

Traductores del siglo XVIII y la BIBLIOTECA MUSICAL en Caracas

Llegado a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía [...]

Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*.¹

Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas (período colonial) de Hugo José Quintana Moreno, nos presenta el panorama de una paciente realidad educativa en que se trataba la música como oficio religioso y como especulación teórica durante el barroco y el clasicismo o, como se llama en América, la Colonia. Al mismo tiempo, el Madrid que transcurrió entre los años de 1700 a 1808; es decir, entre los reinados que van de Felipe V a Carlos IV, crecía como un gran polo irradiador de la ilustración hispana y los cánones artísticos entre todos sus súbditos, emparentando sus gustos con Francia e Italia, principalmente. En Venezuela, sólo dos títulos de los veintidós libros de estudios que tratan la

1. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Madrid, 1969, segunda parte, capítulo v.

música están en francés y todos los demás en español (unos veinte en total), incluso los italianos son traducidos por los mismos autores extrapolados entre las dos patrias. Si bien el latín se mantenía como la lengua culta, las lenguas vernáculas también eran el medio natural de transmisión de la cultura y de las ciencias, de ahí que la traducción haya sido un fenómeno efervescente y común en toda la Europa. Bajo el mismo signo hay una especie de pasión por la traducción en la cultura hispana y Madrid medía el termómetro de su conocimiento con el incremento del número de obras publicadas o de textos que, asimismo, se traducían. Francisco Lafarga Maduell demuestra que este era el panorama de España sobre el fenómeno de las traducciones: “¿Existieron en la España del siglo XVIII una línea o unas líneas bien definidas de pensamiento sobre la traducción? No me atrevería a afirmarlo rotundamente. Lo que sí existió fue una enorme preocupación por la traducción a lo largo del siglo, concentrada, con todo, en el último tercio del mismo.”² Si bien, el “Siglo de las luces” marca el nacimiento de la historiografía musical, también debiera considerarse la traducción como parte de la misma y una variable igualmente influyente y estimulante para tocar un punto que en el libro de Quintana se asoma, dispuesto a despertar la curiosidad de cualquier musicólogo cuando dice:

“Pero hay cierto género de libros que, por su contenido general, uno tiende a descontar y, al final, resulta que tienen un capítulo (y a veces un tomo) dedicado al arte de los sonidos. Esto ocurre –por ejemplo– con la obra *Espectáculo de la naturaleza*, del Abad Pluche (contentivo de un destacado ensayo de estética musical dieciochesco) que, por los rasgos más generales del trabajo, fue a parar al renglón que Ernst llamó ‘ciencias naturales’”.³

2. Francisco Lafarga Maduell, *Hacia una historia de la traducción en España* (1750-1830), Universidad de Lleida, 1999. p. 14.

3. Hugo Quintana M., *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas (período colonial)*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Caracas, 2008, pp. 24-25.

Lo primero que viene a la mente, luego de tener noticias sobre semejante paradero es la siguiente pregunta: ¿quién habrá sido el abad Noël Antoine Pluche, para atravesar en un solo pensamiento las ciencias naturales –según Adolfo Ernst– y la música? Lo segundo, sería contextualizar que Pluche no fue español sino francés; entonces, ¿por qué el título sí lo es? Y si su título no indica explícitamente su lugar original, su contenido, de acuerdo al contexto filosófico, ya de por sí, sí sugiere el palacio versallesco francés y la arcadia dieciochesca. Efectivamente, encontramos otro autor muy similar a aquel, se trata de Charles Batteux y sus *Principios filosóficos de la literatura ó curso razonado de bellas letras y bellas artes*. La tesis o principio fundamental sería la imitación de la Naturaleza, es decir: “una selección entre las partes más bellas de la naturaleza, para formar un todo exquisito, que será más perfecto que la misma naturaleza, sin dejar, no obstante, de ser natural” –dice Batteux, según Enrico Fubini–.⁴ Otro caso interesante fue el de un jesuita español que prácticamente vivió toda su vida en Italia y llegó a formar parte de los círculos intelectuales más prominentes de ese país. Es el caso de la obra *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, escrita por el sacerdote jesuita Giovanni Andrés y traducida por su hermano, el doctor Carlos Andrés y Morell. Para Pluche y Batteux, la suerte no vino de la misma casa como sucedió a Andrés, para que todo quedara en familia, pero sí con la misma finalidad humanística. Sin embargo, el libro de Giovanni Andrés parece ser el único que se detiene a revisar la historia de la acústica y mencionar en calidad de teórico y tratadista a un contemporáneo a quien la posteridad consagraría como el primer historiógrafo musical de habla hispana, el padre Antonio Eximeno.

Restaría indagar, entonces, –a través de esta selección triangular– las circunstancias o propósitos que se hallan detrás de los autores-traductores seleccionados y su perspectiva en la sociedad a la que pertenecían y –de ser posible– la inspiración que generaron en el ambiente educativo caraqueño, a través de sus obras. Para ello, se destinan los tres apartados siguientes:

4. Enrico Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral Editores, Barcelona, España, 1970, p. 29.

1. NÔEL ANTOINE PLUCHE

De la obra del abad Pluche, intitulada *Spectacle de la nature*, pudo haber llegado a Venezuela su traducción al castellano (*Espectáculo de la naturaleza*) hacia el año 1765.⁵ En efecto, existen algunos ejemplares o volúmenes parciales de dicha obra registrados como “de la librería de San Francisco de Caracas”; y, por otro lado, la obra completa en dieciséis volúmenes, pertenecientes a la biblioteca de Pedro Manuel Arcaya. En cuanto a las ediciones que se manejaron en Caracas, corresponden a la segunda y la cuarta edición. A título referencial, podemos decir que el tomo XV (2ª. ed., 1758) es el *Que contiene la preparación evangélica* y, como lo diría su propio autor, presenta una serie de “conversaciones” anotadas para formar a los jóvenes seminaristas. Por otro lado, el tomo XIII (4ª. ed., 1785) dedica una “conversación” sobre la música (la número 4) que además tiene dos partes: una para la “música teatral” y otra para la “música cantable”. Sin entrar en ningún detalle, este apartado busca –según el espíritu que tiene la obra en general– contribuir a la instrucción de los “jóvenes lectores” en las diversas profesiones y artes instructivas. La posición de Pluche suena mucho –a nuestro parecer– al pasaje de Moisés, quien luego de subir la montaña para recibir las tablas sagradas, a su regreso se encuentra a su pueblo adorando o “cantando alabanzas a dioses imaginarios”, con lo que “corrompió eficaz e infaliblemente todas las ideas de virtud”. La España dieciochesca tuvo la fortuna de contar con un sacerdote vizcaíno llamado Esteban de Terreros y Pando, maestro de retórica y matemáticas del Real Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús, fundado en tiempos de Felipe V, quien por voluntad propia tomó como decisión traducir la monumental obra del abad Pluche.

Imaginemos a este sacerdote deambulando por aquí y por allá, indagando sobre las destrezas de cada uno de los artesanos que podía encontrar, averiguando cuáles eran las mejores prácticas o los progresos en cada una de sus disciplinas y, además, apuntando los vocabularios técnicos que se estilaban en cada una de estas ocupaciones, profesiones o industrias. De ahí, quizás, que Juan Sempere y

5. Ildefonso Leal, *Libros y bibliotecas en la Venezuela colonial*, Ediciones de la Biblioteca UCV, Caracas, 1978, pp. lxxxvii-lxxxviii.

Guarinos (1789) lo llame “el infatigable P. Terreros”. Otra particularidad que tiene esta obra en manos de Terreros, en cuanto al proceso aplicado por este en su tarea traductora, es la de haberse tomado la libertad de intervenir y editar el original de Pluche. Nada raro, si se piensa que en un siglo lleno de revoluciones, autores-traductores, como él, se creían en la potestad de mejorar los originales que recibían según un gusto en específico y la adecuación a las costumbres españolas, en un proceso que el poeta Tomás de Iriarte acuñó también como de “connaturalización”.⁶ Entre las características que externamente se observan en el texto traducido de Pluche está la inclusión en el tomo XIII de una “Paleografía española”, que curiosamente sustituye a la “Paleografía francesa” de la edición original parisina.

De igual forma, si nos atenemos a este hecho en la modalidad traductora, es posible preguntarse si la información musical no habrá tenido eco en alguna otra publicación de Terreros, de fecha posterior y –de ser esto posible– qué otra noticia musical podríamos entresacar del asunto. Lo primero que debemos considerar es que la obra *Espectáculo de la naturaleza* fue la fuente de inspiración (según Azorín y Santamaría, 2004)⁷ que permitió al padre Terreros tomar fuerzas para emprender la titánica labor de elaborar por propia cuenta un *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, donde se suman unas sesenta mil palabras, aproximadamente. Para darnos una idea de la tarea que significó el haber emprendido este diccionario que sólo pudo haber sido el parto –parafraseando a Juan Sempere y Guarinos,⁸ “de un incansable, e inexplicable estudio”– debemos tomar en cuenta que el total de las voces dedicadas a la lexicografía musical fueron abordado en el libro de Antonio Gallego,⁹ en una especie de índice o apartado pertinente a “La música en el *Diccionario castellano* de Terreros (1786)”, que es obra de

6. Francisco Lafarga Maduell, *Hacia una historia de la traducción en España* (1750-1830), Universidad de Lleida, 1999, p. 15.

7. D. Azorín y M.I. Santamaría, “El *Diccionario de autoridades* (1726-1739) y el *Diccionario castellano* (1786-1793) de Terreros y Pando ante la recepción de las voces de especialidad”, *Revista de Investigación Lingüística*, vol. VII, 2004.

8. Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomos V y VI, 1789.

9. Cfr. Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Alberto González Lapuente (curioso diccionarista dedicado al estudio de esta poco explorada rama musical). A comienzos del siglo XIX, el diccionario de Esteban de Terreros es fuente seminal del primer *Diccionario de música* en lengua castellana, escrito por Fernando Palatín (Sevilla, 1818).¹⁰ Pero el Terreros no termina aquí, pues tenemos noticias de que fue igualmente utilizado en la Caracas colonial. Efectivamente, este conocimiento se encuentra en el testimonio del fraile y bibliotecario del Convento de San Francisco, Juan Antonio Navarrete, de quien Blas Bruni Celli menciona que:

“En su afán enciclopedista, utiliza in extenso numerosos diccionarios, entre ellos el *Gran diccionario* de Moreti; el *Calepino 7 lenguas*; el *Diccionario geográfico* de Juan de La Serna; el *Lexicón eclesiástico* de Ximenes Arias; el *Diccionario histórico* del padre dominico Agustín Calmet; el *Hierolexicón* de Macri; el *Diccionario geográfico* de Montpalau; y a Terreros y Pando, en su *Diccionario castellano*.”¹¹

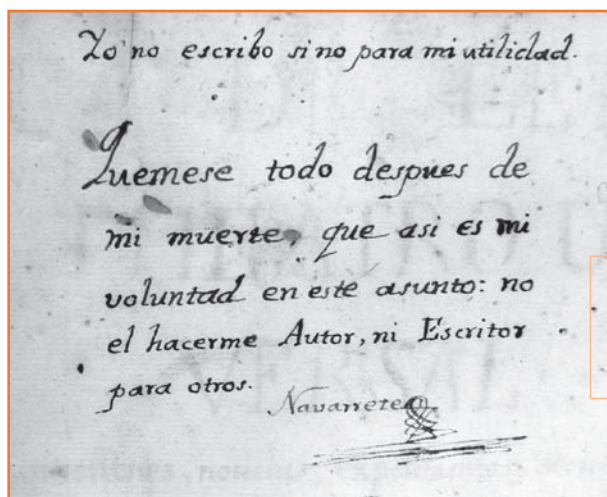
Vemos a Navarrete mencionar entre sus diccionarios al “inmenso Terreros”,¹² que al parecer ocupaba lugar predilecto en sus eruditas lecturas. Dice el fraile, por ejemplo: “Para medicina hay diccionarios particulares que no he tenido la fortuna de que lleguen a mis manos, sino algunos fragmentos sueltos en algunos autores médicos. Pero ya hoy nos vino el insigne Terreros, *unus pro omnibus*, que satisface a todos.”¹³ En cuanto a alguna cita de este estilo pero que toque algún asunto musical, la misma aparece cuando se refiere a “*Musurgus*”, “*Musurchus*” y/o “*Musurgia*” de la cual da una interesante noticia musical y en la cual culmina diciendo:

10. Ángel Medina, “El diccionario musical de la familia Palatín (Sevilla, 1818)”, Fernando Palatín, *Diccionario de música* (Sevilla, 1818), Universidad de Oviedo, Oviedo, 1990, pp. 12, 35.

11. Juan Antonio Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1993, tomo 1, p. 35.

12. *Ibidem*, tomo 1, p. 518.

13. *Ibidem*, tomo 2, p. 397.



Voluntad del Padre Juan Antonio Navarrete en la primera página del Arca de letras y teatro universal

“El Terreros en su diccionario dice: “Musurgia, arte de disonancia y consonancia; tratado acerca de la música teórica y práctica. Lat. *Musurgia*. El Padre Kirker dio este nombre a una obra que imprimió en Roma en dos tomos en folio año de 1690”. Y advierto que Terreros escribe Musurjia con j, en lugar de g, porque así se quiten equivocaciones como lo advierte al principio de la letra G, por cuya razón poco usa la g poniendo la j en su lugar”.¹⁴

Las voces empleadas por Navarrete son fiel testimonio terminológico de su tiempo, del cual estaban familiarizados los frailes del convento franciscano de la Inmaculada Concepción de Caracas. Asimismo, pudiera considerarse el *Arca de letras y teatro universal* como punto de partida para el inicio de la lexicografía musical en Venezuela. A continuación presentamos una tabla en la cual hemos compilado alfabéticamente –pero con un orden de similar aparición en el de Navarrete– todas aquellas voces relativas o afines a la temática musical y en suma con los términos religiosos que también hemos seleccionado.

14. *Ibidem*, tomo 2, p. 318.

**TÉRMINOS MUSICALES Y RELIGIOSOS ENCONTRADOS
EN NAVARRETE, EN EL TOMO I Y EL TOMO II**
A

Antífona
Antifonas a la Virgen
Agualdo
v. Agonizantes enfermo
religiosos

G

Giros o vueltas (Himno
cantados)
v. Gusto (Hugo de Blair)
v. Gumilla

P

v. Pío VI (Peregrino
Apostólico)
Pulso (Eurritmo)
v. Salmo el 8
v. Salmos de David
v. Patrón tutelar y patrón
titular

C

v. Fray Bartolomé de
las Casas
v. Copacabana
Credo
Campanillas (Nasarre)
v. Concepciones Monjas

H

v. Hermandades
y cofradías Himnos
y salmos (San Agustín)
Himnos (Iglesia / Breviario
romano)

J

Jesuitas (años 1767 y 1773)

Q

Quaresma, para el oficio
divino

D

Devociones particulares
v. Demonios (ritos en
Caracas)
v. Doctores de la Iglesia
Drama divino
v. Dítirambos - Disciplina
v. Damianas, Damianitas
(monjas)

M

Misa (San Gregorio)
Matemática (Tosca)
v. Mujeres en las
procesiones
Misa de réquiem
Misa (Por qué se llama...)
Mano musical
Micrólogo (Guido)

S

v. Santa Rosalía (Templo)
v. Santa Rosa de Lima
Salve Regina
Salves en el Oficio Divino
Scolasticus o *Scholiasticus*
(San Gregorio)
v. Saturnales fiestas

E

Eucaristía

F

Fiestas de guarda
v. Feijóo
Facultades, artes y ciencias
(Iriarte / Rousseau / Tosca)
Facultades, artes y
ciencias (Tonus / Terreros)

N

Notas satisfactorias
(Séneca / Gaspar Ríos /
Noticia general de las artes)

O

O gloriosa
Órgano - Oficio de difuntos
v. Obispado de Caracas,
de órdenes religiosas

V

Viernes santo
v. Versos (Vihuela o lira)
En el Tomo 2: Musurgus
Musurchus. Musurgia
(Kircher)

Según lo expuesto sobre el fraile Navarrete en su *Arca de letras y teatro universal*, no resulta nada casual que el musicólogo José Antonio Calcaño se haya interesado en hacer la primera edición de su obra, seleccionando un conjunto de páginas escogidas que posteriormente Blas Bruni Celli retomó para hacer la edición completa a la cual aludimos y, gracias a la cual, pudimos revisar de manera exhaustiva dicha obra para realizar la filiación con el texto de Terreros y extraer de la misma la lexicografía musical en la tabla correspondiente a términos musicales y similares que ahora presentamos. Significativo sería compararlo con el trabajo de Alberto González Lapuente al que aludimos arriba y que relaciona el texto de Terreros al de Pluche. Interesante trabajo de lexicografía comparada resta por hacer, una vez que se hayan revisado sistemáticamente cada una de dichas entradas en los diccionarios respectivos. Afortunadamente —para el caso venezolano— los términos en cuestión no pasan de ser pocos y bien puede comprobarse la presencia de Terreros en Navarrete.

2. CHARLES BATTEUX

El otro título que hemos seleccionado —en cuanto a su procedencia francesa en la traducción española— es *Principes de la littérature* de Batteux. Esta obra arranca en 1746, con un estudio titulado *Les beaux arts réduits a un meme principe*, y culmina en un completo tratado, en nueve tomos, que terminó de publicarse en 1750. A su autor lo vemos ubicado en la misma línea del abad Jean Baptiste Du Bos, en cuanto reconoce un principio de imitación de la naturaleza. Según afirma Enrico Fubini: “Algunos decenios más tarde, Batteux vuelve a ocuparse de estos temas, aunque con una problemática más simple, menos rica, pero dando paso adelante, hacia la concepción de la música como lenguaje autónomo de las pasiones y los sentimientos, con una interpretación menos rígida y literal del concepto de imitación.”¹⁵ Ciertamente, si la palabra es el órgano de la razón, entonces las artes pasan a “darse luz mutuamente” y, para lograr esta claridad,

15. Enrico Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral Editores, Barcelona, España, 1970, p. 29.

la música debe enlazarse o atender al mensaje de las demás artes y trabajar juntas. El poema *La música* de Tomás de Iriarte retomará esta idea, en el contexto de habla hispana.

Por otro lado, en lo que respecta a su traducción, es obra de Agustín García de Arrieta, bibliotecario y filólogo, traductor del francés, del latín e italiano; además, editor de la obra de Cervantes. Luego de graduarse de bachiller en artes y teología, entra como profesor en los Reales Estudios de San Isidro en Madrid –instituto para laicos que había fundado el rey Carlos III sobre las bases del antiguo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús–. Aquí comienza su actividad traductora con las obras: *Las leyes eclesiásticas del Nuevo Testamento, traducción del italiano al español*, o la *Introducción a la sagrada escritura* de Bernard Lamy, y *El espíritu de Telémaco*, basado en el poema homónimo escrito por el sacerdote Francois de Salignac de la Mothe-Fénelon, texto al cual García de Arrieta extrae las máximas o aforismos y los ordena alfabéticamente por materias, en forma comentada. ¿Estaría este traductor al tanto de una obra que abría fuegos contra el reinado de Luis XIV, publicada como *La dignité de l'home; ou le despotisme dévoilé (extraits de une libre intitulé les Aventures de Télémaque)*? Incluso, ¿estaría él al corriente del propio medio musical español? ¿Cabe indagar si acaso habrá tenido noticias de la presentación en 1797 de la ópera *Il Telemaco nell'isola di Calipso* del compositor y guitarrista catalán Ferran Sor? Algo que quizá tiene que ver con su actividad como traductor debió haber sido lo que terminó truncando su vocación religiosa y docente en favor del pensamiento laico y liberal. Pues pasó a desempeñarse en la Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro, justo en el momento mismo en que tomó la decisión de comenzar a traducir el Batteux, o sea, entre los años 1797 y 1798. Para el año 1805, cuando sale el último tomo del tratado, se dispararía una discusión literaria que reflejaba, igualmente, la posición entre los neoclásicos y los prerrománticos del Madrid de entonces. Parece ser que García de Arrieta optó por reconocer las críticas que José Munárriz hizo con respecto a su tipo de traducción.¹⁶

Agustín García de Arrieta tomará como referente para su traducción la quinta edición del tratado, enriquecida por

16. Cfr. *Variedades de ciencias, literatura y artes* (15 de enero de 1805).

Batteux a raíz de la versión al alemán hecha por Schlegel. Ya en el título propiamente dicho, el traductor español —en vista de que el abad da a descubrir un conjunto de principios filosóficos en su tratado— opta por transformarlo, agregándole así a su traducción española el adjetivo “filosófico”, es decir, quedando como *Principios filosóficos de la literatura* en su propia publicación.¹⁷ El Batteux era para su traductor como una biblioteca particular, pues le gustaba trabajar en solitario, donde él mismo entremezclaba y comentaba las noticias que ocurrían en la literatura de su tiempo, algunas veces tomando en consideración el punto de vista español. Por eso es que España debe recordarlo, ya que se dio a la tarea de divulgar a los autores extranjeros contemporáneos. De ahí el término acuñado por Inmaculada Urzainqui de “Batteux español”. La traducción, en ciertas ocasiones, peca de un interés divulgativo, didáctico o pedagógico que pudiera dar la apariencia de ser, en momentos, un tipo de plagio. Aquí entramos en el principal conflicto que tiene la obra traducida, señalado por Urzainqui de la siguiente manera:

“Lo que sí es censurable, hoy como entonces, por elemental rigor intelectual, es que al servirse Arrieta de ellos, muchas veces casi literalmente, no deja una puntual constancia de ello, y se limitara a una vaga alusión del tipo «dice La Harpe», sin precisar lugar, página, etc., y aun algunas veces ni eso siquiera: lo cual —sirva también en su descargo— no es tampoco nada frecuente en la época”.¹⁸

García de Arrieta sacrificó el aparataje bibliográfico en pro del grano o dato de lo que iba traduciendo. Sin embargo, la verdadera reconstrucción y fijación de los textos aludidos arriba, estamos seguros de que motivarán nuevas investigaciones musicológicas sobre el tema. En cuanto a la información musical aparecida en el Batteux, se distingue en el tomo I, una “sección” titulada “De la música y el baile” que consta de cinco capítulos. Asimismo, encontraremos

17. Inmaculada Urzainqui, “Batteux español”, F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, España, 1989, p. 241.

18. *Ibidem*, p. 245.

más adelante, en el tomo V –publicado en el año 1801– el interesante ensayo puesto como apéndice al tratado de la poesía lírica que es absoluta autoría de García de Arrieta y que tituló: “Suplemento sobre el drama lírico llamado vulgarmente ópera.” El mismo trata sobre una explicación de la ópera en cuanto teatro musical y las razones encontradas en la ópera italiana de estar atravesando la decadencia durante el siglo XVIII, producto del excesivo virtuosismo y su comercialización. Del tratado que sigue a este, el cual versa sobre la poesía didáctica, tenemos como información debida la profesora Inmaculada Urzainqui, lo siguiente: “De la poesía didáctica –sobre la que no hace apéndice aparte– en un párrafo añadido a Batteux sobre los textos más recientes del género, se limita a mencionar, y sin ninguna apreciación crítica, una sola obra española: el *Poema de la música* de Iriarte”.¹⁹

Sobre la recepción del “Batteux español” en Venezuela, no se sabe a ciencia cierta cómo llegó a nuestro país, ni tampoco una fecha sobre la cual se pueda estimar esa llegada. No obstante, dichos tomos I y V pertenecen –por igual– a la Biblioteca Nacional de Venezuela. Una de las opciones sería indagar, de la misma manera que lo pudieron hacer Ildefonso Leal o Enrique Marco Dorta, su destino en el conjunto de los ingresos de libros hacia Venezuela, en el período en que la misma todavía era colonia española o por lo menos, hacia la fecha de su independencia política. Por lo menos para ubicarlo de mejor forma hacia el siglo XIX, pues ni siquiera se sabe si esta información pudiera hallarse extraviada en la página de algún periódico o revista de dicha época. Así, la imaginación sugiere que su rúbrica *exlibris* también pudiera resultar la del dueño de un libro “de segunda mano”.

3. GIOVANNI ANDRÉS

A diferencia de Pluche y Batteux, hemos de toparnos a continuación no con algún tipo de tratado o ensayo estético musical –que es el caso de los ya mencionados– sino con una especie de historia de la acústica y la teoría musical que, por supuesto, está igualmente ilustrada con los principales

19. *Ibidem*, p. 254.

temas del momento correspondientes a su época. Se trata de la obra del abate Giovanni Andrés titulada *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Andrés fue un sacerdote jesuita de origen hispano, ordenado en Tarragona, que poseía una notable erudición filosófica y conocimiento de la cultura italiana, a la cual se entregó por completo a raíz del decreto de expulsión de todos los miembros de la Compañía de Jesús en España, por orden del rey Carlos III en el año 1767. A pesar de los avatares sufridos por esta orden religiosa, el abate Andrés jamás careció de medios para desarrollarse intelectualmente en Italia como historiador y filósofo seguidor de Galileo. En esta etapa, a comienzos de 1793, realizó un corto viaje a Viena. Gran parte del periplo de sus viajes puede seguirse a través de las *Cartas familiares* dedicadas a su hermano. Se desempeñó varias veces como profesor y bibliotecario, hasta el final de su vida. Según la investigación de Antonio Astorgano Abajo: "Precisamente, sería esa concepción erudita, filosófica, histórica y enciclopédica del saber, la que conduciría al abate a plantearse el reto de elaborar por vez primera una historia general filosófica de toda la literatura, comprendiendo por literatura las Buenas Letras y las Ciencias (naturales y eclesiásticas)".²⁰ Asimismo, en cuanto a la información contenida, luce oportuno recordar lo afirmado por Hugo Quintana:

"Esto, sin embargo parecerá poca cosa si se tiene en cuenta que estas mismas historias literarias guardan en sus páginas crónicas sobre la evolución de la matemática, la geometría, la mecánica, la náutica, etc., lo que parece explicarse en el hecho de que lo que se entiende por historia de la literatura en la cultura enciclopédica del siglo XVIII es la historia de todo lo que se ha escrito sobre algo, no importando de qué se trate".²¹

20. Antonio Astorgano Abajo, "Andrés y Morell, Juan", *Diccionario biográfico español*. Real Academia de la Historia, 2009, tomo 5, p. 269.

21. Hugo Quintana M., *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas (período colonial)*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Caracas, 2008, p. 161.

En cuanto al contenido musical, el mismo aparece referenciado fragmentariamente en un conjunto de páginas que corresponden a los capítulos aparecidos entre los tomos II y IV, y en el tomo VIII con mayor abundancia; corresponden a cuatro áreas abordadas y analizadas, asimismo, una por una en cuanto a su contenido:

Incluye información sobre la música entre los árabes que muy probablemente se relaciona con una publicación que en paralelo llevaba de su obra epistolar, en este caso se trata de la: "*Lettera sopra la musica degli Arabi*" aparecida en la obra de G. Toderini titulada *Letteratura Turchesca* (Venecia, 1787). Por otro lado, también surge una especie de polémica establecida con otro sacerdote jesuita, especialmente reconocido como crítico literario y estudioso de la estética musical. Se trata del padre Esteban de Arteaga conocido también como "el Aristóteles del melodrama" por haber publicado un estudio sobre la terminología musical en la poética aristotélica. Su objeción contra el abate Andrés no versó precisamente sobre la tradición "árabe" que floreció en torno a dicho filósofo, sino sobre la poesía proveniente de esta cultura y su posible impacto en Europa. Arteaga negaba el posible "origen árabe de la lírica provenzal".²² Cabe consultar, entonces, la obra del padre Arteaga, *Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*.

A.

EL TOMO II,
CAPÍTULO XI.EL TOMO III,
CAPÍTULO III.

B.

Este apartado está dedicado a la poesía didáctica, de la cual algunos tratadistas dieciochescos sienten que es como un deber su inclusión, quizá para divulgar y comentar el poema *La música* de Tomás Iriarte. Poema que causó repercusión en España, en un grupo de poetas que posteriormente se dedicaron a escribir poemas similares dedicados a las Bellas Artes –pero no sobre música–, aunque parece mostrarse una excepción en la versificación del *Canto III*, donde la define el diccionarioista, poeta y traductor Diego Antonio Rejón de Silva en su poema dedicado a la pintura. El mismo aparece citado en las "notas subsidiarias" del *Método de solfeo para enseñar canto según el gusto moderno que se publicó en Caracas, en el año 1834, a nombre de M. M. de Larrazábal*.²³

22. Fernando Molina Castillo, "Arteaga, Esteban de", *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, vol. 5, p. 662.

23. M.M. de Larrazábal, "Método de solfeo para enseñar canto según el gusto moderno que se publicó en Caracas, en el año 1834, a nombre de M.M. de Larrazábal", *Revista musical de Venezuela* (Caracas), N° 35, Fundación Vicente Emilio Sojo, CONAC, (1997).

C.

EL TOMO IV,
CAPÍTULO IV.

Indaga sobre los orígenes de la poesía dramática y la utilidad que tiene el coro proveniente de la tragedia antigua, para luego pasar a abordar la ópera y su situación actual. Menciona varios compositores y libretistas del medio operístico, sin embargo, hay que hacer alusión a uno cuyo nombre resultaba desconocido en su grafía para el abate Andrés, aunque sabe que es un “famoso músico”. Esto le bastó para apuntarlo confusamente como “Kindel”, y resultó ser George F. Händel. El abate Andrés (quien habría escrito en su juventud alguna obra escénica hoy extraviada) al mostrar mucha erudición sobre la ópera, “prefiere colocarse en una posición intermedia” sin caer en dogmas estéticos de ninguna especie –parece inferir Hugo Quintana–.²⁴ Para ampliar lo dicho, se debiera consultar la *Carta del Abate D. Juan Andrés al Señor Comendador Frey Cayetano Valenli Gonzaga, caballero de la Inclita Religión de Malta, sobre una pretendida causa de la corrupción del gusto italiano en el siglo XVIII* –que es una traducción de su hermano Carlos Andrés, publicada hacia 1780–.

EL TOMO 7,
CAPÍTULO VIII.

D.

Trata sobre el aspecto matemático que tiene la música, diversidad de modos, tetracordios y escalas. Comenta sobre sus orígenes, escuelas, descubrimientos y las principales teorizaciones pitagóricas y alejandrinas. Alude a la “ciencia acústica de los griegos” y sus efectos en las músicas árabe, romana y gregoriana. Nombra los principales “escritores músicos” italianos, europeos y, de los árabes, a Al-Farabi. Tiene estudios que se relacionan con la “introducción de la música en la poesía vulgar”, las “escuelas públicas de música” y el “restablecimiento de la música”. Se refiere a la importancia que tuvo la Universidad de Salamanca, lugar donde se fundó la primera cátedra de música. Finalmente, menciona a los modernos “escritores músicos”. Allí encontraremos que el último teórico mencionado por Andrés es el sacerdote jesuita Antonio Eximeno –también de origen español, autor de un importante libro que mencionaremos al terminar este punto–. En dicho texto Andrés parece polemizar con su interlocutor, tal como lo indica Hugo Quintana:

Cierra este capítulo Juan Andrés retomando el nombre de Eximeno (el que diera origen a toda su larga disquisición) quien, aún siendo “muy versado en la matemática y en la música para conocer muy íntimamente la naturaleza de la una y de la otra... refuta los sistemas músicos de los matemáticos. Los tonos de la música no son para él más que los acentos del habla...”.²⁵

24. Hugo Quintana M., *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas (período colonial)*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Caracas, 2008, p. 168.

25. *Ibidem*, p. 171.

Pasaremos a referirnos a la traducción al español hecha por su hermano Carlos Andrés y Morell (1753-1820). Parafraseando a José María García León,²⁶ Andrés y Morell fue un abogado de origen aragonés de una intensa actividad pública y de pensamiento conservador que alternaba con la caridad y la vida literaria. Destaca como traductor al español de las más importantes obras escritas por su hermano, el abate Juan Andrés. Así, ingresa a la Real Academia Fiorentina para cuando logra publicar el primer tomo de la obra que traducía de su hermano, la cual titula *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, en Madrid, en el año 1784. Tardó hasta el año de 1806 para publicar los diez tomos de que se componía. De todos los jesuitas expatriados, es el abate Juan Andrés –afirma Antonio Astorgano Abajo– “... el de mejores relaciones con el Gobierno de Madrid, gracias a los buenos oficios de su hermano y traductor, Carlos Andrés, como observa un resentido Manuel Luengo en su *Diario de la expulsión de los jesuitas ...*”.²⁷

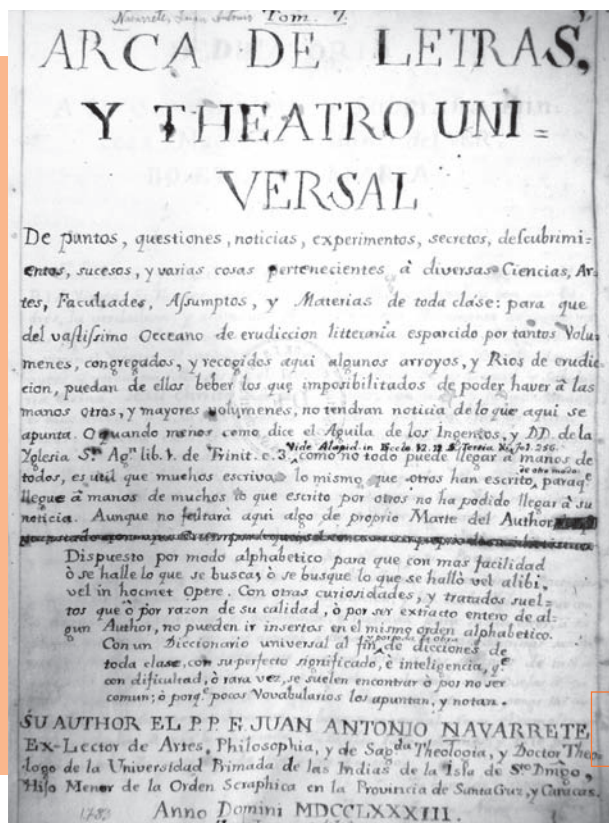
La obra de Andrés cuenta con la justicia de haberse reeditado gracias al cuidado de Aullón de Haro, quien la publicó entre los años de 1997 y 2000, en la “Biblioteca Valenciana”. En cuanto a la recepción que tuvo esta obra en la Caracas colonial, existen ejemplares de la misma, firmados por Ramón Ignacio Méndez, lo cual nos lleva a pensar si no habrán provenido de algún convento –cuando fueron estos confiscados en el siglo XIX– y que se salvaron al pasar a formar parte de la biblioteca del Arzobispo.²⁸ Pero, revisando las “notas subsidiarias” del *Método de solfeo para enseñar canto según el gusto moderno* que se publicó en Caracas, en el año 1834, a nombre de M.M. de Larrazábal, observamos que se cita a Juan Andrés en la nota once, lo cual quiere decir que todos aquellos que consultaron el método de canto debieron preguntarse –al menos a título informativo– lo que contenía el tratado en el tomo 2, página 55.²⁹

26. José María García León, “Andrés y Morell, Carlos”, *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, 2009, tomo 5, pp. 267-268.

27. Antonio Astorgano Abajo, “Andrés y Morell, Juan”, *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, 2009, tomo 5, p. 271.

28. Blas Bruni Celli, “Estudio preliminar”, Juan Antonio Navarrete, *Arca de Letras y teatro universal*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1993, tomo 1, p. 31.

29. M.M. de Larrazábal, *Ob. Cit.*



Arca de letras
y teatro universal, tomo 7

Para finalizar, profundizaremos en el autor-músico que etabló la polémica sobre la obra de Andrés, pues tiene una historia similar a las que hemos expuesto hasta ahora. Trátese de un erudito, matemático y músico que mantiene la figura del traductor interesado en un tema exclusivamente musical y no integrado a otros saberes —única diferencia existente con los anteriormente mencionados—. Nos referiremos a la obra de un exjesuita expatriado de origen valenciano y de un maestro de capilla que dedicó parte de su tiempo en traducirlo. La obra de Antonio Eximeno y Pujades *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione* (1774) tiene la importancia de ser considerada un verdadero hito histórico en la historia de las historias musicales en España. Ya que como lo indica el musicólogo Ismael Fernández de la Cuesta:

“Desde la segunda mitad del siglo XVIII, como es bien conocido, asistimos al nacimiento de la historiografía musical española, gracias, sobre todo, a la labor de los jesuitas expulsos, y en especial al polémico libro del jesuita valenciano, instalado en Roma después de su expulsión, Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, traducida al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla de la Encarnación, Madrid, 1796. La aparición de esta obra parece señalar el fin de una era y el inicio de otra. No está muy claro, sin embargo, que el propio Eximeno pertenezca a la nueva era, porque, si bien es verdad que el osado exjesuita se desmarca de los tratadistas precedentes y contemporáneos suyos, no lo vemos encaminarse hacia la nueva ciencia musical propia de un Romanticismo que contempla el pasado sin ataduras, con un espíritu extraordinariamente creativo”.³⁰

La obra de Eximeno —aunque no en la misma medida que la de su traductor— ha sido objeto de revalorización, gracias, primero, a la edición de bolsillo preparada por Francisco Otero que publicó la Editorial Nacional en 1978; y, ahora, más recientemente, con la edición facsimilar del año 2010 realizada por la Librería Maxtor (en ambas ediciones, los tres tomos que conforman la obra fueron reunidos en un solo libro). Realmente son muchos los esfuerzos que se han venido haciendo en publicar y traducir este tipo de obras. Basta mencionar los trabajos realizados a Salinas, a Descartes, a Rousseau y, más recientemente, a Du Bos. También consideramos necesaria una traducción del padre Buenaventura Prats. Ya está apareciendo todo un rosario de obras menores, tales como la de Yves Marie Andre, la cual ha tenido la suerte, igualmente, de ser traducida; pero resta hacer lo propio con un olvidado “Lauriso Tragiense”

30. Ismael Fernández de la Cuesta, “La musicología española”, *Ensayo*, Fundación Juan March. Madrid, 1991, p. 37.

(seudónimo), ya que probablemente sus obras —casualmente traducidas en su tiempo— revelen nuevas noticias sobre la investigación que apenas hemos esbozado: traductores españoles y su contribución a la musicología de habla hispana.

Palacio Arzobispal de Caracas
en la Esquina de Gradillas



En conclusión, pudimos ver con el desarrollo del presente estudio a un teórico empeñado en mostrar el mundo como si fuese la antigua arcadia (el caso de Pluche), mientras que, ubicado en el otro extremo, percibimos la visión del filósofo que parece sugerir que depende del cristal con que se lo mire en cada país (Eximeno). En medio de estas dos, tenemos posiciones como aquella que ata la música al equilibrio de la imitación concertada junto a las demás artes (a lo Batteux), o la que renuncia a este particular, en beneficio de una naturalidad musical, para llegar a lugares donde las palabras pudieran no llegar (en Andrés). En cuanto a los traductores, sobresalieron los que llevaron más allá del contexto de las obras el eco de sus estudios (los casos de Terreros y García de Arrieta); al contrario de aquellos que por tener algún vínculo material y excesivo respeto hacia el autor, pareciera que permitieron que sus

obras pasaran por ellos, pero no ellos por las obras (el abogado Andrés y el maestro de capilla Gutiérrez). Así, pudimos comprobar la necesidad de que los músicos se relacionen más con la lexicografía musical, la discutan, la compartan y la critiquen. Y finalizaremos afirmando que el siglo XVIII plantea el nacimiento oficial de la biblioteca musical en la Caracas colonial, ocasión en que los traductores españoles consolidaron una de las mejores contribuciones a la historiografía musical de habla hispana.