

TEMA 44: LA MÚSICA DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.
2. LA MÚSICA: GENERALIDADES.
3. LA MÚSICA RELIGIOSA.
 - 3.1. LAS INSTITUCIONES Y LOS AUTORES.
 - 3.2. LA MÚSICA.
4. LA MÚSICA INSTRUMENTAL PROFANA.
 - 4.1. LA MÚSICA PROFANA PALATINA NO ESCÉNICA.
 - 4.2. EL PAPEL DE LA NOBLEZA.
 - 4.3. LA BURGUESÍA ESPAÑOLA Y LA MÚSICA.
 - 4.4. LA GUITARRA.
5. LA MÚSICA VOCAL Y TEATRAL.
 - 5.1. LA MÚSICA ESCÉNICA Y LA INFLUENCIA ITALIANA.
 - 5.2. LA MÚSICA DE TRADICIÓN ESPAÑOLA.
 - 5.3. LA INFLUENCIA FRANCESA: EL MELÓLOGO.
6. LA TEORÍA MUSICAL.
7. BIBLIOGRAFÍA.

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

La entronización de la nueva dinastía borbónica tras la Guerra de Sucesión, a comienzos del siglo XVIII, supuso una regeneración de la vida española. Si tuviéramos que definir en una sola frase la aportación de los Borbones dieciochescos a nuestro país sería ésta: *cambios saludables y necesarios, aunque excesivamente prudentes* y moderados. Es la centuria de las **reformas (que no rupturas)**, reformas por doquier y en todos los ámbitos. Por ello, los historiadores aluden siempre al **reformismo borbónico**.

Es verdad que el país quedó inicialmente maltrecho tras la Guerra de Sucesión, que implicaba la subida de un francés (Felipe de Anjou, futuro Felipe V) a la Corona española. Las posesiones hispánicas en Europa fueron liquidadas, pasando mayoritariamente a Francia y Austria. Inglaterra obtuvo Gibraltar y Menorca (recuperada la isla en 1783 gracias a Carlos III), amén del monopolio de la trata de esclavos negros en América y la autorización de un convoy comercial anual a las posesiones hispanoamericanas. Pero España se recuperó pronto. Los Borbones, además, organizarán las colonias americanas. Es la primera vez que América se tuvo en cuenta en la política española en toda su dimensión, y no sólo como fuente de obtención de oro o como tierra de evangelización.

Distinguimos dos grandes periodos. Por un lado, los brillantes reinados de Felipe V, Fernando VI y, sobre todo, el eficaz Carlos III. Por otro, el último cuarto del siglo, el reinado de Carlos IV, en donde se preludian ya los tristes avatares de los primeros decenios del siglo XIX.

La buena salud de la vida española y el reformismo borbónico ya se apreció en el crecimiento de la población. A finales de la centuria, España había conseguido llegar a los 11 millones de habitantes (9 millones tenía durante los Reyes Católicos). El racionalismo borbónico introdujo beneficiosas medidas: los primeros censos de población del Conde de Floridablanca (1767) y del Conde de Aranda. Carlos III emprendió una agresiva política de repoblación en zonas que eran pasto del bandolerismo, con colonos italianos y alemanes, gracias a su ministro Don Pablo de Olavide. Así nacieron nuevos pueblos que llevan su patromínico (derivado de Carlos o "Carolus" en latín: La Carolina, La Carlota, San Carlos de la Rápita, San Carlos de El Ferrol), amplios territorios como Sierra Morena, o pequeñas islas como Tabarca.

En el orbe industrial, los Borbones impulsaron la industria estatal: fueron las famosas manufacturas reales (textiles, cristales y relojes, sobre todo).

En las comunicaciones, se creó una red de "caminos reales" (como la actual autovía de Albacete, antiguo Camino Real de Madrid) para diligencias, aunque fue insuficiente. El puerto de Sevilla y su Casa de Contratación del comercio americano se desplazaron a Cádiz, conjurado ya el poderío naval turco.



La agricultura fue objeto de sesudos estudios e informes (Jovellanos, "Informe para la Ley General Agraria" 1765), apoyados en la teoría económica **fisiócrata**. Pero el reformismo borbónico no se atrevió a eliminar las tierras inactivas de la Iglesia (**manos muertas**) ni tampoco los patrimonios nobiliarios improductivos (**en régimen de mayorazgo**). Con timidez, se actuó sólo sobre los **bienes de propios** o tierras que eran propiedad de los ayuntamientos, y las **tierras comunales**. El ejemplo seguido por Carlos III en Aranjuez para que la nobleza trabajara sus propias tierras tuvo un escaso eco.

La política **regalista** de los Borbones de un lado, y el forcejeo entre éstos y la Iglesia española por el control de la enseñanza, llevó a Carlos III a decretar la expulsión de la Compañía de Jesús.

La política exterior estuvo dominada por los "Pactos de Familia" con Francia (Felipe V y Carlos III), que trajeron más disgustos que beneficios a España. Fernando VI mantuvo una sabia neutralidad; mientras emprendía la reconstrucción de la Armada española, gracias al activo papel de Don Zenón de Somavedilla, Marqués de la Ensenada.

Una minoría de ilustrados españoles (sólo eran el 1 % de la población) gobernó España durante los tres reinados. Entre ellos, destacados masones, como el Marqués de Floridablanca y el Conde de Aranda. Otros, destacados intelectuales, como Gaspar Melchor de Jovellanos, Fray Benito Jerónimo Feijoo o Campomanes. Pero la Ilustración española fue mucho más conciliadora con la Iglesia que sus colegas galos.

En las artes, los Borbones impulsaron las relaciones con Italia, favoreciendo la arribada del Neoclasicismo (primero, el rococó palatino de los arquitectos reales Sabatini y Filippo Juvara). Carlos III y el arquitecto Juan de Villanueva erigirán el Museo del Prado. El reinado de Carlos III es el período más feliz de Goya, quien irá adquiriendo tonos sombríos durante el reinado de Carlos IV. La debilidad de la personalidad de Carlos IV le hará volver al fenómeno de los **válidos**. El extremeño Manuel Godoy será el válido de Carlos IV, gobernando con nepotismo el país. Entretanto, la España conservadora, la Iglesia y la Nobleza, plantarán cara a la labor de los ilustrados, quienes serán progresivamente apartados del poder.

La literatura española neoclásica será digna, aunque no es su mejor época: el dramaturgo Leandro Fernández de Moratín ("*El sí de las niñas*"), los fabulistas Tomás de Iriarte (tinerfeño) y Félix María de Samaniego, el sainetero costumbrista Don Juan de la Cruz, o los novelistas prerrománticos Juan Meléndez Valdés y José Cadalso, y poco más.

La llegada de las tropas napoleónicas a España y el cautiverio de Carlos IV y la familia real en la Bayona francesa pondrán fin a la centuria.

2. LA MÚSICA: GENERALIDADES.

El advenimiento de los Borbones supuso el arribo de las influencias italianas. Fue Isabel de Farnesio, "Princesa de los Ursinos," esposa de Felipe V, y su



gobernador italiano en Valencia, el Marqués de Campofiorito, los encargados de favorecer la penetración italiana.

Conviven en España varios estilos: el Barroco tardío, el Rococó, el Estilo Galante y el Clasicismo. Los emporios de producción musical siguen siendo los mismos: la Iglesia, la Corte, las Casas de la Nobleza y los Teatros. Fue la Iglesia, un Estado dentro del Estado, la que desarrolló un papel más activo.

3. LA MÚSICA RELIGIOSA.

3.1. LAS INSTITUCIONES Y LOS AUTORES.

Además de las capillas musicales, la Corte madrileña y los teatros y casas nobiliarias de Barcelona. Valencia y Cádiz ofrecieron las mejores posibilidades de promoción musical.

Entre las capillas destacan, en Madrid, la Real Capilla, la del Monasterio de la Encarnación y la de las Descalzas Reales, a las que se unirá posteriormente la de las Salesas Reales, fundada por la reina Doña Bárbara de Braganza, a la sazón amada esposa de Fernando VI.

La Real Capilla, cuya primera reforma la llevó a cabo Felipe V en 1701 nos procura una idea de las diferencias entre la música italiana y la española. Frente a las itálicas cuerdas, la española oponía los vientos, con el uso de clarines y bajones. El italianismo permitirá la incorporación progresiva de las cuerdas. Fueron maestros de esta institución **Sebastián Durón (1660 - 1716)**, el último gran maestro del Barroco hispano del siglo XVII; **José de Torres (1665 - 1738)**, quien fundó una imprenta de música; **Antonio Literes (1673 - 1747)** y **José de Nebra (1702 1768)**.

3.2. LA MÚSICA.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, la música religiosa española fue deudora de los modelos barrocos (Francisco Valls, "*Missa Scala Aretina*" 1702, con **cantus firmus ostinato** sobre la escala de Guido de Arezzo).

La música tendrá valor **funcional**. Se usan dos idiomas en el culto, el latín y el castellano. Las composiciones en latín, que lo entiende una minoría, desarrollarán un estilo solemne y contrapuntístico; mientras que las obras en castellano se someterán a un estilo expresivo capaz de mostrar lo contenido en el texto. Alternancia, pues, de *prima et secunda prattica*.

En la segunda mitad del siglo XVIII, al tiempo que se imponen las formas italianas, se introduce la música germánica en España (Franz Joseph Haydn



oratorio "Las siete palabras de Cristo en la Cruz" escrito para la catedral de Cádiz). De la mano de Haydn llegan las influencias del estilo clásico.

Pero las formas hispánicas perduran. El **villancico** representa en esta época el equivalente de la cantata en Alemania, Francia o Italia. Conserva el villancico su doble filiación religiosa y profana, aumentando su duración e instrumentación, convirtiéndose en la forma más usada en el transcurso de las fiestas solemnes.

Los **autos sacramentales** serán prohibidos por Carlos III. A medio camino entre éstos y el villancico se sitúa el oratorio, ahora titulado "drama sagrado" o "drama alegórico-musical", que experimentará un gran auge.

4. LA MÚSICA INSTRUMENTAL PROFANA.

4.1. LA MÚSICA PROFANA PALATINA NO ESCÉNICA.

Excepto Carlos III, -que era un gran devoto de las artes plásticas y la arquitectura, pero mucho más tibio con la música-, los Borbones del siglo XVIII sintieron una gran afición por la música. Ello explica la enorme producción musical áulica, vinculada directamente a la Corte.

Con el arribo de Felipe V penetró primero la influencia francesa, gracias a su séquito, cuidadosamente elegido por su abuelo, el rey de Francia Luis XIV. Pero poco a poco se dejó sentir el peso de su intrigante e influyente esposa, la italiana Isabel de Farnesio, a favor del país transalpino. De manera que hacia 1711 los italianos ya habían empezado a situarse en la Corte.

En medio de ese ambiente italianizante se produjo la venturosa llegada de **Domenico Scarlatti (1685 - 1757)**, quien estuvo al servicio de la lusitana Doña Bárbara de Braganza, a la sazón esposa de Fernando VI, una gran aficionada a la música. Scarlatti llegó a España en 1728 tras la boda de la princesa portuguesa con el hijo de Felipe V. Doña Bárbara de Braganza había pedido a su maestro Domenico Scarlatti que le acompañase. En ese cometido, -además de su trabajo como clavicembalista e instructor de músicos tan importantes como el Padre Soler-, se desarrolló la vida de Scarlatti hasta su fallecimiento. La mayor parte de la producción del napolitano son sonatas para clave: 555 en total, escritas para la amada esposa de Fernando VI. La primera colección se publicó en 1738, bajo el título *Essercizi per Gravicembalo*, dedicadas a Juan V de Portugal, padre de la reina, quien le había nombrado Caballero de la Orden de Santiago. Esta primera colección fue la que otorgó notoriedad a Scarlatti.¹ De las 555, cerca de 400 han sido agrupadas por parejas de sonatas de la misma tonalidad en los modos mayor o menor. Estas sonatas afines en estilo, carácter instrumental o color armónico son

¹ Ralph Kirkpatrick, en su libro publicado en castellano por Alianza Editorial, identificó 15 colecciones de sonatas del músico napolitano.



las denominadas **complementarias**. Por el contrario, las **contrastantes** son aquellos pares de sonatas en donde existe alternancia de tiempos rápidos y lentos (o viceversa). Existe una indudable influencia hispánica en estas sonatas: el efecto del rasgueo guitarrístico y la influencia de las danzas populares españolas (fandangos, etc...).

La afición musical de la Casa Real se prolongó durante el reinado de Carlos III, si bien en la persona de su hijo, el infante Don Gabriel, un gran aficionado 'que impulsó buena parte de la composición de su maestro, el Padre Antonio Soler.

El Padre Antonio Soler (Olot, 1729 - El Escorial, 1783) es un buen ejemplo de la versatilidad de los compositores españoles del momento: obras vocales, instrumentales, religiosas, teatrales o camerísticas. Formado en la Escolanía de Montserrat, en donde fue alumno de Valls, pasó a ser maestro de capilla del monasterio de El Escorial. Allí perfeccionó sus conocimientos con José de Nebra y Domenico Scarlatti, músicos que acompañaban a la familia real en su residencia otoñal. Era en estos contactos otoñales cuando el clérigo gerundense actuaba como maestro de los infantes. Soler escribió obras teóricas ("*Llave de la modulación y antigüedades de la música*", 1762). otras atribuidas de historiografía musical ("*Música Eclesiástica antigua, inocente, clara y devota*"); fue experto en instrumentos musicales y, asimismo, cultivó con maestría los tres estilos compositivos (religioso, camerístico y teatral). Entre sus obras profanas destacan los Seis conciertos de dos órganos obligados, Sonatas y los Seis Quintetos (2 violines, viola, violonchelo y órgano o clave obligado). Las **Sonatas** presentan el principio monotemático y la estructura bipartita de los Essercizi de Scarlatti. Son obras con vocación de estilo galante. En cambio, sus **Quintetos** son piezas de madurez, con una clara influencia de Boccherini y del estilo clásico. Es constante la inspiración de la música popular. Incluyen los esquemas formales del Clasicismo, con uso del bajo Alberti.

Pero también el hermano de Carlos III, Don Luis Antonio de Borbón, auspició otro foco musical interesante: el Cuarto del *Infante*. A esta pequeña corte pertenecía una agrupación de músicos regida por **Luigi Boccherini (Luca, 1743 - Madrid, 1805)**. Boccherini había sido violonchelista en la orquesta de Sammartini, y conoció también la Viena de Gluck y Haydn antes de que fuere invitado a trasladarse a nuestro país por el embajador español en París, en 1768. Entre 1769 y 1770, Boccherini escribió partituras en el estilo expresivo del *Sturm und Drang*, al mismo nivel que Haydn o Mozart. Destinadas a las academias de música de Madrid, demuestran la gran afición que existía en España por la música instrumental. Ya plenamente dedicado al servicio del infante, el violonchelista de Luca escribió, entre 1771 - 1772, las "*Sei Sinfonie*" Opus 12 (parangonables las de Haydn y Mozart, pues había asimilado los avances de Mannheim); así como sus primeros Quintetti, Opus 10, 11 y 13 (siempre para 2 violonchelos). A la muerte del infante Don Luis Antonio de Borbón, Boccherini siguió componiendo para la Real Capilla; pero perdió el favor de Carlos IV cuando éste era aún príncipe. En 1780, ya fallecido Carlos III, compuso los Seis quintetos de cuerda tan famosos y deliciosos, en donde evoca la música nocturna de Madrid. En ellos se mezclan los



cantos sacros, las danzas populares, el rasgueo de las guitarras o las melodías cantadas en la vía pública. Esta influencia de la música española ya no le abandonará.

Por último, la corte de Carlos IV mantuvo también un alto nivel musical; pero no contó con figuras tan relevantes.

4.2. EL PAPEL DE LA NOBLEZA.

Las casas nobiliarias que desempeñaron un notable mecenazgo musical fueron la Casa de Alba y la de Benavente. La Condesa y Duquesa de Benavente y Osuna mantuvo a Boccherini como director de su orquesta privada. También contrató a Haydn para que le enviara todas aquellas obras no encargadas por los Esterházy u otros nobles.

También los ilustrados españoles dedicaron su atención a la música. Tomás de Iriarte, siguiendo el principio de **enseñar deleitando** de la filosofía ilustrada, basado en el escritor latino Horacio, escribió el célebre poema "*La Música*" con el que pretende educar a un amplio sector del público sobre la teoría y la historia de la música.

4.3. LA BURGUESÍA ESPAÑOLA Y LA MÚSICA.

Junto a la educación musical de la mujer, se puso de moda el amor por lo extranjero. Frente a esta reaccionaron el Padre Feijoo y otros intelectuales. Fue el germen primigenio del nacionalismo musical español.

La generalización de la práctica musical justificó la división entre músicas profesionales y aficionados. En la segunda mitad de la centuria proliferaron, además de las escuelas de música, las **Sociedades de Amigos del País** y las **Academias**, en donde se programaron conciertos y óperas, debatiéndose sobre la música.

La danza desempeña una función social. Tras las danzas francesas, de complicada coreografía, se instituyeron los **bailes públicos** gracias al Conde de Aranda en 1775.

La moda de lo italiano y lo francés ocasiona una reacción durante el reinado de Carlos IV: se reivindica lo nacional, en su vertiente popular y tradicional. Es el fenómeno del **majismo**. Los **majos** son hombres de clase media opuestos al **petimetre y la currutaca** afrancesados (en clase explicaré la función social de ambos). El cortejo amoroso de los **majos**, sencillo, directo y apasionado, justificó la popularidad de boleros, fandangos, seguidillas y tiranas, que acabaron desbancando a las danzas extranjeras por influencia de la **tonadilla** escénica, tan popular durante el reinado de Carlos IV. De todo ello dan buena cuenta los



sainetes de Don Ramón de la Cruz y los cartones de Goya con la representación de las fiestas populares. El majismo se puso de moda también gracias al **auge de la ópera cómica**. Todo este clima de sentimiento nacionalista musical durante el reinado de Carlos IV fue ahondado, tras Feijoo, por el Marqués de Ureña y por la obra de Juan Antonio Iza Zámola titulada "Don Preciso" Iza Zámola, al formular los principios del nacionalismo musical, se convirtió en un auténtico folclorista, al recopilar melodías populares en colecciones. Empero, no obstante, también Carlos III había pretendido la recuperación de lo popular.

A partir de 1787 se instauraron en España los **"conciertos espirituales"** tanto en los coliseos matritenses cuanto en otras ciudades españolas (Cádiz, Valencia, Barcelona, Palma de Mallorca). Nacieron a imitación de los gabachos, instaurados por Philidor en 1725. en sustitución de las representaciones de ópera, prohibidas durante la Cuaresma. Por supuesto, suponían la existencia de teatros de ópera con temporadas estables.

4.4. LA GUITARRA.

Alcanzó su máximo apogeo en el año 1799. Todos los estamentos sociales españoles la cultivaron.

En la primera mitad del siglo XVIII el compositor más importante fue **Santiago de Murcia** quien publicó el último libro con tablatura. Siguió el gusto francés, con danzas y contradanzas.

En la segunda mitad de la centuria se identificó la guitarra con lo popular. Este gusto por la guitarra culminó en las dos grandes figuras de la moderna escuela guitarrística: Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Fernando Sor (Barcelona, 1778 - París, 1839) se formó, como el Padre Soler, en la Escolanía de Montserrat. Obtuvo grandes éxitos internacionales como guitarrista y compositor instalándose definitivamente en París. Es famoso su "Método" guitarrístico, además de sus sonatas, fantasías, variaciones sobre temas operísticos mozartianos, divertimentos, marchas, valeses, dúos, etc...

Dionisio Aguado (Madrid, 1784 - 1849) mantuvo amistad con Sor. También cosechó gran éxito en París como guitarrista, recibiendo la atención de Bellini, Rossini y Paganini. Posteriormente se dedicó a la docencia y la composición.

5. LA MÚSICA VOCAL Y TEATRAL.

5.1. LA MÚSICA ESCÉNICA Y LA INFLUENCIA ITALIANA.

La historia de la ópera en España durante el siglo XVIII está relacionada con el desarrollo de los teatros y las compañías de ópera, dominadas por las *troupes* italianas. Quizás la compañía más famosa fuere la de "**Los Trufaldines**", compañía italiana que gozó del favor de Felipe V, quien ya les permitió utilizar en una fecha tan temprana como 1703 el Coliseo del Buen Retiro. Su éxito fue muy grande. En 1716 se constituyó una compañía italiana con los restos de la anterior, que también volvió a contar con el favor real. En esta ocasión se les concedió el derecho de usar el proscenio de los Caños del Peral² hecho que ocasionó duras protestas por parte de los corrales municipales de Madrid³. En 1739 finalizaron las representaciones. En 1817 fue demolido, para construir el actual edificio del Teatro Real (remozado tras su cierre en 1925).

En el Palacio Real! la presencia italiana estuvo personificada durante los reinados de Felipe V y Fernando VI por el celeberrimo castrato **Farinelli**. Ya era mundialmente famoso cuando Felipe V lo contrató en 1737. Permaneció al servicio real hasta que Carlos III llegó al trono, en 1759. Farinelli, tratado con los mayores honores, organizó los espectáculos operísticos de la Corte, con un gran presupuesto e infraestructura. Mantuvo el castrato una gran amistad con **Metastasio**, con cuyos libretos organizó la mayoría de las operas. Por ello, el Madrid de Fernando VI y su esposa, Doña Bárbara de Braganza, fue una de los Cortes europeas más importantes en el panorama del espectáculo operístico. Pero Carlos III retiró el apoyo incondicional a los italianos. A pesar de ello, la ópera italiana continuó gozando de buena salud, sólo que estuvieron representadas por compañías españolas. Fueron las compañías autóctonas las que, felizmente, representaron con gran éxito las obras del divertido y encantador **Giovanni Paisiello** ("**Il Barbiere di Siviglia**") así como "**La Serva Padrona de Pergolesi**", en 1783. El compositor valenciano **Vicente Martín y Soler** estrenó en 1789 "**Una cosa rara**". En esta línea propia del reinado de Carlos IV, que buscó distanciarse de la influencia italiana, se estrenó en 1792 "**Glauca y Coriolano**", ópera de **José Lidón**, organista de la Real Capilla, cuyo libreto se basó en "**La Araucana**" la epopeya chilena de José Ercilla. Fue un intento de rescatar la escasa tradición operística española. Desgraciadamente, no tuvo continuadores. Siempre siguiendo esta política, y además justificada ahora también desde el capítulo, económico, pues la ópera italiana era costosa (requería de subvención real), en 1799 se promulgó una Real Orden que prohibió las representaciones italianas, recomendándose que fueren sustituidas por otras españolas y sin bailes porque eran más baratas. Igualmente, y en virtud de un

² Antecedente del Teatro Real

³ La nueva compañía italiana no pagaba alquiler, perjudicando a las representaciones teatrales en los hospitales.



Real Decreto de 1801, todas las óperas extranjeras deberán ser traducidas al castellano, y los intérpretes habrán de ser españoles⁴.

El otro gran centro operístico fue Barcelona. Allí se representaban obras de Caldara, Pergolesi, y de catalanes italianizantes como Sor o José Duran. Por aquellos días la ciudad condal tan sólo disponía de un único teatro, el de la Santa Cruz, propiedad del hospital del mismo nombre. A finales del siglo se inició la tradición de ofrecer conciertos en Cuaresma, siguiendo la tradición de los conciertos espirituales franceses. De ese modo, los catalanes pudieron escuchar "La Creación" o "Las Estaciones" de Haydn.

5.2. LA MÚSICA DE TRADICIÓN ESPAÑOLA.

Se centró, sobre todo, en la composición de zarzuelas.

Los comienzos del siglo están dominados por **Sebastián Durón**. En esta nueva centuria dieciochesca compuso obras como "*Las nuevas armas del Amor*". Su sucesor en la Real Capilla, Antonio Literes también será autor de zarzuelas preferentemente, así como José de Nebra. Son obras de tema mitológico, según la tradición del siglo anterior, poniendo música a textos antiguos, como "*El jardín de Falerina*". Pero también se escribieron zarzuelas que eran traducciones y resúmenes de óperas conocidas.

En la segunda mitad del siglo, Don **Ramón de la Cruz** es el artífice de la reforma literaria de la zarzuela, abandonando los temas mitológicos, que son sustituidos por otros de raíz popular. En 1768 inició su colaboración con el compositor **Antonio Rodríguez de Hita (1724 - 1787)**, con quien escribió "**Las Segadoras de Vallecas (1768)**", la primera de las nuevas zarzuelas, y "**Las labradoras de Murcia**" entre otras. Ésta última es un buen ejemplo musical de la reforma llevada a cabo por ambos, con un libreto bien estructurado y una aportación musical de carácter popular. Ambos aspectos (literario y musical) dan cuenta de las costumbres de los labradores de Murcia.

Pero, sin duda, la aportación nacional más original en el campo de la música teatral fue la creación de la **tonadilla escénica**. (Recordemos que son un conjunto de números musicales al estilo de los **intermezzi** italianos, y que se intercalaban entre los actos de las comedias). La tonadilla es un genuino producto hispánico, que se acerca a la ópera cómica. La duración de una tonadilla llegó a alcanzar los 20 minutos. Las primeras, con un carácter moralizante, fueron escritas por **Antonio Guerrero y Luis Misón**. La madurez y el apogeo estuvo entre los años 1771 – 1791 en que fue el género de moda. Durante el reinado de Carlos IV fueron sus principales maestros **Pablo Esteve** (falleció en 1794) y **Bias Laserna (1751-1816)**.

⁴ Es una situación insólita en verdad, en las antípodas de la monarquía de Alfonso XIII, a comienzos del siglo XX; en donde el castellano era considerado una lengua de menor ralea, tan sólo apta para la zarzuela

5.3. LA INFLUENCIA FRANCESA: EL MELÓLOGO.

Por influencia de Rousseau, la cultura y la música galas penetraron a través del **melólogo**. Pero en España nunca se llamó así, sino que se conoció con el nombre de (o sea, un **monólogo**, dicho en román paladino o, sí se prefiere, en cristiano). Era una breve pieza teatral para un solo personaje, quien declamaba enfáticamente versos endecasílabos. De vez en cuando la orquesta interrumpía la declamación, al interpretar musicalmente los sentimientos expresados en los versos. Rousseau, desde luego, fue quien ideó este recurso, y lo plasmó en su "**Pigmalion**"⁵. El primer melólogo español fue "**Guzmán el Bueno**" (1790)⁶, del poeta tinerfeño **Tomás de Iriarte**.

Poco a poco estas obras se fueron complicando y pasaron de ser **unipersonales** a ser "**dílogos**" o "**trólogos**", según el número de personajes que intervenían. Su tema era tanto trágico como cómico. De estar concebidas en 1 acto, pasaron a poseer varios. La verdad es que causaron furor en el último decenio del siglo XVIII. De entre sus cultivadores destacan el literato Leandro Fernández de Moratín y los músicos Blas de Laserna, Pablo del Moral y Manuel García.

6. LA TEORÍA MUSICAL.

El siglo XVIII fue pródigo en la literatura musical hispánica. Existen varias razones que lo justifican:

- La popularización de la música, con nuevos destinatarios.
- La progresiva influencia de la música teatral sobre la eclesiástica, contando con el beneplácito de los fieles y la oposición de los conservadores y del estamento oficial.
- El espíritu crítico del Siglo de las Luces y las abundantes polémicas. Las más importantes enfrentaban a los partidarios de la **prima prattica** frente a los de la **seconda prattica**.

Pero entremos en detalles sobre esta cuestión. La ocasionada por la "**Missa Scala Aretina**" fue la más jugosa en este campo. En el Kyrie se ataca con audacia una disonancia sin preparación. Joaquín Martínez de la Roca, uno de los miembros que encabezaban los sectores más conservadores, protestó airadamente por

⁵ De recomendable lectura.

⁶ Sobre el mítico caballero medieval español



entender que se vulneraban las reglas de la composición contrapuntística tradicional. Pero, en el fondo de la polémica, se planteaba un importantísimo debate que ya gravitaba en toda Europa: ¿qué es lo que ha de regir el cambio en la música, la razón o el oído? O, expresado en otras palabras, ¿debe la música tener un carácter hedonista?

La segunda polémica fue la generada por los escritos del **Padre Feijoo (1676 - 1764)**. El clérigo orensano abrió dos vías para el debate:

- a) Su conservadurismo en la música eclesiástica.
- b) Su progresismo al valorar la música en su globalidad.

Es indudable que el benedictino orensano poseyó una solidísima formación musical. Fue, además, el más grande intelectual de la primera mitad del siglo XVIII. Feijoo gozó del favor real, lo que explica la enorme influencia que ejerció en los músicos del siglo XVIII, quienes a menudo citan sus escritos como argumentos de autoridad para defender sus opiniones.

Sus obras más importantes recogen ensayos acerca de la música:

1) "Teatro Crítico Universal" (el discurso XIV, "**Música en los Templos**" Tomo 1, publicado en 1726). En el Tomo VI, publicado en 1734, se hallan dos ensayos capitales de signo contrario, progresistas: "**Razón de Gusto**" y "**El no sequé**"⁷

2) "Cartas Eruditas y Curiosas" publicadas en 5 volúmenes en 1742. En el Tomo IV figura "**El Deleite de la Música acompañado de la Virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo**". Este ensayo es el más importante de Feijoo, pues expone sus resultados sobre sus reflexiones en el arte musical.

La *pregunta del millón* acá es:

¿Dónde está el conservadurismo de Feijoo y dónde el progresismo?

Su conservadurismo, quizás influido por la jerarquía romana de la Iglesia quizás por la propia orden benedictina, estriba en sus puyazos hacia las novedades del estilo italiano en la música sacra (especialmente el uso de los violines).

⁷ Es una idea estética que se remonta a Petrarca ("Non so che") para explicar la génesis de la obra de arte. En el siglo XVIII volvió a abordarse con profusión en los mentideros estéticos galos «Non sais qua».



Por supuesto, también critica la música teatral, un arte dirigido a los sentidos y no a la razón (esta opinión era compartida por los franceses, pero cuando se referían a la ópera italiana, claro, que no a la suya propia). Por el contrario, cuando escribió el discurso "**El no se que**" reconoce que es el oído el criterio que ha de regir la composición quedando las reglas subordinadas a él. El Padre Soler, por ejemplo, tomará partido por esta teoría de Feijoo, defendiendo la preponderancia del oído frente a la del entendimiento en su "**Llave de la modulación**".

Otras aportaciones fundamentales fueron las del terceto de jesuitas expulsos, Eximeno, Arteaga y Requeno, cuyas obras contribuyeron a renovar el interés por las fuentes de la historia de la música de la antigüedad.

7. BIBLIOGRAFÍA.

- Chailley, J. Compendio de musicología.
- De Candé, R. Historia Universal de la música. Aguilera. Madrid. 1981.
- Downs, P. G. La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven. Akal. Madrid. 1998.
- Gallego, A. La música en tiempos de Carlos III. Alianza. Madrid. 1988.
- Gomat Amat, C. Historia de la música española. El siglo XIX. Ed. Alianza. Madrid. 1984.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. Historia de la música occidental. Alianza. Madrid. 1984.
- Le Bordays, Ch. La música española. Edad. Madrid. 1979.
- Martín Moreno, A. Historia de la Música Española. El siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
- Michels, U. Atlas de la música. Alianza.
- Randell, D. Diccionario Harvard de la música. Alianza diccionarios.
- Riviere, P. La zarzuela, Artículo publicado en Cuadernos de Música, nº 2.
- Rosen, Ch. El estilo clásico: haydn, Mozart y Beethoven. Ed. Alianza Música. Madrid. 1986.
- Rubio, S. Historia de la música española. Alianza. Madrid.
- Salazar, A. La música de España. Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1972.
- Subira, J. Historia Universal de la Música. Ed. Plus Ultra. Madrid. 1953.
- Varios. Los Bach. Col. New Grove. Muchnik Editoras. Barcelona. 1985.