

El lugar de la ópera en la poética de Ignacio de Luzán: entre la tragedia y las artes liberales*

Recibido: 23/11/2021 | Revisado: 05/06/2022 | Aceptado: 29/07/2022
DOI: 10.17230/co-herencia.19.37.11

Daniel Martín Sáez**

dmartinsaez@hotmail.com

Resumen Ignacio de Luzán escribió la poética española más influyente del siglo XVIII, en un período en el que la ópera italiana ocupaba un lugar esencial en todas las cortes de Europa. Sin embargo, este género recibe un tratamiento marginal en su obra. Esto puede resultar sorprendente en un autor que no solo conoció las óperas realizadas en España durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, sino que además fue un gran defensor de Metastasio como poeta, traduciendo algunos de sus libretos por encargo de la corte. En este artículo analizamos el lugar del melodrama en su obra, mostrando la influencia recibida de las poéticas italianas, sobre todo de Crescimbeni, Gravina, Muratori y Maffei, que entendieron el género desde las ideas aristotélicas sobre la tragedia griega. Como veremos, la clave de su poética es la contraposición entre artes liberales y serviles, que le obliga a situar la música en un lugar inferior respecto a la poesía.

Palabras clave:

Artes liberales, música, ópera, tragedia, poética.

The Role of Opera in Ignacio de Luzán's Poetics. Between Tragedy and the Liberal Arts

Abstract Ignacio de Luzán wrote the most influential Spanish poetics of the 18th century, at a period when Italian opera occupied an essential place in all the courts of Europe. However, this genre receives marginal treatment in his work. This may be surprising in an author who was not only familiar with the operas performed in Spain during the reigns of Philip V and Ferdinand VI, but who was also a great defender of Metastasio as a poet, translating some of his librettos commissioned by the court. In this article we analyse the place of melodrama in his work, showing the influence of Italian poetics, especially Crescimbeni, Gravina, Muratori and Maffei, who understood the genre from Aristotelian ideas about Greek

* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i "Música y poder: el teatro con música durante el reinado de Felipe V (1700-1746)" (2020-2023), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Ref. PID2019-110404GB-I00.

** Universidad de Salamanca, España. ORCID: 0000-0002-6780-5220

tragedy. As we shall see, the key to his poetics is the contrast between liberal and servile arts, which forces him to place music in an inferior position to poetry.

Keywords:

Liberal Arts, music, opera, melodrama, tragedy, poetics.

Sobre Ignacio de Luzán, el autor de la poética española más influyente del siglo XVIII, se han escrito numerosos estudios, pero apenas se ha atendido al espacio que ocupa la ópera italiana en su obra (véase Luzán, 2008; Makowiecka, 1973; McGlelland, 1973; sobre sus presupuestos ideológicos, véase también Lázaro Carreter, 1960 y Sánchez Laílla, 2010; sobre las poéticas dieciochescas, véase Checa Beltrán, 1998; Berbel Rodríguez, 2003 y Sebold, 1989). Esto podría deberse a que el melodrama recibe un tratamiento aparentemente marginal y negativo en su extensa *Poética*. Sin embargo, su influencia sobre la consideración del melodrama en España ha sido notable, tanto de un modo directo como indirecto (Luzán, 2008, pp. 70-81). Por una parte, el hecho de que los géneros musicales y espectaculares apenas reciban atención en su obra, como ocurre entre tantos teóricos italianos y franceses de su tiempo, contribuyó a consolidar una división entre música y poesía poco adecuada para entender la ópera, condenada a permanecer en terreno de nadie junto a otros géneros de gran éxito en el siglo XVIII, como las comedias mitológicas, las zarzuelas, las comedias de magia y las comedias de santos, tan criticadas por los autores denominados neoclásicos (Checa Beltrán, 1992, pp. 383-393; Doménech, 2008; Palacios, 1992, pp. 245-259). Sobre el caso francés, baste recordar el juicio de Voltaire, quien llegó a mantener que “la ópera, que sedujo a los italianos por el encanto de la música, ha destruido la tragedia griega, a la que, por otra parte, hizo renacer” (Voltaire, 2017, p. 15). La idea de interpretar la ópera desde la tragedia, como veremos, explica en gran medida las críticas al género en las poéticas modernas.

Por otra parte, la influencia de Luzán puede ayudar a explicar por qué, incluso cuando la ópera ha sido positivamente valorada, como en las *Instituciones poéticas* (1793) de Santos Díez González, ha sido para poner el acento en su valor literario, en detrimento de otros

factores como su contenido musical, dramático o espectacular (cf. Cañizares, 2018, p. 15). Quizás por ello, la *Poética* de Luzán no ha despertado demasiado interés entre los musicólogos, salvo casos excepcionales. Martín Moreno (1976), por ejemplo, no la estudia en su monográfico sobre las ideologías musicales del siglo XVIII, mencionándola solo de pasada en su historia de la música dieciochesca (2006, p. 266; un cambio notable en este sentido se produce en José Máximo Leza, 2014, p. 403). Como veremos, sin embargo, el aparente desprecio por la ópera no se debe a un juicio directo sobre los melodramas de su tiempo, sino más bien a una tradición filosófica sobre la poesía y la tragedia de corte neoristotélico que Luzán se encargó de actualizar siguiendo a los teóricos italianos (para un estudio genérico sobre esta influencia, véase Puppo, 1962). Esto explica también que los filólogos apenas hayan prestado atención a la ópera (además de los textos citados, véase Mombelli, 2021).

Para entender el lugar de la ópera en su obra, desarrollaremos este artículo en cuatro momentos. En primer lugar, veremos cuál fue el contacto de Luzán con la ópera, prestando especial atención a los pasajes de su *Poética* en los que elogia al libretista más importante de su tiempo, Pietro Metastasio. En segundo lugar, abordaremos el tratamiento del melodrama en las dos ediciones de su obra (1737, 1789), mostrando su carácter marginal y negativo, que se aplica también a las comedias mitológicas y las zarzuelas. En tercer lugar, argumentaremos que los presupuestos de Luzán se remontan a la poética de Vincenzo Galilei (1581), que se funda en la división entre artes serviles y liberales, desarrollada después por teóricos italianos como Crescimbeni, Gravina, Muratori y Maffei, de quienes Luzán tomó sus argumentos sobre la ópera italiana. En último lugar, pondremos algunos ejemplos de autores que siguieron a Luzán, tanto en España como en Italia, ya sea para compartir sus ideas o para abrir las puertas a una consideración de la ópera más positiva.

Luzán como defensor de Metastasio

El desprecio de Luzán por la ópera puede resultar sorprendente viniendo de alguien que se había educado en Italia, en dos ciudades

tan importantes para la ópera como Milán y Nápoles, y que llegó a traducir dos libretos de Metastasio al español durante el reinado de Fernando VI, cuando el modelo melodramático del poeta cesáreo ya se había extendido por toda Europa, hasta alcanzar una relevancia histórica sin precedentes (Sommer-Mathis & Hilscher, 2000; para el caso español, véase: Martín Sáez, 2021b). De hecho, Luzán admiraba la poesía de Metastasio, como es evidente desde la primera edición de su *Poética* (1737), donde el libretista aparece como ejemplo a seguir en al menos cuatro ocasiones.

En primer lugar, Luzán se refiere a la necesidad de introducir personajes universales en la poesía, es decir, personajes que no reflejen a los hombres tal como son, sino tal “como deben ser, según la idea más perfecta”, lo que denomina “la imitación de lo universal” (Luzán, 2008, p. 204; 1737, p. 45). Esta noción resulta ya netamente aristotélica, respondiendo a la idea de Aristóteles de que el poeta, frente al historiador, no trata lo particular, sino lo general (καθόλου), un concepto que la tradición latina tradujo precisamente por “universal” (*Poética*, 1451b). Por esta razón, Luzán identifica el fin de la poesía con la “filosofía moral” y le atribuye una gran utilidad política, al obligar al público a compararse con modelos universales de virtud y buscar su imitación, a partir de un arte que presentaría lo bueno de forma atractiva, según el ideal horaciano del *prodesse et delectare*. Como afirma en el proemio, en esto la poesía aventaja a todas las ciencias y artes, e incluso a la filosofía, pues “enseña las mismas máximas que ella; pero con un modo mucho mejor y más eficaz” (Luzán, 2008, p. 147; 1737, p. 1). Tras citar a Virgilio y a Torquato Tasso, Luzán se refiere a Metastasio como uno de esos poetas que “se inclinó más a la imitación de lo universal” y consiguió que sus poemas fueran además “generalmente bien recibidos y aplaudidos en todos los teatros” (Luzán, 2008, p. 206; 1737, p. 47).

En segundo lugar, Luzán critica la aparición recurrente de ciertas palabras en las arias de las óperas italianas, como “navecilla”, “arroyuelo”, “tortolilla” y “corderilla”, recomendando “que no se eche mano siempre de unos mismos objetos para las similitudes”. Metastasio se caracterizaría, precisamente, por recurrir siempre a imágenes nuevas:

Este defecto y abuso se había introducido en las óperas de Italia, en cuyas arietas se repetían siempre las mismas comparaciones de *navecilla*, *arroyuelo*, *tortolilla*, *conderilla*, y otras semejantes, que ya cansaban por ser tan vulgares y tan sabidas. Pero enmendó este abuso y lo compensó abundantemente el célebre Pedro Metastasio, que ha sabido hermopear sus dramas con similitudes siempre nuevas y siempre acertadas (Luzán, 2008, p. 332; 1737, p. 188; énfasis añadido).

En tercer lugar, Luzán defiende la práctica de los prólogos ocultos, es decir, los prólogos que no se anteponen a la obra literaria como algo distinto, sino que se introducen en boca de sus personajes, ocultando al público su función introductoria. Tras citar a Terencio y otros autores italianos, pone de nuevo a Metastasio como ejemplo de buen uso de esta práctica, aunque sin ofrecer ningún ejemplo (Luzán, 2008, p. 582; 1737, p. 393).

En cuarto lugar, Luzán destaca lo que considera la mala costumbre de apelar al drama dentro de las propias obras de teatro, sacando al público de la ficción de la trama. Un ejemplo de esta práctica, como en otras ocasiones, es Calderón de la Barca, al que contrapone las figuras de Plauto y de Metastasio. El libretista italiano, en concreto, se caracterizaría por recurrir al teatro como algo externo, justamente para mantener al espectador dentro de la obra. Luzán cita como ejemplo el siguiente pasaje de la ópera *Artaserse* (*Artajerjes*):

¿Y quieres que yo mire esta verdadera tragedia
espectadora indolente y sin pena
como los casos de Orestes en fingida escena?
(Luzán, 2008, pp. 585-585; 1737, p. 397).¹

Estos pasajes hacen aún más significativo que Luzán no le dedicara mayor espacio a la ópera. Es cierto que la edición de 1737 se escribió antes de que se estrenaran en la corte de Madrid las primeras óperas italianas, la mayoría sobre poemas de Metastasio, pero Luzán conoció muchas óperas en Italia y Francia, así como en la propia España desde 1738 hasta su muerte en 1754, cuando trabajó en la edición corregida y ampliada de su obra poética. Entre ambas fechas se presentaron

¹ Original: “E vuoi ch’io miri / Questa vera Tragedia / Spettatrice indolente, e senza pena / Come i casi d’Oreste in finta scena?”. Todas las traducciones del italiano son mías, salvo que se indique lo contrario.

nueve óperas en Madrid durante el reinado de Felipe V, tanto en la corte como en el teatro de los Caños del Peral, y otras once durante el reinado de Fernando VI estrenadas en el Retiro, todas ellas del mismo poeta (Broschi, 1991; Grazia, 2001; Martín Sáez, 2021b). El propio Metastasio llegó a afirmar que el teatro de Madrid ocupaba el primer lugar entre todos los teatros de Europa, como le escribe a Farinelli el 8 de enero de 1750 (Metastasio, 1951, carta 340), un juicio compartido por alguien tan poco sospechoso de parcialidad como el embajador inglés en España (Keene, 1933, p. 119).

Fue precisamente en este período cuando Luzán tradujo, por orden de la corte, dos libretos de Metastasio. Sin embargo, en la edición póstuma de su *Poética*, publicada en 1789, los pasajes relativos a la ópera apenas han cambiado. Una novedad se halla en el primer capítulo del libro tercero, donde Luzán narra la aparición de la ópera y la zarzuela en España en manos de Lope de Vega y Calderón de la Barca, pero su juicio es enormemente crítico:

[...] como el principal fin era entretener la vista con máquinas, tramoyas y apariencias, y ejercitar el oído con estrépito, clausulones, conceptos y tiquismiquis, se deja conocer cuán insensatas serán estas composiciones, aunque tengan sembrados algunos buenos versos (Luzán, 2008, p. 457; 1789, p. 34).

Más interesante es el apéndice titulado “Memorias de la vida de D. Ignacio de Luzán”, añadido por su hijo a la edición póstuma, donde se asegura que, durante sus años en Nápoles, Luzán “compuso varias poesías italianas”, destacando entre ellas “una canción en elogio del Abate Pedro Metastasio”. Según este testimonio, Luzán mantenía correspondencia con el libretista, que recibió con admiración aquella canción:

Ambas fueron muy estimadas y aplaudidas del mismo Abate, y de los sujetos a quienes este las leyó, como lo dice en su respuesta a la carta que Don Ignacio le escribió remitiéndoselas; y lo confirma la que éste recibió de un caballero napolitano que se hallaba entonces en Viena (Luzán, 1789, p. xxxiii).

Las memorias aseguran también que “al mismo tiempo que daba la última mano a la *Poética*, no dejaba por eso de atender a otras obras, aunque no de tanto momento”, como “el *Artaserse*, ópera del Metastasio” (Luzán, 1789, p. xxxvi). Esto demuestra que Luzán tenía

muy presentes los libretos del poeta romano mientras corregía su *Poética*, algo que se vuelve a confirmar más adelante, cuando se relata el encargo de la traducción de un segundo libreto metastasiano:

En el año siguiente de 47 por orden superior, y con tiempo muy limitado, hizo la traducción de la ópera de Metastasio, intitulada *La clemenza di Tito*, que había de representarse delante de SS. MM. en el carnaval del mismo año: y como era tan versado en la lengua italiana, y por otra parte tenía bien penetrado el espíritu del autor, le fue fácil trasladarle, aunque en breve término, a nuestro idioma, y en buenos versos, notándose únicamente en ellos tal cual defecto, o incorrección disculpable en la precipitación con que se hicieron (Luzán, 1789, p. XLIII).

En efecto, Luzán participó como traductor en el primer proyecto operístico de Fernando VI en el Retiro, traduciendo al español el libreto de *La clemenza di Tito* de Metastasio, puesto en música por Corselli, Corradini y Mele, que compusieron un acto cada uno, el 20 de enero de 1747, para celebrar el carnaval y el cumpleaños del rey de las Dos Sicilias (sobre las óperas realizadas en la época de Fernando VI y el calendario festivo de la corte, véase Martín Sáez, 2021b). Por alguna razón, Luzán no volvió a traducir libretos para las óperas del Retiro, ocupación que recayó sobre Orlando Buoncore, que se dedicó a esta tarea por encargo de Farinelli.

Por otra parte, Luzán dedica cierto espacio a la ópera francesa en sus *Memorias literarias de París* (1751), dedicadas al padre Francisco de Rávago, pero allí los juicios literarios son aún más negativos y limitados. Tras esbozar de forma inexacta algunos precedentes de la ópera en Francia, Luzán nos remite a la obra de Jean-Baptiste Lully, al que considera un mero epígono de la ópera italiana, llegando a mantener que su estilo es muy similar al practicado por Alessandro Scarlatti. Este anecdótico juicio acerca del pasado es lo único que encontramos en su obra. Ni siquiera hay una mención a compositores contemporáneos como Jean-Philippe Rameau, un compositor clave desde hacía décadas, en una Francia que se hallaba a las puertas de la denominada querrela de los bufones (véase Ferrer, 2013). Para Luzán, la tradición imperante en Francia está conformada por el estilo de Lully, que considera anticuado frente a las óperas de compositores italianos como Leonardo Vinci, Nicolò Porpora y Giovanni Battista

Mele, a los que suma al germano Johann Adolph Hasse y al español Domingo Terradellas:

En Italia se ha mudado o perfeccionado enteramente aquel antiguo estilo; pero en Francia se aplauden y celebran hoy día aquel estilo y aquella música, sobre la más exquisita de las modernas de Italia; y serán pocos los franceses, que no prefieran una ópera de Lully a la mejor que haya compuesto el Sassone, el Vinci, el Porpora, Terradellas, Mele u otro famoso compositor (Luzán, 1990, pp. 136-137; 1751, p. 104).

De nuevo, esta mención contrasta con la práctica ausencia de la ópera italiana en la *Poética* de Luzán, para quien toda ópera es, en el fondo, italiana. Esto puede ser útil para entender la propia obra literaria de Luzán, cuya influencia metastasiana ha sido destacada por los estudiosos (Luzán, 1990, p. 37 y ss.; Berbel Rodríguez, 2003, p. 240 y ss.). Pero es importante notar que sus ideas sobre Metastasio no se deben a un enfoque limitado a la poesía, pues en este pasaje muestra conocer a varios compositores, aunque carezca de un conocimiento histórico más allá de ciertos tópicos, como era común en este período.

El tratamiento negativo de la ópera italiana en su *Poética* (1737, 1789)

La explicación de esta práctica ausencia de la ópera italiana se debe, en primer lugar, a la tradición en que se enmarca su obra, esencialmente influida por las ideas de Aristóteles y sus comentaristas sobre la tragedia griega. Luzán comienza su tratado resaltando que las reglas de la poética “ya estaban escritas por Aristóteles”, un gesto repetido por el propio Metastasio, para quien el Estagirita “suministró a los poetas las principales normas de su arte” (Metastasio, 1998, p. 5). Esto explica en buena medida la visión anacrónica de la ópera que encontramos en su obra, entendida a partir de ideas características que derivan de otro género y de otro tiempo.

La propia definición de la poética resulta limitada para entender la ópera. Luzán la define como el estudio de “las reglas de la poesía en general” (como reza el subtítulo de su obra), y la música solo aparece en el capítulo XII del libro tercero, titulado “Del aparato teatral y de la música”, siguiendo la enumeración de Aristóteles sobre las partes

de la tragedia. La música se halla en último lugar de importancia, por detrás incluso del aparato; de hecho, ambas se consideran partes innecesarias y ajenas a la poesía:

Las últimas dos partes de calidad de la tragedia son el aparato y la música: y aunque en rigor no pertenecen al poeta, ni son cosas propias de la tragedia, todavía en algún modo contribuyen a su perfección, particularmente el aparato (Luzán, 2008, p. 573; 1737, p. 382).

Luzán está pensando en las tragedias tal como se conocían en su tiempo, más ligadas a la lectura que a la representación, algo especialmente cierto en lo que se refiere a los dramas griegos, de los cuales ya no se conocía ni el aparato ni la música. Es este enfoque trágico el que lo lleva a despreciar un género como la ópera, que reconoce como indesligable de la representación y de la música.

A esto se añade un genuino desprecio por la música, totalmente ajeno a las ideas de Aristóteles y a otros filósofos griegos, al considerarla un arte de carácter irracional e inferior a la poesía. Luzán juega con varios pares de conceptos opuestos, identificados respectivamente con la distinción entre música y poesía, a saber: sentidos y razón (o entendimiento), impresiones y representación, inverosimilitud y persuasión, dulzura y discurso. Como se puede ver en el siguiente pasaje, aunque tanto la poesía como la música son capaces de mover los afectos, solo la poesía produce un deleite racional y discursivo, dirigido al entendimiento, mientras la música despierta un deleite sensible y enajenador, dirigido al oído y poco eficaz para cumplir con el propósito moral indicado anteriormente:

La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas [...]. Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música. Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; además que el canto en los teatros siempre tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura, con que enajena los ánimos y la atención, desluce todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo, en vez de este deleite, que podemos llamar *racional*, porque fundado en razón y en discurso, otro deleite de *sentido*, porque es producido solamente por las impresiones que

en el oído hacen las notas armónicas, sin intervención del entendimiento ni del discurso (Luzán, 2008, p. 575; 1789, p. 208).

En este sentido, Luzán no solo niega la utilidad de la música en el ámbito de la tragedia, sino también en cualquier otro género. No se trata únicamente de que la música sea una realidad ajena a los poetas (“en rigor”, ha dicho, el aparato y la música “no pertenecen al poeta”), sino de que la música es, por definición, inferior a la poesía. De aquí deduce Luzán, de un modo bastante gratuito, el supuesto éxito de algunas tragedias frente a las óperas, olvidando el éxito internacional de las óperas metastasianas:

Por eso se han visto a veces [...] quedarse sin auditorio los teatros de los más excelentes cantores por acudir a la representación de alguna tragedia (Luzán, 2008, p. 575; 1789, pp. 208-209).

Luzán intenta adornar estas reflexiones poéticas, como hará después con la ópera francesa en las citadas *Memorias literarias de París*, con notas aparentemente eruditas, casi siempre falsas o inexactas, copiadas de tratadistas previos, como cuando sostiene que la ópera nació en Módena con las comedias de madrigales de Orazio Vecchi, mientras se desconocen las fábulas de Emilio de Cavalieri y Laura Guidiccioni. Luzán mantiene la duda sobre si las tragedias y comedias grecolatinas eran totalmente cantadas o no, como habían mantenido los primeros artífices de la ópera, pero se muestra convencido de que, con el nacimiento de la ópera, la historia del teatro no ha ganado nada:

Está en duda entre los eruditos si las antiguas tragedias y comedias de griegos y latinos se representaban cantando, como se hace al presente en los dramas italianos que se llaman óperas. Como quiera que esto sea, es cierto que en Italia tuvo principio este nuevo uso el año 1597, por el cual tiempo Horacio Vecchi, modenés, hizo cantar todos los actores en una comedia suya. Siguióse poco después Octavio Rinuccini, poeta florentín, que mejoró y ennobleció esta invención. Pero muchos hombres sabios son de parecer que con ella no ha ganado nada el teatro (Luzán, 2008, pp. 575-576; 1737, pp. 385-386).

Todos estos pasajes se repiten literalmente en la segunda edición de la *Poética*, donde se mantienen sus elogios a Metastasio. Esto invita a preguntarse por el fundamento de tales ideas. Como ahora

veremos, Luzán las ha tomado de autores que apenas conocían la historia de la ópera, más allá de una serie de tópicos que cristalizaron a principios de siglo en el entorno romano de la Academia de la Arcadia, muchos de cuyos presupuestos filosóficos se remontan a las poéticas del siglo XVI.

Artes nobles y serviles en las poéticas italianas

Para comprender las ideas de Luzán, hemos de retroceder hasta las poéticas italianas de finales del siglo XVI, que son las mismas que se utilizaron, paradójicamente, para defender la ópera en las primeras décadas del siglo siguiente (Benedetto, 1988, pp. 1-72; Palisca, 1989, 2006). La propia recepción de la *Poética* de Aristóteles en España no se entiende sin Italia, empezando por la traducción de Alonso Ordóñez (Patiño Loira, 2020). Las poéticas operísticas del siglo XVIII no son nuevas por introducir nuevas categorías, sino más bien por interpretarlas de un modo distinto. En concreto, hemos de remontarnos al *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei, cuya influencia en las primeras poéticas operísticas es bien conocida. La obra incluía la idea, originalmente mantenida por Girolamo Mei, según la cual las tragedias griegas eran totalmente cantadas, siendo la música sierva de la poesía, precisamente para facilitar la expresión de los afectos sin impedir la comprensión de la palabra (Galilei, 2003 [1581]).

Como es sabido, esto se tradujo en un radical ataque contra el contrapunto, que fue sobre todo un ataque a la música instrumental, de la cual se hacía derivar el juego de voces polifónicas. Galilei entiende la música moderna como una entrega servil al artificio de la técnica manual y a los oídos del vulgo, según la oposición entre artes liberales y serviles. De esta oposición se deriva toda una serie de contrarios que aparecen constantemente en los tratados posteriores, incluida la *Poética* de Luzán: liberal y servil, forma y materia, alma y cuerpo, razón y sentidos, especulación y práctica, sabiduría y placer, padre e hijo, señor y siervo, intelecto y afectos, palabra y contrapunto, música continua y diastemática, recitación y armonía, verdad y artificio, concepto y deleite, oración

e instrumentos, antiguos y modernos, etcétera, todos ellos aplicados respectivamente a la oposición entre poesía y música, de modo que esta última se caracterizaría por ser afectiva, artificiosa, etc., frente a la racionalidad, inteligencia, etc., de la poesía (Martín Sáez, 2021a).

Este esquema inicial nos permite entender mejor las poéticas del siglo XVIII, que son las que influyen directamente sobre Luzán, empezando por la famosa Academia de la Arcadia, fundada en Roma por el jesuita Giovanni Mario Crescimbeni en 1690 (Smith, 2018; Tcharos, 2011; dejamos de lado la influencia de otros países, en especial Francia, donde se publicaron diversos ataques a la ópera en el contexto de las disputas entre franceses e italianos, remontables a Charles de Saint-Evremond, 1684, pp. 77-119). Dos obras de este académico romano nos ayudan a entender el juicio y hasta el enfoque de Luzán. La primera es *L'istoria della volgar poesia* (1698), dedicada a la historia de la poesía italiana. Luzán reconoce su influencia en la primera edición de su *Poética* (1737), al afirmar que en “cuanto a los progresos de la poesía vulgar en Italia, pues no son de mi asunto, me remito a los libros que de esto hay escritos, y, particularmente, a la *Historia de la vulgar poesia*, que escribió el señor Juan María Crescimbeni” (Luzán, 2008, p. 159; 1737, p. 15).

Cuando Crescimbeni, llevado por su propia argumentación, se ve obligado a introducir una reflexión sobre la ópera italiana, se detiene y nos explica que, por su efecto antipoético, ha decidido no dedicarle ningún espacio:

Además de lo dicho, estaría aquella composición escénica, la cual igualmente han traído los modernos del presente siglo intitulada Drama [musical]: pero, dado que en general carece de cualquier regla de poesía, y no fue inventada por otro motivo que, sobre todo, para agradar al genio del mundo amigo de novedades [...] estimo que lo más sano es callar y dejar al mundo como está: lo cual digo también de aquellas otras composiciones musicales igualmente inventadas en nuestros días que se llaman oratorios (Crescimbeni, 1698, p. 71).²

² Original: “Sarebbevi, oltre a' sudetti, quel Componimento Scenico, il quale parimente an recato in tavola i Moderni del Secol presente intitolato Drama: ma, perciocchè egli è questa facenda priva per lo più d'ogni regola di Poesia, e non per altro inventata, che per maggiormente lusingare il genio del Mondo amico di novità, e però fazio d'ascoltar le Tragedie, e le Comedie lavorate su'l tornio Aristotelico, io stimo più sana cosa di esso tacere, e lasciare il mondo, com'e' si é truovo: il che dico anche di quegli altri componimenti parimente a' nostri giorni

La actitud de Crescimbeni (determinada, como veremos, por su consideración de la ópera veneciana de la segunda mitad del siglo XVII) es tan negativa que prefiere guardar silencio. Esto explica el enfoque de tantos autores posteriores, entre los cuales se encuentra Luzán, que deciden no prestar demasiada atención al melodrama, ni siquiera cuando el modelo metastasiano ha conseguido evitar los supuestos defectos de las óperas previas. Esta actitud, de hecho, se mantuvo durante décadas en Italia, lo cual nos lleva a descartar la hipótesis de que Luzán no dedicara más espacio a la ópera porque estaba más preocupado por la tradición española. Es un enfoque heredado de la poética italiana.

Crescimbeni volverá a hablar sobre la ópera italiana en *La bellezza della volgar poesia* (1700), donde no se resiste a introducir algunos párrafos sobre el melodrama. Las categorías de la poética del Seicento siguen estando presentes, permeadas por la oposición entre lo liberal y lo servil, en este caso por medio de las oposiciones entre razón y sentidos, reyes y bufones, héroes y siervos, e ilustre y vil. Crescimbeni se remonta a las “fábulas pastorales puestas en música” de Rinuccini, basadas en la idea de que “los griegos y los latinos, según la opinión de muchos, cantaban las tragedias enteras”. Sus libretos habrían dado lugar a muchas obras de este tipo (“casi infinitas”, llega a sostener), debido a que “al nuevo siglo amigo de novedades gustaron en el mayor grado”. Esta subordinación al gusto de la mayoría (el vulgo de Galilei) es lo que más parece disgustar a Crescimbeni. Las óperas del siglo XVII habrían provocado que “el arte histriónico pierda la reputación que había alcanzado” en el pasado, sobre todo a partir de *Giasone* (1649) de Giacinto Andrea Cicognini, que habría supuesto “el exterminio del arte histriónico, y en consecuencia de la verdadera y buena comedia y de la tragedia misma”, justamente por haber intentado “agradar con las novedades al equivocado gusto de los espectadores”. En concreto, Crescimbeni lamenta que los libretistas hayan mezclado a “reyes, héroes y otros ilustres personajes” con “bufones, siervos y hombres viles”, como ocurre en las obras del citado Cicognini, a quien acusa de haber

inventati per la Musica, che appellansi Oratori”.

reducido su arte a “conversar con la plebe más vil por las bodegas y las plazas”, estropeando con ello “las reglas poéticas”. En sus óperas, “la locución, constreñida a servir a la música, ha perdido su pureza, llenándose de idiotismos”, restringiendo la poesía al “hablar propio y familiar, más apto para la música”, e introduciendo “la enorme impropiedad de hacer a otros hablar cantando”, que impediría la expresión de los afectos poéticos (Crescimbeni, 1700, p. 140).³ Este último rasgo apunta al clásico problema de la verosimilitud en la ópera, retomado por Luzán.

La siguiente poética influyente de esta tradición la escribe Ludovico Antonio Muratori, a quien Luzán también elogia en numerosas ocasiones. La más interesante se halla en el capítulo IV, cuando aborda la capacidad de la poesía para unir los tres trascendentales medievales de la verdad, la bondad y la belleza:

El Muratori, que con tanto acierto ha escrito de la belleza poética, es de opinión que, como la utilidad es producida por lo bueno, o sea, por la bondad unida con la verdad, así el deleite poético procede de la belleza fundada en la verdad. La verdad de la poesía, adornada de la belleza que a aquélla conviene, deleita el

³ Original: “Per tutto il corso del secolo del cinquecento fiorì l’arte istrionica, dimodochè altre Commedie non si rappresentavano, che nella guisa poco dianzi raccontata. Ma perchè Ottavio Rinuccini, rinnovando nella Comica l’uso de’ Greci, e de’ Latini, che, secondo l’opinione di molti, cantavano intere Tragedie, fece rappresentare alcune sue Favole Pastorali messe in musica, che al nuovo secolo amico di novità piacquero al più alto segno, però l’arte istrionica perdette alquanto della riputazione, in che era salita, e incominciarono ad ascoltarsi avidamente simili Pastorali, delle quali ne uscirono alla luce in pochi anni quasi infinite. Fu poi l’Arte Istrionica anch’essa seguitata, finchè Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà del secolo con più felice ardimento introdusse i Drammi col suo Giasone, il quale per vero dire è il primo, e il più perfetto Dramma, che si truovi, e con esso portò l’esterminio dell’Istrionica, e per conseguenza della vera, e buona Comica, e della Tragica stessa; imperciocchè per maggiormente lusingare con la novità lo svogliato gusto degli Spettatori, nauseanti egualmente la viltà delle cose Comiche, e la gravità delle Tragiche l’Inventor de’ Drammi unì l’una, e l’altra in essi, mettendo in pratica con mostruosità non più udita tra Re, ed Eroi, ed altri illustri Personaggi, e Buffoni, e Servi, e villissimi Uomini. Questo guazzabuglio di Personaggi fu cagione del total guastamento delle regole Poetiche, le quali andarono di tal maniera in disuso, che ne meno si riguardò più alla locuzione, la quale, costretta a servire alla musica, perdè la sua purità, e si riempì d’idiotismi. Fu tralasciato il maneggio regolato delle figure, che nobilitano l’orazione, che si ristrinse per lo più dentro i termini del parlar proprio, e famigliare, il quale è più adattato per la musica; e finalmente il legame di que’ piccoli metri, appellati volgarmente ariette, che a larga mano si spargevano per le Scene, e la strabocchevole improprietà di fare altrui parlar cantando, tolsero affatto da i componimenti la forza degli affetti, e l’artificio di muovergli negli ascoltanti. Su’l modello de’ Drammi il medesimo Cicognini fabbricò anche le Comedie in prosa, le quali presero tal piede ne’ Teatri, che ridussero alfine l’arte Istrionica a conversar con la più vil plebe per le botteghe, e per le piazze”.

entendimiento, y la bondad, unida con la verdad, aprovecha a la voluntad. La bondad, pues, y la belleza, unidas con la verdad, son, según este autor, las fuentes de donde el útil y el deleite poético derivan (Luzán, 2008, p. 236; 1737, p. 76).

En su *Della perfetta poesia italiana* (1706), Muratori adjudica al citado Orazio Vecchi el mérito de haber inventado la ópera: “me es lícito decir, que tal invención, al menos por lo que respecta a la música de los instrumentos, se debe más bien atribuir a Orazio Vecchi, ciudadano modenés”. Esto explica la aparición de Vecchi en la obra de Luzán. Pese a su aparente cautela, que parece limitar el sentido de tal invención a una cuestión instrumental, Muratori prosigue afirmando que “este valiente hombre, antes que Rinuccini, enseñó la manera de representar los citados dramas” (Muratori, 1706, p. 34).⁴

A continuación, Muratori dedica todo un capítulo a tratar los defectos de la ópera. En primer lugar, duda si los dramas antiguos eran cantados o no, pero remarca que eran muy distintos de los modernos, acusando a los operistas de haber llevado la música a un “afeminamiento inmoderado” que considera “indigno de los ánimos viriles”, en parte debido al contrapunto. La oposición entre hombre y mujer se une así al resto de contrarios. En lugar de purificar, como indica la poética aristotélica respecto a la tragedia, lo que haría es corromper, pues está más preocupada en “deleitar a las orejas” que en mejorar a los hombres, algo que achaca a que “la poesía es sierva de la música” (Muratori, 1706, pp. 41-42).⁵ Muratori también critica que los cantantes, los escenógrafos y el público tengan más peso que los poetas, dando lugar a formas como las arietas, que considera innecesarias para la trama, siendo además inverosímiles, ajenas al empeño de imitar la realidad. Es esta inversión de la oposición entre poesía y música lo que más le disgusta:

Y no para otra cosa se busca hoy en los teatros la poesía que para servir a la música de medio e instrumento, allí donde ella solía y debía ser el fin principal (Muratori, 1706, p. 43).⁶

⁴ Original: “Siami lecito il dire, che una tale invenzione, almen per quello che s’aspetta alla Musica de gli strumenti, si dee più tosto attribuire ad Orazio Vecchi Cittadin Modenese [...] questo valentuomo prima del Rinuccini insegnò la maniera di rappresentare i mentovati Drammi”.

⁵ Original: “Laddove la Musica una volta era serva, e ministra di lei, ora la Poesia é serva della Musica”.

⁶ Original: “nè ad altro si ricerca oggidì ne’ Teatri la Poesia, che per servire alla Musica di mezzo, e di strumento, laddove ella solea, e dovea essere il fine principale”.

La música moderna, además, carecería de la dignidad de la música antigua. Muratori opone la honestidad de la música antigua a la lascivia de la moderna, remarcando su deseo de una reforma musical, que habría de ser más cercana a los templos y a la religión. En todo caso, hace de la ópera un género condenado al fracaso, al considerar que la música es incompatible con “el fin de la tragedia y el arte”, que no es sino purificar al oyente a través de la compasión y el terror, según la famosa doctrina aristotélica, algo que la música no podría conseguir (Muratori, 1706, p. 45). El teórico italiano confiesa que no puede negar el poder de la música para mover los afectos, pero niega que esto ocurra en la ópera, quizá porque la música moderna no conoce los antiguos modos, un tópico ya mantenido por Galilei. Muratori se refiere a la “dulzura” de la música, un término que hemos visto en Luzán, añadiendo que, tras numerosas audiciones, esa dulzura se hace pesada y amarga, algo que no ocurre con las tragedias (Muratori, 1706, p. 50).

Al año siguiente, otro ilustre académico, Gian Vincenzo Gravina, el famoso maestro de Metastasio, escribe *Della ragon poetica* (1708), basada en reflexiones sobre los poetas y dramaturgos greco-romanos e italianos (véase Nacinovich, 2012 y Quondam, 1968). Luzán critica de Gravina su posición acerca de la imitación de lo universal en esta obra, lo cual muestra que la conoce (Luzán, 2008, p. 202; 1737, p. 42; 1789, p. 72). La ópera, sin embargo, siguiendo el gesto de Crescimbeni, no aparece en su obra. Gravina opone “la utilidad y necesidad civil” al “placer de las orejas”, lamentando que en su época se hayan reducido a ello “tanto la música como la poesía”. Esto no le impide reconocer el valor de la música. Gravina reconstruye el ideal de los antiguos, que concebían la música y la poesía como “escuela del buen vivir y gobernar”, llegando a “poner las leyes en poético sonido, para que así se imprimieran más vivamente en la memoria, y se conservaran con el uso del canto”. Define ese “hablar poético” como un “habla misteriosa”, una “lengua arcana y sacrosanta, a imitación quizá de todos los orientales, y particularmente de los hebreos, entre los cuales las divinas revelaciones de los profetas se expresaban también poéticamente”. Así, los sabios solían ser poetas en quienes “concurrían la teología, la física y la música, tanto la interna de las

palabras y del número poético, como la externa del sonido y del canto, de donde deriva que toda ejercitación de la mente se comprendiera bajo el nombre de música” (Gravina, 1708, pp. 125-127).⁷

No por casualidad, Gravina dedica alguna atención a la ópera en su obra *Della tragedia* (1715), donde encontramos un tratamiento similar al que utilizará Luzán. La música se comprende, desde la poética aristotélica, como una parte de la tragedia, lo que explica su consideración del melodrama. De nuevo, Gravina duda que los dramas griegos se cantasen y afirma que, en todo caso, las óperas no consiguen los efectos ligados a ellas, no solo porque la música sea mala, sino porque también lo es la poesía. Gravina achaca esta impotencia, de hecho, a la baja calidad de los libretos, llegando a mantener que “la música se cambia al alterar la poesía, como la sombra [al alterar] el cuerpo” (1715, p. 71).⁸ Por lo demás, Gravina repite los argumentos de sus predecesores sobre el deleite de los oídos, la verosimilitud, etcétera.

Otra interesante poética que pudo influir a Luzán es el *Teatro italiano* (1723) de Scipione Maffei, donde se repite la atribución de la ópera a Vecchi. Luzán conocía al autor, pues alaba sus prólogos ocultos (2008, p. 582; 1737, p. 393), y en la citada memoria póstuma se nos recuerda que Luzán, además del *Artaserse* de Metastasio, tradujo en romances su comedia *Le ceremonie* mientras trabajaba

⁷ Original: “Niun mestiero può ritener la sua stima, quando si scompagna dalla utilità, e necessità civile, e si riduce solo al piacere degli orecchi: come si è appo noi ridotta tanto la musica, quanto la poesia: la quale appo gli antichi era fondata nell'utilità comune, ed era scuola da ben vivere, e governare. In modo che in poetico suono si porgeano anche le leggi, sì perche più vivamente nella memoria s'imprimessero, e coll'usanza del canto si conservassero; sì perche prima di rintracciarsi, ed introdursi anche nella prosa il numero, e l'armonia, i saggi distingueano la dignità della persona, e della dottrina loro dal favellar comune, col metro poetico, il quale si ripetava lingua arcana, e sacrosanta, ad imitazione forse di tutti gli Orientali, e particolarmente degli Ebrei, appo i quali le divine rivelazioni de i Profeti anche poeticamente s'esprimeano. Onde fù la poesia introdotta per favella misteriosa, in cui s'ascondeano i fonti d'ogni sapienza, e sopra tutto della divina, che dentro le favole si traeva alla cognizione degl'ingegni più sani, e più sicuri; e non collo scritto, ma colla voce viva, e per tradizione di maestro in discepolo tramandava [...] in modo che nel savio, che in quei tempi era il solo poeta, concorreato la teologia, la fisica, e la musica tanto interna delle parole, e del numero poetico, quanto esterna del suono, e del canto: donde avvenne, che ogni esercitazione di mente, sotto nome di musica si comprendea, a differenza dell'esercitazione di corpo, che gymnastica s'appellavà”.

⁸ Original: “la musica, dall'alterazion della poesia si cangia, come dal corpo l'ombra”. Sobre las arias, véase: p. XXXVIII.

en la ampliación de su *Poética* (1789, p. xxxvi). Lo más interesante del *Teatro italiano* es su defensa de Apostolo Zeno, predecesor de Metastasio, de quien elogia que haya podido “merecer el aplauso de un César”. Su defensa de Zeno recuerda a la defensa que Luzán hace de Metastasio, como también ocurre con su crítica a la ópera, que concluye con una comparación en torno a la música instrumental donde resuena la poética de Galilei. Maffei cree que el poeta y el músico se estorban mutuamente, sobre todo cuando tiene lugar “la insufrible proliferación de arias”, pero quien verdaderamente sale perdiendo es el poeta. La razón es que la poesía pierde su lugar prioritario frente a la música, una situación que compara con el caso de un violinista que tocara su instrumento para que otros bailaran, subordinando así la música a la danza (Maffei, 1723, pp. VII-VIII).⁹

El aparente fracaso de Luzán

Estas no son las únicas obras que influyeron en Luzán. Sin ir más lejos, dos años después de la primera edición de su *Poética* (1737), apareció la de Saverio Quadrio, donde las menciones a la música son constantes (Mellace, 2010). Así lo recoge el propio Luzán en la edición póstuma de su *Poética*, donde cita como referencia, junto a Crescimbeni, la monumental *Della storia e della ragione d'ogni poesia* de Quadrio (1739; véase la cita en Luzán, 2008, p. 169; 1789, pp. 25-26). Pero ni estas ni otras obras publicadas después de 1737, ni la experiencia de traducir a Metastasio, cambiaron su juicio acerca de la ópera italiana, al menos sobre el papel.

Después de lo dicho, podemos explicar este estatismo apelando a dos motivos principales. En primer lugar, la ópera no se entiende como un género propio, sino que se analiza siempre desde la tragedia, lo cual dificulta su comprensión al aplicarle ideas ajenas a su historia, a su función política, a su estética, etcétera. Esto le lleva a situar la tragedia por encima de la ópera, que a pesar de su dulzura conseguiría peores resultados a la hora de atraer al público. En segundo lugar, la

⁹ Original: “non sarà mai possibile far in modo, che non siano pur sempre un'arte storpiata in grazia d'un'altra, e dove il superiore miseramente serve all'inferiore, talchè il Poeta quel luogo ci tenga, che tiene il violinista ove suoni per ballo”.

subordinación de la música a la poesía, que tiene su mejor plasmación en la obra de Crescimbeni, invita a callar en lo relativo a la ópera, que se considera un género indigno de cualquier poética. En ambos casos, la ópera no se comprende como un género propio, sino como un derivado de otros géneros, cuyas respectivas tradiciones poéticas difícilmente pueden encajar con la ópera, sobre todo cuando se busca un modelo universal. Algunos escritores italianos, como Muratori y Quadrio, se extendieron más en sus consideraciones acerca de la ópera, y otros, como Gravina o Crescimbeni, lo hicieron menos, lo que sitúa al teórico español como uno más de esta tradición poética italiana en lo que concierne a la ópera, incluyendo las mismas categorías filosóficas, los mismos tópicos históricos y las mismas críticas genéricas.

Debido a la expulsión de los jesuitas de España en tiempos de Carlos III, autores como Crescimbeni, Gravina, Muratori, Maffei y Quadrio seguirán siendo en el futuro los más citados para criticar la ópera italiana en España, en un tiempo en que los teóricos españoles de la Compañía introdujeron un nuevo enfoque sobre la ópera. Un ejemplo evidente es el *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos* (VI, 1786) del jesuita Francisco Javier Lampillas, traducido por Josefa de Amar y Borbón, donde se cita a todos ellos como ejemplo de las críticas realizadas a la ópera desde Italia (Lampillas, 1789, p. 251). Serán estos jesuitas los que escriban las mayores defensas de la ópera italiana, esta vez en italiano. A Lampillas le seguirán autores de la talla de Juan Andrés, Esteban de Arteaga, Antonio Eximeno y el interesante caso de Santos Díez González, que culmina sus *Instituciones poéticas* (1793) con una defensa de la aptitud de la lengua castellana para la ópera (Díez González, 1793, pp. 184-88). Algunos de ellos, como Arteaga y Eximeno, se encargarán de recordar el período glorioso vivido por la ópera metastasiana en España en época de Fernando VI, bajo la dirección del célebre Farinelli (Martín Sáez, 2018; cf. Eximeno, 2017 y Hernández Mateos, 2019). Esteban de Arteaga llegaría a escribir la mejor historia de la ópera de su tiempo, la primera que merece tal nombre por su rigor y amplitud (1783-1788, 1789). Que un español escribiera en italiano la primera historia de la ópera es

quizá la mayor prueba, dentro de la tradición poética, de la intensa influencia recíproca entre España e Italia.

Luzán influyó sobre ellos tanto directa como indirectamente. En su consideración acerca del “siglo iluminado”, Juan Andrés se refiere a “Feijoo, Juan, Ulloa, Ortega y otros físicos, matemáticos y naturalistas”, para mentar a continuación a “Luzán, Montiano y Mayans” como “ilustradores de la lengua, de la retórica, de la poesía y del teatro” (Juan Andrés, 1784, p. 361; la tópica mención a Vecchi aparece en Juan Andrés, 1787, p. 292; 1997-2002). Esteban de Arteaga también defiende a Luzán en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), poniéndolo como ejemplo por su defensa de la imitación de lo ideal por encima de la imitación de lo natural, frente a autores como Gravina (Arteaga, 1789, p. 173; cf. Arteaga, 1943, 1999).

En España también surgirán importantes defensores de la ópera, como Tomás de Iriarte, que en su poema *La música* (1779) dedica los mayores elogios a Metastasio y al compositor Jommelli, aunque tampoco es ajeno a las críticas de las poéticas italianas (Iriarte, 1779, pp. 71-98). También es interesante la aportación de Leandro Fernández de Moratín, el primero en estudiar y transcribir varios pasajes de la famosa *Descripción* de Farinelli, dando a conocer al mundo por primera vez este manuscrito único en Europa. Moratín era un gran admirador de Luzán. En el “Discurso preliminar” a sus comedias afirma de su *Poética* que fue “celebrada de los muy pocos que quisieron leerla, y se hallaban capaces de conocer su mérito”, aunque “no fue estimada del vulgo de los escritores, ni produjo por entonces desengaño ni corrección entre los que seguían desatinados la carrera dramática”. Moratín subraya que Luzán tradujo *La clemenza di Tito* y lamenta que fuera sustituido por Buoncore, pues “sus traducciones pueden considerarse como otros tantos modelos de extravagancia y ridiculez”. Para Moratín, el estado del teatro decimonónico es una prueba del fracaso de Luzán, pues mientras la ópera italiana alcanza su gloria, el teatro español se habría estancado:

En tanto pues que se admiraban reunidos en el Retiro todos los primores de la música, de la poesía, de la perspectiva, del aparato y pompa teatral, la escena española, miserable y abandonada de la corte, se sostenía con

entusiasmo del vulgo en manos de ignorantes cómicos y de ineptísimos poetas (Fernández de Moratín, 1850, p. 314).

En general, podemos afirmar que el fracaso de Luzán fue doble. Por una parte, no entendió el momento histórico que estaba viviendo la ópera en España. Su *Poética* no supo recoger la calidad de las nuevas óperas, ni la vinculación entre la poesía y la música, ni siquiera tras la influencia de Metastasio en España, aunque supo defenderle como poeta desde una perspectiva literaria. Por otra parte, no consiguió la reforma que buscaba, pues, como indica Moratín, los teatros españoles siguieron recurriendo a los géneros criticados por Luzán. Pero hubo un punto en el que Luzán fue decisivo. Al escribir la mejor poética de su época e introducir en España las ideas italianas, hizo posible que otros escritores terminaran comprendiendo lo que él fue incapaz de entender **C**

Referencias

- Arteaga, E. (1783-1788). *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (3 vols.). Carlo Trenti.
- Arteaga, E. (1789). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Antonio de Sancha.
- Arteaga, E. (1943). *La belleza ideal* (M. Batllori, Ed.). Espasa-Calpe.
- Arteaga, E. (1999). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (F. Molina Castillo, Ed.). Tecnos.
- Benedetto, R. (1988). Poetics and Polemics. En L. Bianconi & G. Pestelli (Eds.), *The History of Italian Opera II*, vol. 6: *Opera in Theory and Practice, Image and Myth* (pp. 1-72). University of Chicago Press.
- Berbel Rodríguez, J. J. (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): La Academia del Buen Gusto*. Universidad de Sevilla.
- Broschi Farinelli, C. (1991). *Fiestas reales* (A. Bonet Correa y A. Gallego, Eds.). Turner.
- Cañizares, J. (2018). *Las Amazonas de España: La hazaña mayor de Alcides* (I. López Alemany, Ed.). Vervuert.

- Checa Beltrán, J. M.^a (1992). *La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica*. En F. J. Blasco Pascual et al. (Coords.), *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)* (pp. 383-392). Júcar.
- Checa Beltrán, J. M.^a (1998). *Razones del buen gusto*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Crescimbeni, G. M. (1698). *L'istoria della volgar poesia*. Il Chracas.
- Crescimbeni, G. M. (1700). *La bellezza della volgar poesia*. Giovanni Francesco Buagni.
- Díez González, S. (1793). *Instituciones poéticas*. Benito Cano.
- Doménech, F. (Ed.). (2008). *La comedia de magia*. Espiral/Fundamentos.
- Eximeno, A. (2017). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (A. Hernández Mateos, Ed.). Verbum.
- Fernández de Moratín, N. (1850). *Obras*. D. M. Rivadeneyra.
- Ferrer, A. (Ed.). (2013). *La querrela de los bufones: Estética, política y música en tiempos de la Encyclopédie*. PUV.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Giorgio Marescotti.
- Galilei, V. (2003 [1581]). *Dialogue on Ancient and Modern Music* (C. V. Palisca, Ed.). Yale University Press.
- Gravina, G. V. (1708). *Della ragion poetica*. Francisco Gonzaga.
- Gravina, G. V. (1715). *Della tragedia*. Nicolò Naso.
- Grazia Profeti, M. (2001). El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII. En E. Casares Rodicio y A. Torrente (Eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* (pp. 263-291). ICCMU.
- Hernández Mateos, A. (2019). Palabras exiliadas. Rasgos comunes en los discursos sobre la música de Antonio Eximeno, Juan Andrés y Esteban de Arteaga. En V. Sánchez (Ed.), *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX* (pp. 113-153). Ut Orpheus.
- Iriarte, T. (1779). *La música, poema*. Imprenta Real.

- Juan Andrés. (1784). *Origen, progresos y estado actual de toda literatura II*. Antonio de Sancha.
- Juan Andrés. (1787). *Origen, progresos y estado actual de toda literatura IV* (C. Andrés, Trad.). Antonio de Sancha.
- Juan Andrés. (1997-2002). *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. (P. Aullón de Haro et al., Ed.). Verbum-Biblioteca Valenciana.
- Keene, B. (1933). *The Private Correspondence*. Cambridge University Press.
- Lampillas, F. J. (1789). *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española contra las opiniones preocupadas de algunos Escritores modernos Italianos*. VI (J. Amar y Borbón, Trad.). Pedro Marín.
- Lázaro Carreter, F. (1960). *Ignacio Luzán y el Neoclasicismo*. Universidad de Zaragoza.
- Luzán, I. (1737). *La poetica, ó reglas de la poesia en general, y de sus principales especies*. Francisco Revilla.
- Luzán, I. (1751). *Memorias literarias de París: Actual estado, y methodo de sus estudios*. Gabriel Ramírez.
- Luzán, I. (1789). *La poética, 1*. Antonio de Sancha.
- Luzán, I. (1990). *Obras raras y desconocidas* (4.ª ed.; G. Carnero y J. Álvarez Barrientos, Eds.). Institución «Fernando el Católico».
- Luzán, I. (2008). *La poética* (Ed., trad. y notas de R. P. Sebold). Cátedra.
- Maffei, S. (1723). *Teatro Italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*. Jacopo Vallarsi.
- Makowiecka, G. (1973). *Luzán y su poética*. Planeta.
- Martín Moreno, A. (1976). *El padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo.
- Martín Moreno, A. (2006). *Historia de la música española 4: Siglo XVIII*. Alianza.
- Martín Sáez, D. (2018). La leyenda de Farinelli en España: Historiografía, mitología y política. *Revista de Musicología*, 41(1), 57-97. <https://doi.org/10.2307/26452312>

- Martín Sáez, D. (2021a). La poética melodramática del Seicento: Más allá del mito de la *camerata* del conde Bardi. *Per Musi*, (41), 1-22. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2021.29443>
- Martín Sáez, D. (2021b). Calendario festivo, fuentes y artistas de las óperas y serenatas organizadas por Farinelli para la corte de Fernando VI y Bárbara de Braganza. En L. Verdi (Ed.), *Mito, Storia & Sogno di Farinelli* (pp. 265-307). Libreria Musicale Italiana.
- Máximo Leza, J. (2014). *La música en el siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica.
- McGlelland, I. L. (1973). *Ignacio de Luzán*. Twayne.
- Mellace, R. (2010). Quadrio musicografotra critica ed erudizione. En C. Berra (Ed.), *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio* (pp. 469-489). Biblioteca Comunale Libero Della Briotta.
- Metastasio, P. (1951). *Tutte le opere* (B. Brunelli, Ed.). Mondadori.
- Metastasio, P. (1998). *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* (E. Selmi, Ed.). Novecento.
- Mombelli, D. (2021). *La polémica hispano-italiana*. Verbum.
- Muratori, L. A. (1706). *Della perfetta poesia italiana II*. Bartolomeo Soliani.
- Nacinovich, A. (2012). "Nel laberinto delle idee confuse": *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*. ETS.
- Palacios Fernández, E. (1992). Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional. En F. J. Blasco Pascual *et al.* (Coords.), *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)* (pp. 245-260). Júcar.
- Palisca, C. V. (1989). *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Yale University Press.
- Palisca, C. V. (2006). *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. University of Illinois Press.
- Patiño Loira, J. (2020). La deuda de un traductor: *La poética de Aristóteles de Alonso Ordóñez (1624-1626)*. *Revista de Filología Española*, 100(1), 215-243. <https://doi.org/10.3989/rfe.2020.009>
- Puppo, M. (1962). Fonti italiane settecentesche della Poética di Luzán. *Lettere Italiane*, 14(3), 265-284.

- Quondam, A. (1968). *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*. Morsia.
- Saint-Evremond, C. (1684). Sur les opera, a Monsieur de Bouquiquant. En *Oeuvres meslées*, xi (pp. 77-119). Claude Barbin.
- Sánchez Laílla, L. (2010). La poética de Luzán. En A. Egido y J. E. Laplana Gil (Eds.), *La luz de la razón: Literatura y cultura del siglo XVIII* (pp. 71-96). Institución «Fernando el Católico».
- Saverio Quadrio, F. (1739). *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (Vol. I). Ferdinando Pisarri.
- Sebold, R. P. (1989). *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochescas* (2ª ed.). Anthropos.
- Smith, A. O. (2018). *Dreaming with Open Eyes: Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome*. University of California Press.
- Sommer-Mathis, A., & Theresia Hilscher, E. (Eds.). (2000). *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*. Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Tcharos, S. (2011). *Opera's Orbit: Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*. Cambridge University Press.
- Voltaire. (2017 [1749]). *Disertación sobre la tragedia antigua y moderna* (A. Ratto, P. Pavese y J. M. Melone, Trads.). Centro de Investigaciones Filosóficas.