música y lengua castellana se cultivará nuevamente en el siglo XIX y encontrará eco también en Caracas.

“el nombre de disertación” porque en ella examinó menudamente la aptitud de la lengua castellana para el canto<sup>22</sup>.

Como beneficio adicional habrá de reconocerse que el poema didascálico de Iriarte tuvo un extraordinario recibimiento nacional e internacional desde el momento mismo en que vio la luz y llegó a contar con muchas ediciones en el mundo hispano (Madrid, 1779, 1782, 1784, 1787, 1789, 1805 y 1822, y México 1785), además de otras tantas traducciones y ediciones inglesas, alemanas, francesas e italianas.

En el caso particular de Venezuela, que es el que nos ocupa, sabemos de su recibimiento en Caracas no solo porque Juan Meserón haya mencionado a Iriarte en el prólogo de su *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824) sino también porque hoy se conservan algunos ejemplares en la colección fundacional de nuestra Biblioteca Nacional.

En cuanto al tema de la musicalidad de la lengua castellana, obviamente Iriarte se erige como un reivindicador de nuestro idioma, cosa que se deja ver desde el mismo cuerpo del poema, en donde escribió (pp. 276-277):

Pues si fuera de Italia me desvelo  
En buscar un lenguaje  
Que a todos para el canto se aventaje,  
En el Hispano suelo  
Lo encuentro noble, rico y majestuoso,  
Flexible, varonil y armonioso:  
Un lenguaje en que son desconocidas  
Letras mudas, 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.

---

<sup>22</sup> T. Iriarte [Yriarte], *Colección de obras en prosa y verso*, t. 1 (el cual contiene el poema “La música”), Madrid: Imprenta Real, 1805, p. 146.

Pero en las “advertencias” —como se dijo— es donde abunda en mayores detalles técnicos, tal y como se lo permitía el uso de la prosa. Al respecto escribió,

a. en cuanto al uso de vocales y consonantes:

La suavidad de las voces de un idioma consiste principalmente en la abundancia de las vocales, porque ellas son las letras sonoras y cantables; y las consonantes, que no pueden articularse por sí solas, únicamente sirven de retardar o confundir el sonido de las vocales. De este notorio principio resulta que la lengua que más abunda en ellas, será la más acomodada para el canto, como lo es sin disputa la italiana, cuyas dicciones terminan ordinariamente en vocal. Lo mismo sucede, aunque no con tanta frecuencia, en castellano; al contrario de los idiomas septentrionales, que no sólo en las terminaciones, sino también en los principios y medios de las palabras suelen admitir muchas más consonantes que vocales. Además de esto debe notarse que las consonantes que acaban los vocablos Castellanos, son las menos duras; y así no tienen las finales en B, ni en C, o K, ni en F, ni en G, ni en LL, ni en M, ni en P, ni en T, como acontece en varias voces latinas. (p. 315)

También reconoce Iriarte que muchas palabras del castellano terminan en consonante, pero estas son menos ásperas, tal y como ocurre con la D, la L, la N, la R, la S y la Z. Finalmente, existen palabras que terminan en consonantes muy ásperas como la J, pero son poquísimas.

b. en cuanto a la claridad de las vocales:

... las cinco vocales A, E, I, O, U, que entran en las sílabas del idioma Castellano, tienen, como en el Toscano un sonido claro, lleno, señalado y constante, sin que admitamos voces confusas y oscuras de que abunda, por ejemplo, la lengua francesa. (p. 317)

c. en cuanto a riqueza de sílabas y acentuaciones,

que nuestro idioma es también pródigo en vocablos que van de una hasta once sílabas, prevaleciendo entre ellas las de tres o cuatro sílabas, que con mayor comodidad se adaptan al metro. De esta variedad de semejantes palabras se origina, obviamente, la variedad que requiere el verso poético. Contribuye muy señaladamente a lo mismo la diversa colocación de los acentos, pudiendo acentuarse las palabras de muchas formas distintas (agudas, graves, esdrújulas, sobre-esdrújulas), y hasta en la trasantepenúltima sílaba, como ocurre en *diéramoselo*, *pagáramostela*, etc.

### **Empirismo, belleza ideal y música como imitación de la naturaleza**

Según afirma Caracciolo Parra León en *Filosofía universitaria, 1888-1821*, hay indicios que demuestran que, desde 1770, por lo menos, comenzaron “en el ambiente caraqueño de entonces los gritos de guerra contra el Peripato” (p. 46):

La absoluta preponderancia que dio Descartes a la razón y el papel secundario y mecánico que asignó a la sensibilidad [...] trajeron consigo la violenta reacción de las escuelas sensualistas, comenzada formalmente por Juan Locke, cuya doctrina, “fuente principal de la filosofía francesa del siglo XVIII”, divulgó Voltaire en su patria en la tercera década del mismo siglo y comenzó a

difundirse en España, treinta años más tarde, por obra del arcedianio Verney. Poco tiempo después, hallábasela en Caracas con sitio de honor en las disertaciones universitarias y en vísperas de germinar copiosamente. (p. 90)

En lo que respecta a la Universidad de Caracas, concretamente, el mismo Parra León escribió:

Gasendo y Descartes, Leibniz y Wolf, Malebranche y Berkeley, Bacon, Locke, Condillac y Lamark, Eximeno<sup>23</sup> y Verney, dejaron huella profunda en la educación de los universitarios caraqueños, que no los leyeron (como algunos dicen sin vista ni examen de documentos) a escondidas y en el deseo de formarse por su propia cuenta, sobresaltados por la Inquisición, sino que los recibieron, a ciencia y paciencia de todo el mundo, de labios de los catedráticos de la Universidad, clérigos y seculares, por lo menos desde 1788 en adelante. (pp. 44-45)

Nuestra investigación indica que uno de los textos que encontraron espacio en los estantes de aquella biblioteca colonial de la universidad caraqueña fue precisamente el del empirista y antiaristotélico Esteban Arteaga cuyo título era *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* y cuyo contenido está repleto de alusiones a la naturaleza filosófica de la música<sup>24</sup>.

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

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

[...] Así todos los hombres se entienden cuando pronuncian las palabras *escollo, río, montaña*, porque todos unen a ellas una misma idea clara y distinta. Pero cuando se pasa de los objetos simples a los complejos y de las ideas sensibles a las abstractas, la certidumbre cesa, porque la formación de estas últimas depende no tanto de la acción inmediata de los objetos sobre los sentidos, cuanto de la operación del entendimiento, la cual es diversa en cada individuo [...] De aquí nace el diverso significado en que se toman las palabras *gusto, honor, interés, instinto* y otras semejantes, que cada uno interpreta según sus principios, sus pasiones, su educación, su ignorancia.

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

Debido a estos principios, Arteaga no nos definirá la belleza en términos abstractos, pues se siente imposibilitado de hacer tal cosa; pero, en términos concretos, nos dará una

---

<sup>23</sup> Aunque no ha quedado ningún testimonio bibliográfico de ello, es bueno recordar que el Eximeno al que se refiere Caracciolo Parra León debe ser el mismo que escribió *Delle origine e delle regole de la musica colla storia de suo progresso, decadenza e rinnovazione* (1774).

<sup>24</sup> Nos serviremos aquí de la edición de 1789, publicada en Madrid por don Antonio de Sancha.

visión clara respecto a lo que entendía por “belleza ideal”, considerada objeto de las artes de imitación: poesía, música, pintura escultura y danza. En este sentido nos dice:

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

Precisamente por este último punto se hace necesario plantear la diferencia entre la imitación y la copia, pues

el copiante no tiene otra mira que la de expresar o, por mejor decir, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia [...] El imitador [en cambio] se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia o instrumento en que trabaja. (p. 14)

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

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

Los medios con que un artífice puede manifestar su arquetipo o concepto mental son de dos maneras: unos naturales, otros de convención. Llamo medios naturales a las señales de que la naturaleza se sirve para expresar externamente las sensaciones, fantasías o afectos interiores del ánimo; y estos son la risa, las lágrimas, los acentos no articulados, las actitudes, movimientos y cosas semejantes, que son característicos de la especie humana e independientes de todo pacto o convenio. Llamo medios de convención a las señales que los hombres han inventado para tratarse

mutuamente y entenderse entre sí, como son las palabras articuladas, [...] el arte de escribir, [...] los números, [...] y otras cosas que no tienen más significado o valor intrínseco que el que les da la necesidad y el consentimiento general de los individuos.

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

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

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

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

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

Si se trata de expresar objetos visibles puestos en movimiento, entonces [...] es evidente que aquí hay cosas que la armonía no puede referir porque no pertenecen a los oídos, sino a la vista, como son, entre otras cosas, la salida de la Aurora y su movimiento progresivo por el horizonte; la venida de la Noche, con la obscuridad tenebrosa que le acompaña. ¿Pues qué haría un compositor de música debiendo bosquejar con los instrumentos y colorir este cuadro? En primer lugar buscaría algunos puntos generales de relación que se hallasen tanto en los objetos sonoros cuanto en los visibles, como lo son, entre otros, el movimiento y la cantidad. Después notaría cómo en qué manera podían expresarse tales relaciones con la música y en qué semejanza podía darse al movimiento y cantidad de los objetos visibles con la cantidad y movimientos de los cuerpos sonoros. De allí, pasando a reflexionar sobre la venida de la Aurora [...] comenzaría a usar de pocas voces, y ésas remisas y bajas, para expresar la escasa cantidad de luz de los primeros albos y su movimiento en apariencia tardo, hasta que, reforzando poco a poco la cantidad de los instrumentos y el número de las notas con intensidad, celeridad y vibración del sonido, llegase a expresar el día del todo claro y el sordo bullicio de la atmósfera. Continuando la orquesta por algún tiempo en este estado, vendría la noche, que el maestro pintaría por el método expuesto,

esto es, disminuyendo poco a poco la fuerza del sonido [...] hasta que se hiciesen imperceptibles, para producir de este modo [...] la idea de la obscuridad. (pp. 27-29)

Habiendo quedado claro que la belleza artística no es absoluta —como se pretende de la belleza en general— sino comparativa, deberá quedar claro también que el objeto de las bellas artes no es representar objetos naturalmente bellos sino inspirar en el observador los sentimientos que experimentaría si estuviera ante el objeto natural. De acuerdo con este mismo principio, se entiende por feo “no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que, imitado por las artes, no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada una aspira” (p. 35). Así, sería perfectamente posible encontrar muchas cosas en la naturaleza que, siendo feas por sí mismas, se convierten en bellas por la imitación, si el artífice ha hecho una sabia elección y manejo de la materia que le sirvió de expresión. En este sentido, el artista debe tener cuidado de hacer confluír bien los temas que desea imitar y la materia de que se va a servir. Baste un ejemplo:

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

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

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

Aclarados todos los puntos anteriores, nuestro autor se siente ya en capacidad de definir, por fin, lo que debe entenderse por belleza ideal: “es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y resumido las perfecciones de los individuos”. Y más adelante, parafraseándose a sí mismo, insiste: “no es más que el modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes” (p. 55).

A partir de este momento se dedica a estudiar el fenómeno de la belleza ideal en cada una de las artes por él propuestas: poesía, pintura, escultura y pantomima. Nosotros, dada la naturaleza estrictamente musicológica de este trabajo, nos dedicaremos solo al estudio de la belleza ideal en la música. En este sentido, Arteaga nos dice: “en la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas” (p. 92). Las causas de esta mayor necesidad son varias, pero la principal es que la manera de imitar de la música “es siempre indeterminada y genérica cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos” (p. 92.). De este hecho resulta que:

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

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

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

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

Esto no quiere decir que la armonía carezca de belleza; pero esta belleza es absoluta —en función de los conceptos ya esgrimidos— y no comparativa.

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

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

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

## Charles Batteaux y la música como imitación de los afectos

Como ha quedado evidenciado con el estudio de la obra de Pluche *Espectáculo de la naturaleza*, uno de los medios que facilitaron la difusión de la estética musical europea en la Caracas colonial fue la “hispanización” —o traducción y edición castellana— de algunos de esos famosos libros que se estuvieron difundiendo por el Viejo Continente durante el siglo XVIII. Este parece ser el caso también del *Curso razonado de bellas letras y bellas artes* de Charles Batteaux (1713-1780), que contiene en el tomo I *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*.

Esta investigación ubicó en nuestra Biblioteca Nacional una versión madrileña de 1797<sup>25</sup>, la cual, aunque no tiene sello ni rúbrica que la vincule con alguna institución colonial caraqueña, posee la cota ZA-501, que la afilia a la colección fundacional de nuestra biblioteca<sup>26</sup>. La colección, de seis tomos, posee además algunas notas críticas y varios apéndices de Agustín García Arrieta, el editor, igualmente interesantes desde el punto de vista de la estética musical —más adelante, al tratar de la teoría de la ópera, haremos referencia a este asunto—.

En lo que respecta al contenido, la estética de Batteaux se asemeja muchísimo a la de Arteaga, pero el francés pone el énfasis en la imitación de los afectos mientras que el español lo hace en la imitación de los objetos y situaciones. De conformidad con lo dicho, se afirmará que, para Batteaux —igual que para Arteaga—, el fin de todas las bellas artes es siempre uno mismo: la imitación de la naturaleza. Cada expresión artística difiere —sí— en el medio a través del cual consigue esta imitación, pero el objeto de todas ellas es siempre uno.

También aquí, imitar es copiar un modelo; es decir, “trasladar los rasgos que se hallan en la naturaleza y presentarlos en objetos que no le son naturales” (t. I, p. 18). Pero, según Batteaux —como en Arteaga—, ello no implica que haya de adoptarse una actitud servil ante el objeto material imitado: “Si las artes son imitadoras de la naturaleza, su imitación debe ser sabia e ilustrada [...] Una imitación en la cual se vea la naturaleza no como ella es en sí misma, sino como puede ser y la puede concebir el espíritu” (p. 26).

Desde este punto de vista, hay que concluir que el artista no imita los objetos materiales sino su idea de ellos. Para poder hacerlo con altas probabilidades de éxito, el creador debe tener también ingenio o entusiasmo —“inspiración”, diríamos nosotros—, lo que se define aquí como “una exquisita exactitud y precisión de espíritu, una imaginación fecunda y, sobre todo, un corazón lleno de noble fuego que se enciende fácilmente a vista de los objetos”

---

<sup>25</sup> Se trata de una edición madrileña editada por la imprenta de Sancha.

<sup>26</sup> El referido ejemplar tiene una rúbrica que parece decir “RMMontes”. Aunque no hemos podido identificar a este personaje, es cierto que los Montes son familia de cierta relevancia en la vida militar, política y cultural de la Venezuela del siglo XIX. Uno de ellos, Ramón Isidoro Montes (Angostura, 1826-1889), fue persona vinculada a la poesía y a la literatura de quien se llegó a publicar una obra titulada *Ensayos poéticos y literarios*.

(p. 34). Además es necesario contar con el gusto, que no es otra cosa sino la capacidad de discernir lo bueno de lo malo en cuestión de arte. Este criterio se forma, asimismo, de la contemplación y la comparación con la naturaleza.

Respecto a las particularidades de las disciplinas artísticas, Batteaux las divide en dos grupos, de conformidad con su naturaleza: las artes visuales y las artes auditivas. En las primeras entran la pintura, la escultura y las artes del gesto —pantomima, danza, etc.—; en las segundas, la música o el canto y la declamación.

Es significativo que, al hablar de música en particular, el autor no parezca concebir la posibilidad de una música instrumental independiente del canto. Aún más: cuando habla de música, tal y como se hizo en la antigüedad griega, trata siempre de música y baile —entendido este último como gesto en general—, sin separar ambas disciplinas<sup>27</sup>: “Trataremos en este lugar de la música y el baile o pantomima sin separarlas [...] Ellas se darán luz mutuamente en esta obra, así como se prestan sus gracias en el teatro” (p. 232).

Entendida, pues, la música como canto —creación indisoluble de palabra y tono—, y teniendo bien claro que la función de las artes es imitar la naturaleza, no les queda otro camino a la voz y el gesto que expresar los pensamientos y sentimientos propios de la naturaleza humana. Al respecto escribe Batteaux: “los hombres tienen tres medios para expresar sus ideas y sentimientos; la palabra, el tono de la voz y el gesto” (p. 233). De estos tres medios de expresión, las mayores responsabilidades comunicativas o imitativas recaen en los gestos y en los tonos de la voz, pues son de un carácter más natural y universal y se hacen inteligibles en cualquiera de los confines del universo. Por otra parte, la palabra “es el órgano de la razón, mas el tono y el gesto lo son del corazón” (p. 234). De todo ello se colige que el objeto principal de la música y del baile debe ser imitar los sentimientos o las pasiones, mientras que a la poesía le corresponden, principalmente, las acciones y las razones. Empero, acción y pasión se complementan; de allí que el canto (palabra y tono) y el gesto deban juntarse en la obra arte, como sucede en la ópera: “Aunque la poesía, la música y el baile se separen a veces por seguir los gustos y voluntades de los hombres [...] jamás tienen estas tres artes más encanto y atractivos que cuando están reunidas” (p. 261).

Otro aspecto interesante que se desprende de estas consideraciones de Batteaux tiene que ver con la preeminencia o la subordinación de la variable razón-pasión, según el género de composición. Así, cuando se trata de una obra de teatro hablada, en donde, por su naturaleza no musical, hay serias limitaciones de expresión de las pasiones, se debe dar mayor importancia al aspecto racional; esto es, a la acción, a la idea, a las narraciones, a la exposición de asuntos, a las transiciones, a las metáforas, a las sutilezas de ingenio y a todo cuanto provenga de la reflexión. Pero cuando se trata de música, aun cuando de ópera hablemos, entonces lo ideal es trabajar con sentimientos sencillos que nazcan de la abundancia del corazón.

---

<sup>27</sup> Batteaux comienza su sección tercera, “De la música y el baile”, advirtiendo que en otro tiempo la música comprendía el canto, el baile, la versificación y la declamación.

“Baxo este punto de vista —escribe Batteaux— se debe juzgar la poesía de Quinault, y si se tiene por un crimen la debilidad de sus versos, Lulli es quien debe justificarla” (p. 204).

En lo que tiene que ver con los asuntos estrictamente musicales, Batteaux evade el tema:

Yo —dice— no pretendo meterme a calcular los sonidos ni sus relaciones, ya entre ellos mismos, o ya con respecto a nuestro órgano; no hablo ni de conmociones, ni de vibraciones, ni de cuerdas, ni de proporciones matemáticas; dexo para los sabios teóricos estas especulaciones que no son sino como lo gramatical o dialéctico de un discurso, cuyo mérito no puedo comprender sin entrar en este por menor. (p. 245)

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

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

## Tomás Iriarte y su retórica de los afectos

Hay una manifiesta “teoría de los afectos” dispersa en los más diversos textos musicales hispanocloniales, ya se trate de libros de teoría, como el *Porqué de la música*, de Lorente, ya de ensayos de estética, como las aludidas cartas de Feijoo o el texto de Arteaga. Pero, de todos los escritos que se difundieron en Caracas durante el siglo XVIII, el que parece tener una retórica musical mucho más sistemática es el poema “La música” de Tomás Iriarte —y ello aunque se trate de un texto escrito en verso—. De hecho, todo su segundo canto está dedicado precisamente a lo que él llama la “expresión musical”, “parte mui esencial de la materia del Poema” (p. 178).

Expone el autor sus argumentos con tal diafanidad, que dejaremos que sea él mismo quien nos los comunique en su particular estilo. Comienza por mencionar el poder que tiene el acento<sup>28</sup> o tono musical en la expresión de los afectos (p. 185)<sup>29</sup>:

La continua experiencia nos demuestra  
Que el tono u el acento,

---

<sup>28</sup> 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, no parece imposible que Iriarte esté parafraseando al ginebrino.

<sup>29</sup> Para no alterar la estructura del verso evitaremos la acostumbrada expresión *sic* cuando aparezcan arcaísmos ortográficos.

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 (p. 188):

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 varia sinfonía;  
Y aun la adorna con pasos de garganta,  
Que a una bizarra ejecución convienen.

En torno a la expresión de la paz, la serenidad y la calma se manifiesta así (p. 189):

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

En lo que respecta a la marcialidad (pp. 191-192), 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 períodos 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, escribe (pp. 192-193):

¿Con quanta propiedad, con qué viveza  
En un modo menor, y un tono obscuro  
La Música nos pinta la tristeza?  
Y para obrar efecto más seguro,  
¿Con qué elección prudente y exquisita  
El género cromático prefiere,  
Y al Adagio, u al Largo se limita!  
Ni apresura las notas, ni las hiere  
Sueltas y duramente señaladas,  
Antes bien, repasándolas ligadas,  
En patético estilo las suaviza,  
Quando de unas a otras se desliza.

Y, cuando de imitar la ira se trata (p. 196),

Depende de una extraña melodía,  
De un gran contraste armónico,  
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  
De 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 unisono,  
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, recomedando para ello (pp. 198-199).

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.

### Agustín García de Arrieta y su “poética” de la ópera

Como quedó dicho, la referida edición y traducción al castellano del *Curso razonado de bellas letras y bellas artes* de Batteaux fue “ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española” del médico y escritor Agustín García de Arrieta (?-1835). Allí, entre muchas otras cosas, el editor puso lo que se llamó “Suplemento sobre el drama lírico llamado vulgarmente ópera”, cuyo objeto fue “dar a los estudiosos una idea filosófica [...] de este precioso ramo de las bellas letras<sup>30</sup> [...]”, para desvanecer la grosera idea que la turba

---

<sup>30</sup> El lugar donde se inserta este suplemento, así como el carácter de algunos de los comentarios hechos por García Arrieta, revelan que, para él —y tal vez para Batteaux—, la ópera es una

de ignorantes y preocupados tiene formada de esta noble composición” (t. v, p. 179). En nuestra opinión, lo que se logró fue establecer una suerte de poética o teórica del drama lírico a partir de la estética musical de Batteaux.

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

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

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

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

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

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

---

manifestación más poética que musical. Este hecho queda también en evidencia cuando se revisan las historias literarias del siglo XVIII.

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

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

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

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

## A manera de conclusión

Hasta aquí los ensayos de estética musical que hemos podido rastrear en las colecciones de filosofía general habidas en las bibliotecas coloniales caraqueñas. Creemos, empero, que la probada existencia de estos pocos ensayos nos permite afirmar con alguna propiedad que, al lado de la actividad compositiva y de interpretación musical desplegada en la provincia venezolana a fines del siglo XVIII y principios del XIX, existió también una ingente actividad y reflexión teórica y filosófica en torno al arte de los sonidos. Esta reflexión musical debió darse fundamentalmente en el seno de la Universidad de Caracas, la más importante institución educativa de la Provincia de Venezuela.

Como era de esperar del contexto internacional que le sirvió de proveedor, esta reflexión intelectual se dio en el marco de la estética musical ilustrada, ya de origen francés, ya barnizada por la cultura española.

Para los intereses del músico o musicólogo de hoy día, creemos que la lectura de estos tratados puede dar muchas luces en función de una mejor comprensión de las obras de

nuestros músicos dieciochescos y de principios del siglo XIX. Sería interesante, por ejemplo, determinar si las sugerencias retórico-musicales habidas en estos textos franceses e hispanos tuvieron alguna repercusión práctica en la creación musical de nuestros compositores. Lamentablemente, esa investigación tendrá que darse en trabajos por venir, los cuales podrán partir de las conclusiones aquí expuestas.