

# MURATORI Y EL DEBATE ALEMÁN SOBRE LA ÓPERA

## UNA BÚSQUEDA DE HUELLAS DE LA RECEPCIÓN DE MURATORI EN EL CONTEXTO DEL DEBATE SOBRE LA ÓPERA EN EL SIGLO XVIII: DE GOTTSCHED Y MATTHESON A LESSING Y GRILLPARZER

TILL KINZEL<sup>1</sup>

Fecha de recepción: 20/05/2024  
Fecha de aceptación: 01/06/2024

---

PALABRAS CLAVE:

Ópera  
Ilustración  
Arte  
Razón e imaginación

RESUMEN:

En la primera mitad del siglo XVIII, Alemania fue escenario de un intenso debate sobre la ópera, especialmente tras la difusión del estilo italiano. Este conflicto se enmarca dentro de los debates característicos del Siglo de las Luces, como el contraste entre lo antiguo y lo moderno y las evaluaciones de autores como John Milton y William Shakespeare. Johann Christoph Gottsched, una figura central en este debate, criticó vehementemente la ópera en su *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, considerándola irracional y moralmente depravada. Gottsched se apoyó en la crítica de Saint-Évremond y en los fundamentos de Lodovico Antonio Muratori, cuyas ideas normativas rechazaban la ópera por su falta de verosimilitud y su influencia corruptora. Sin embargo, su crítica no quedó sin respuesta; Johann Mattheson defendió la ópera argumentando que la competencia crítica de Gottsched era insuficiente. Este debate no solo reflejaba la transferencia cultural italo-alemana, sino también las tensiones entre razón e imaginación en el arte. La influencia de Muratori, aunque mediada por Gottsched, persistió en el pensamiento estético alemán, afectando a teóricos posteriores como Gotthold Ephraim Lessing y Franz Grillparzer. El análisis revela la complejidad del conflicto y la persistente pugna entre razón y emoción en la valoración de la ópera.

---

KEY WORDS:

Opera  
Enlightenment  
Art  
Reason and imagination

ABSTRACT:

*In the first half of the eighteenth century, Germany witnessed an intense debate over opera, particularly after the spread of the Italian style. This conflict was among the characteristic debates of the Enlightenment, such as the contrast between the ancient and the modern and evaluations of authors like John Milton and William Shakespeare. Johann Christoph Gottsched, a central figure in this debate, vehemently criticized opera in his *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, considering it irrational and morally depraved. Gottsched relied on the criticism of Saint-Évremond and the principles of Lodovico Antonio Muratori, whose normative ideas rejected opera for its lack of verisimilitude and its corrupting influence. However, his criticism did not go unanswered; Johann Mattheson defended opera by arguing that Gottsched's critical competence was insufficient. This debate not only reflected the Italian-German cultural transfer but also the tensions between reason and imagination in art. Muratori's influence, although mediated by Gottsched, persisted in German aesthetic thought, affecting later theorists like Gotthold Ephraim Lessing and Franz Grillparzer. The conflict reveals the complexity of the conflict and the persistent struggle between reason and emotion in the evaluation of opera.*

---

<sup>1</sup> Este artículo se publicó en alemán en *Das achtzehnte Jahrhundert* 47/2 (2023). Agradecemos al autor y a los editores el permiso para traducirlo al español.

En la primera mitad del siglo XVIII se produjo en Alemania un debate muy controvertido sobre la ópera, sobre todo después de que se difundiera la forma italiana y su correspondiente canto a través de las representaciones de ópera urbanas y cortesanas.<sup>2</sup> La ópera no fue única en los debates del Siglo de las Luces; después de todo, hubo otros debates igualmente intensos, primero sobre el contraste entre lo antiguo y lo moderno,<sup>3</sup> luego sobre la poesía de John Milton en *El paraíso perdido*<sup>4</sup> o, algo más tarde, sobre las singularidades reales o aparentes en el drama de William Shakespeare.<sup>5</sup> Los supuestos de las ideas de una poética normativa, principalmente adoptadas de Francia, se convirtieron así en un punto de referencia en la estética, tanto en términos de aprobación como de rechazo. El papel de la razón en el arte y para el arte y, por tanto, en su relación con la imaginación, también estuvo siempre abierto a discusión.

Lo que la razón tiene que aportar a la valoración de las obras de arte no se limita al aspecto analítico; como juez de lo bueno y lo malo, también es responsable del juicio normativo, mediante el cual no solo debe determinarse la calidad de ciertas obras, sino también la de géneros enteros. Johann Christoph Gottsched causó un gran impacto en el discurso estético con su *Versuch einer critischen Dichtkunst*, publicado en varias ediciones ampliadas a partir de 1730, refiriéndose a una razón que no se permitía ninguna abstinencia en su juicio. De esta manera, Gottsched no tuvo reparos en declarar que la ópera en su conjunto era un género insulso cuya “irracionalidad” merecía ser censurada sin ambages. Estaba de acuerdo con el juicio de Saint-Évremond, según el cual la ópera era “la obra más incoherente que la mente humana haya inventado jamás”.<sup>6</sup> El gran énfasis que Gottsched pone en esta sentencia queda subrayado por la negrita de la cita; la ópera es especialmente incoherente, pero es así porque, desde el punto de vista de la imitación, no hay nada semejante en la naturaleza. Sin embargo, la imitación es inútil cuando carece de semejanzas, concluye Gottsched de manera simple y lógica. A ojos de Gottsched, sin embargo, lo que hacía inaceptable la ópera no era solo que violaba los principios racionalistas de la estética normativa. Más bien, su crítica a la ópera estaba vinculada a supuestos moralistas,

---

2 Véase R. STROHM: “Agostino Steffani und die Oper in Deutschland”. En: Kaufold, C., Nicole K. Strohmann y Colin Timms (eds.): *Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit*. Göttingen, 2017, pp. 55-66.

3 Véase M. DISSELKAMP: “Parameter der Antiqui-Moderni-Thematik in der Frühen Neuzeit”. En: Herbert Jaumann (ed.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. A handbook*. Berlin. New York, 2011, pp. 157-177. Véase también T. PAGO: *Johann Christoph Gottsched und die Rezeption der “Querelle des Anciens et des Modernes” in Deutschland*, Múnich, 2003, en el que, sin embargo, no se considera en profundidad el debate sobre la ópera.

4 Véase T. KINZEL: “Erhabene Hexameter? - Friedrich Wilhelm Zachariae und die Milton-Diskurse des 18. Jahrhunderts”. En *Justus Friedrich Wilhelm Zachariae. Studien zu Leben und Werk*, Cord-Friedrich Berghahn, Gerd Biegel y Till Kinzel (eds.), Heidelberg, 2018 (Germanisch-Romanische Monatsschrift; Beihefte Bd. 92), pp. 37-325.

5 Véase, por ejemplo, T. KINZEL: ‘Johann Joachim Eschenburgs Shakespeare zwischen Regelpoetik und Genieästhetik’, John A. McCarthy (ed.): *Shakespeare as German Author. Reception, Translation Theory, and Cultural Transfer*. Leiden y Boston 2018 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 90), pp. 75-91. Los autores italianos de la época también criticaron a Shakespeare desde el punto de vista de una poética normativa clasicista. Véase K. D. SCHREIBER: *Untersuchungen zur italienischen Literatur- und Kulturgeschichte in der zweiten Hälfte des Settecento*. Bad Homburg, 1968 (*Ars poetica* vol. 5), pp. 44-47.

6 J. C. GOTTSCHED, *Versuch einer critischen Dichtkunst* [1751]. Darmstadt, 1962, p. 739. Das ungereimteste Werk [sei], das de menschliche Ver stand jemals erfunden hat.

según los cuales esta forma de arte en particular se daba a conocer como una “promoción de la lujuria” y, por tanto, como un instrumento de depravación moral.<sup>7</sup>

La cita de Saint-Évremond nos brinda la oportunidad de mencionar que Gottsched consideraba la crítica de la ópera tan importante como para incluirla en su publicación en seis volúmenes *Deutsche Schaubühne*, donde insertó la comedia de Saint-Évremond *Die Opern* en el volumen publicado por primera vez en 1741, que también servía para ridiculizar la pasión por la ópera como tal.<sup>8</sup> El argumento de Gottsched en *Versuch einer kritischen Dichtkunst* se puede resumir así: en primer lugar, Gottsched pone en duda el origen ancestral de la ópera, como había proclamado, por ejemplo, John Dryden, quien creía que los italianos “debieron de haber tenido la primera ocasión de inventar óperas en los tiempos bárbaros en que los musulmanes aún estaban en España”.<sup>9</sup> Otro autor inglés, en cambio, quiso convencer al público de que “la ópera tuvo sus orígenes en el coro de las antiguas tragedias griegas y romanas”.<sup>10</sup> Aquí se hacía especial hincapié en el gran número de cantantes que, según se dice, interpretaban interludios vocales entre los actos de la tragedia, de donde entonces habría surgido casualmente la opción de “dejar cantar obras enteras”.<sup>11</sup> Sin embargo, cuando Gottsched aborda a continuación la cuestión de cuál es realmente la historia de la ópera y su origen más reciente, se menciona por primera vez el nombre de Lodovico Antonio Muratori (1672-175), a quien también califica de famoso.<sup>12</sup>

La ópera no cumple con las reglas tomadas de la propia naturaleza; más bien, adopta “todos los defectos de las representaciones antes descritas como sus mayores bellezas”, lo cual es evidente. Aquí Gottsched se refiere básicamente al argumento de la apariencia, es decir, a lo que es evidente por sí mismo, cuando pregunta retóricamente: “¿Pero quién no ve [...]?”<sup>13</sup>

Gottsched considera que la naturaleza es una norma superior en sentido fuerte, con lo que consigue utilizar el concepto de semejanza para reducir al absurdo, inicialmente, las tramas y fábulas de las óperas, pues la semejanza no se hallaría en la naturaleza tal como la vemos, sino en “los viejos libros de caballería y las malas novelas”.<sup>14</sup> El argumento que Gottsched utiliza contra la ópera es que nos transporta a otro mundo, algo que él considera antinatural *per se*. Esto se ve iluminado por su tendencia a hacer que el pensamiento, el habla y el comportamiento de las personas en el mundo, tal y como lo conocemos, sean una norma incuestionable. Es la “vida común” la que se invoca aquí como argumento contra la ficcionalización e incluso el repertorio conductual en el escenario, que se apoya en lo afectivo. De esta manera, a Gottsched le es suficiente la prueba de que es en la “vida común” [donde vemos amantes] que están de rodillas ante sus amantes y quieren quitarse la vida”.<sup>15</sup> Esto también se aplica a otros motivos estándar de la ópera, que “no consideraríamos

7 *Ibid.*

8 Véase M. DOETSCH: *Konzeption und Komposition von Gottscheds “Deutscher Schaubühne”. “Eine kleine Sammlung guter Stücke” como poética práctica*. Frankfurt am Main, 2016 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur NF Bd. 6), p. 140 y pp. 136-149 en su conjunto. Sobre Saint-Évremond y los demás autores del debate, véase el conciso relato de F. Mehlretter: *Orpheus und Medusa. Poetik der italienischen Oper 1600-1900*. Baden-Baden, 2020 (*Litterae* vol. 247), pp. 153-189.

9 J. C. GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst* [1751], S. 731.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.* Ganze Stücke absingen zu lassen.

12 *Ibid.*, p. 732.

13 *Ibid.*, p. 739. Alle Fehler der oben beschriebenen Schauspiele zu ihren größten Schönheiten angenommen.

14 *Ibid.* Den alten Ritterbüchern und schlechten Romanen.

15 *Ibid.*, pp. 739-740. Die auf den Knieen vor ihren Gebietherinnen liegen, und sich das Leben nehmen wollen.

tolerables en ningún diario de viaje por Liliput y deberían ser igualmente bellos en la ópera”.<sup>16</sup>

Aunque Gottsched se orientaba por la guía de la razón, en su capítulo *Von dem Wunderbaren in der Poesie* llega a una conclusión diferente y no rechaza en absoluto lo milagroso en general.<sup>17</sup> Gottsched critica el llamado milagro cristiano, que para él estaba demasiado vinculado a la superstición. Hendrik Schlieper ha subrayado enfáticamente que la crítica de Gottsched “no se dirigía en absoluto al milagro *per se*”, que no podría considerarse automáticamente irracional. Su crítica “se aplica más bien al milagro utilizado sin juicio, medida y propósito, un “milagro concebido sin necesidad, o no con suficiente probabilidad”.<sup>18</sup>

Gottsched reconoce que hay admiradores de la ópera que la consideran una “obra maestra del ingenio humano” y “una confluencia de todas las bellezas poéticas y musicales”.<sup>19</sup> Gottsched, sin embargo, lo niega con vehemencia, porque tal “confluencia” no existe realmente, ya que el texto cantado “deja de ser comprensible por sus tantos trinos y cambios artificiales de tono en cuanto nos alejamos moderadamente del escenario”.<sup>20</sup> No obstante, si se quiere entender el texto y luego releerlo en el libreto, se pierde una vez más el efecto escénico. De tales observaciones se desprende la famosa tesis radical de Gottsched: “hay que dejar la razón en casa cuando se va a la ópera”.<sup>21</sup> Es esta enfática apelación a la razón la que justifica hablar aquí, con Bernhard Jahn, de un intento de “derrocamiento logocéntrico de la ópera”.<sup>22</sup>

Es característico de la estrategia retórico-argumentativa multidireccional de Gottsched que concluya su argumentación con estas consideraciones, pero que luego continúe durante varias páginas citando los testimonios de otros, porque supone que también hay entre sus lectores quienes se dejan impresionar más por tales autoridades “que por las buenas pruebas”.<sup>23</sup> Se trata de una admisión notable para un filósofo de la Ilustración, que merece ser examinada más de cerca sobre el trasfondo de su doctrina de la predicación.<sup>24</sup> Pero también se encuentran peculiaridades cuando cita autoridades. Las numera consecutivamente y empieza por Saint-Évremond (1613-1703), Racine (1639-1699), Boileau (1636-1711), la Bruyère (1645-1696), Rivière du Freny (1657-1725) y de Callières (1645-1717), a cada uno de los cuales dedica

16 *Ibid.*, p. 740. In keiner Reisebeschreibung von Liliput für erträglich halten würden: und gleichwohl sollen sie in der Oper schön seyn.

17 Si se quiere profundizar en el contexto, véase HANS-OTTO HORCH y GEORG-MICHAEL SCHULZ: *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt, 1988, pp. 123-124; véase también T. SOMMADOSSI: “Natur und Gottesbezug in der Poetik Gottscheds und der Schweizer”, en Eric Achermann (ed.): *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Berlin y Boston 2014, *Werkprofile* vol. 4, pp. 183-201.

18 H. SCHLIEPER: “Don Quijote, der Roman und das Wunderbare in Gottscheds Critischer Dichtkunst”, en Leonie Süwolto y Hendrik Schlieper (eds.): *Johann Christoph Gottscheds Versuch einer Critischen Dichtkunst im europäischen Kontext*, Heidelberg 2020, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Beiheft Bd. 99, pp. 69-87, p. 80. Gilt vielmehr einem urteils-, maß- und ziellos eingesetzten Wunderbaren; zu verurteilen ist der Einsatz eines ›ohne Noth, oder nicht mit genugsamer Wahrscheinlichkeit erdacht[en]‹ Wunderbaren.

19 GOTTSCHED, *Versuch einer critischen Dichtkunst* [1751], p. 742.

20 *Ibid.* Vor so vielen Trillern und künstlichen Veränderungen der Töne, in einer mäßigen Entfernung von der Schaubühne, schon nicht mehr« verstehe.

21 *Ibid.*, p. 743. Die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht.

22 B. JAHN: *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*. Tübingen, 2005, *Theatron* vol. 45, p. 170.

23 GOTTSCHED, *Versuch einer critischen Dichtkunst* [1751], p. 743.

24 Cf. A. STRABBERGER: *Johann Christoph Gottsched und die “philosophische Predigt”. Studien zur aufklärerischen Transformation der protestantischen Homiletik im Spannungsfeld von Theologie, Philosophie, Rhetorik und Politik*, Tübingen, 2010, *Beiträge zur historischen Theologie* vol. 151.



aproximadamente una página y cuyas fechas de nacimiento y muerte indican ya suficientemente que eran representantes del siglo XVII clasicista. Es al final de la serie, después de haber citado al sexto testigo, cuando se dirige a aquel cuyo testimonio podría añadir como séptimo, un testimonio “que supera en importancia a todos los anteriores”.<sup>25</sup> Por tanto, es aquí donde Gottsched vuelve a dirigirse a Muratori, de quien afirma que como italiano y “como poeta y juez de arte” debe ser el que mejor conoce las óperas.<sup>26</sup> Para el lector, sin embargo, es sorprendente que Gottsched no despliegue entonces todo el peso de este testimonio, que sobrepasa a todos los demás en importancia, sino que se limite a señalar: “En su *Poesie perfetta italiana*, ha incluido algunos largos capítulos sobre las mismas [es decir, las óperas] pero como ya he incluido uno de ellos en el VI B. de las *Kritische Beyträge*, solo quiero referirme a él y dirigir a mis lectores hacia el mismo”.<sup>27</sup>

La dura crítica de Gottsched contra la ópera como forma artística en general no quedó sin respuesta, aunque ésta se dio con cierto retraso. Especial peso tuvo la voz del publicista, compositor y antiguo cantante de ópera de Hamburgo Johann Mattheson, que se encontraba en una posición inmejorable para contraatacar con la misma moneda las polémicas del polímata de Leipzig y laborioso creador de redes literario-críticas. Por ello, la disputa es también significativa en términos de la historia del periodismo, como destaca Holger Böning cuando ubica a Mattheson entre la “vanguardia de aquellos pensadores de la Ilustración” que “fueron los primeros en hacer uso de revistas y periódicos para convencer al público de sus ideas”.<sup>28</sup>

Sin mencionar directamente el nombre de Gottsched —haciendo gala de sutileza—, Mattheson mostró su disgusto ante alguien que “no había visto ni oído una buena ópera en su vida” y, por tanto, había “disparado su rifle crítico” contra el género en su conjunto sin tener la menor idea.<sup>29</sup> Si Gottsched acusa a los defensores de la ópera de total ignorancia de los verdaderos principios de imitación en el arte y, por tanto, de las reglas necesarias para las artes escénicas, Mattheson contraataca en el mismo nivel empírico acusando simplemente a Gottsched de emitir juicios como un mero estudioso de los libretos, que solo había leído sobre las óperas, pero que de ningún modo podía haberlas visto u oído. Sin embargo, cuando Mattheson habla

25 Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst* [1751], p. 751. Welches alle vorige an Wichtigkeit übertrifft.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.* In seiner Poesie perfetta italiana, hat er ein paar lange Capitel wider dieselben [d. h. die Opern, T. K.] eingeschaltet: weil ich aber das eine davon bereits in den VI B. der Kritischen Beyträge eingerückt habe, so will ich mich bloß darauf beziehen, und meine Leser dahin verweisen.

28 H. BÖNING: ‘Johann Mattheson and Johann Christoph Gottsched - a scholarly controversy with the means of polemics for the honor of music’, en Claire Gantet y Flemming Schock (eds.), *Zeitschriften, Journalismus und gelehrte Kommunikation im 18. Jahrhundert. Festschrift für Thomas Habel*, Bremen, 2014, Presse und Geschichte - Neue Beiträge Vol. 81, pp. 167-195, aquí p. 168. Las observaciones también pueden encontrarse en H. BÖNING: *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*. Segunda edición completamente revisada y muy ampliada en el 250 aniversario de la muerte de Johann Mattheson, Bremen 2014, Presse und Geschichte - Neue Beiträge Vol. 78, pp. 459-488 - Cf. también H. BÖNING, *Born for music. Johann Mattheson. Sänger an der Hamburger Oper, Komponist, Kantor und Musikpublizist*, Bremen 2014, Presse und Geschichte - Neue Beiträge Vol. 80, pp. 171-180. Die sich als erste der Zeitschriften und Zeitungen bedienten, um die Öffentlichkeit von ihren Vorstellungen zu überzeugen.

29 BÖNING, *Johann Mattheson und Johann Christoph Gottsched*, p. 176. Catorce años después del ataque a la ópera en *Versuch einer critischen Dichtkunst* de Gottsched, Mattheson respondió con un panfleto titulado *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, que publicó bajo el seudónimo “Aristoxenus der Jüngere”. También Alfred J. Neumann: ‘Gottsched versus the oper’ En *Monatshefte 45 (1953)*, H. 5, pp. 297-307, aquí p. 298, ha señalado que es difícil evaluar cuán extenso era el conocimiento real de Gottsched sobre las representaciones de ópera.

explícitamente de *buenas óperas*, admite entre líneas que otras son malas. Pero estas no pueden convertirse en la vara de medir de la forma artística como tal. Holger Böning y Esther-Beate Körber han señalado que, para Mattheson, alabar a Dios era la tarea más importante de la música, independientemente de si se trataba de música sacra en sentido estricto o literal, o de música de ópera. Por eso rechazaba las críticas a la mezcla de música sacra y profana.<sup>30</sup>

Esta disputa, descrita detalladamente en varias ocasiones y que quizá fue una de las más agudas en un contexto ya de por sí rico en polémicas, trascendía la mera valoración del género operístico. En última instancia, se convirtió en un debate sobre el modo de abordar la crítica literaria y artística en general, debate que podría extenderse a toda la filosofía. Mattheson acusó a Gottsched de ser uno de aquellos que pretendían “escudriñar todo y juzgar como tiranos”.<sup>31</sup> Dirigió su crítica en dos frentes: por un lado, exigía que el crítico fuera verdaderamente competente, es decir, capaz de realizar una valoración imparcial de las óperas; por otro lado, criticaba la presunción de poseer una competencia crítica universal. Esto representaba un riesgo en los debates intelectuales, pues a los “grandes sabios”, personificados aquí en Gottsched, les resultaría difícil resistir la tentación de exceder los límites de su propia (falta de) competencia.<sup>32</sup>

Sin embargo, el debate entre Gottsched y Mattheson se desarrolló bajo unas condiciones específicamente arraigadas en la transferencia cultural italo-alemana. Por un lado, eruditos italianos como Muratori, que aún se adherían a un enfoque cognitivo-racionalista de la poesía y el arte, empezaban a desafiar este debate con sus ideas, especialmente en torno al papel de la imaginación, y fueron reconocidos como importantes pensadores de la Ilustración en el ámbito católico.<sup>33</sup> Por otro lado, el debate también tuvo eco en Alemania a través de teóricos de la ópera italianos activos en ese país, como Francesco Algarotti.<sup>34</sup> Hace más de medio siglo, Alberto Martino ya delineó la importante conexión que existe en este contexto de la siguiente manera:

La mayor contribución de Italia, aunque indirecta, a la formulación de la estética del emocionalismo reside en la orientación fundamentalmente antiintelectual y antiaristocrática de la poética italiana desde el Renacimiento hasta el *Settecento* [...]; proclamaron claramente que la poesía es por naturaleza irracional y fantástica, y que la imaginación y la fantasía son los factores esenciales de la recepción y la producción poéticas.<sup>35</sup>

30 Véase H. BÖNING, E. KÖRBER: ‘Nachwort’, en *Johann Mattheson: Behauptung der himmlischen Musik aus den Gründen der Vernunft, Kirchen-Lehre und Heiligen Schrift*. Bremen, 2021, p. 152.

31 Véase H. BÖNING: ‘Johann Mattheson und Johann Christoph Gottsched - eine gelehrte Kontroverse mit den Mitteln der Polemik zur Ehre der Musik’, en Gantet y Schock (eds.), *Zeitschriften, Journalismus und gelehrte Kommunikation im 18. Jahrhundert*, pp. 167-195, aquí p. 187: “A los grandes sabios no les gusta admitir que se les niegue algo de su universalidad. Quieren escudriñar todo y juzgar como tiranos”.

32 *Ibid.*, p.187.

33 Véase, por ejemplo, KARL-HEINZ BRAUN: ‘The reform programme of the Catholic Enlightenment philosopher Lodovico Antonio Muratori (1672-1750)’, en A. Beutel y M. Nooke (eds.), *Religion und Aufklärung. Akten des Ersten Internationalen Kongresses zur Erforschung der Aufklärungstheologie (Münster, 3. März bis 2. April 2014)*, Tübingen, 2016, *Colloquia historica et theologica*, pp. 707-717.

34 Véase, en particular, F. von Ammon, J. Krämer y F. Mehlretter (eds.): *Oper der Aufklärung - Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis “Saggio sopra l’opera in Musica” im Kontext*. Con una edición anotada de la 5ª versión del *Saggio* y su traducción por Rudolf Erich Raspe. Berlin y Boston 2017 (*Frühe Neuzeit* vol. 214). La obra de Algarotti fue muy variada; la ópera fue solo uno de sus ámbitos de interés. Para una visión general, véase K. HAUPT, *Francesco Algarotti. Gelehrter – Connaisseur – Poet*. Weimar 2021; y B. Wehinger y G. F. Frigo (eds.): *Francesco Algarotti (1712-1764). Kunst Literatur Philosophie / Arte Letterature Filosofia*. Hannover 217 (*Aufklärung und Moderne* vol. 37).

35 A. MARTINO: *Geschichte der dramatischen Theorie in Deutschland im 18. Jahrhundert, Vol. I. La*

Aquí se mencionan como autores de dichas poéticas, que atribuían a la poesía una proximidad con el pueblo, a Vincenzo Gravina y a Pier Jacop Martello, entre otros. Sin embargo, se destaca primero a Muratori, a quien se reconoce como precursor en “la concepción de la fantasía como factor esencial en la creación artística en la historia de la estética europea”.<sup>36</sup> Aunque Muratori enfatizó la “*fantasia creatrice*”, que puede ser considerada su verdadero logro revolucionario, su teoría aún mantenía “fuertes elementos intelectuales”.<sup>37</sup> A pesar de haber ampliado el potencial creativo de la imaginación, para Muratori la primacía de la poesía sobre la música era crucial, subrayando además la supremacía del *logos* y su significado sobre el rol meramente complementario de la música.<sup>38</sup>

Las influencias de Muratori se perciben de manera dispersa, debido en parte a que su teoría literaria es mencionada de manera bastante sumaria, como en el prefacio de Bodmer a la *Critischer Dichtkunst* de Breitinger de 1740. Además, Martino destaca que las “vagas huellas” en la *Critische Abhandlung*, las cuales reflejan una valoración positiva de los factores emocionales en la creación y disfrute poéticos, se pueden rastrear hasta Dubos, así como a la retórica de Gravina, Muratori o Addison.<sup>39</sup>

Sin embargo, Gottsched adoptó de Muratori el rechazo a la ópera. Hugo Goldschmidt señala que, ya en la segunda mitad de la década de 1720, Gottsched desestimó “el género operístico por los motivos de Muratori”, primero en Biedermann y luego en su *Versuch*.<sup>40</sup> Como suele suceder, Gottsched construyó su argumentación a partir de fragmentos literarios que había asimilado ampliamente. De igual forma, su crítica operística viene influida por las opiniones de Muratori, quien afirmaba que el melodrama carecía de verosimilitud: “No se canta con afecto”, concluyó Muratori según el mordaz resumen de Goldschmidt.<sup>41</sup>

Las reflexiones principales de Muratori estaban al alcance de los contemporáneos que no leían italiano mediante, por ejemplo, un extracto publicado en la *Musikalische Bibliothek* de Mizler, traducción de la fundamental quinta sección del tercer libro sobre la perfección de la poesía italiana en su relación con la ópera, que logró una amplia difusión. Anteriormente, había sido publicada por el editor de una publicación afecta al gottschedianismo en el volumen 23 de *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1740).<sup>42</sup> Una mirada más

---

*dramaturgia de la Ilustración (1730-1780)*. Tübingen, 1972 (Studien zur deutschen Literatur vol. 32), p. 37. “Der größte, wenn auch indirekte Beitrag Italiens zur Formulierung der Ästhetik des Emotionalismus besteht in der grundlegend antiintellektuellen und antiaristokratischen Ausrichtung der italienischen Poetiken vom Rinascimento bis ins Settecento [...]; sie verkündeten klar, daß die Dichtung ihrem Wesen nach irrational und phantastisch ist und daß Einbildungskraft und Phantasie die wesentlichen Faktoren der poetischen Rezeption wie Produktion sind”.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 38. Priorität »in der Auffassung der Phantasie als essentiellen Faktor der Kunstschöpfung für die Geschichte der europäischen Ästhetik« zugeschrieben wird.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 38-39. Theorie doch »noch starke intellektuelle Elemente«.

<sup>38</sup> La poética de Muratori chocaba así con el éxito posterior del teatro musical de Pietro Metastasio. Véase H. FELTEN: ‘Settecento’, en V. Kapp (ed.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart y Weimar, 1992, pp. 213-248, aquí p. 232. Metastasio y Muratori trabajaron en Viena al mismo tiempo en la década de 1720. Véase G. GRUBER: *Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Kassel, 2020, p. 324.

<sup>39</sup> MARTINO: *Geschichte der dramatischen Theorie in Deutschland*, p. 68 y p. 70. Dass viele der »vagen Spuren in der ›Critischen Abhandlung‹, welche eine positive Wertung emotionaler Faktoren in der poetischen Produktion und dem Genuß der Dichtung bezeugen, ebenso auf Dubos wie auf die Rhetorik, auf Gravina, Muratori oder Addison zurückgehen können«.

<sup>40</sup> H. GOLDSCHMIDT: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*. Zürich y Leipzig, 1915, p. 274. Das Genre Oper mit den Gründen Muratoris.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Véase la sección X, pp. 485-510.

atenta destacaría que esta edición es parte de una serie iniciada por Mizler en 1740, cuyo objetivo era “reunir poco a poco [...] todo lo que se ha escrito a favor de las óperas y contra ellas”.<sup>43</sup>

Esta sección del tratado de Muratori contiene notas a pie de página, incluyendo algunas extensas, aportadas por el traductor o editor, que establecen un diálogo crítico con el autor italiano. Es notable que, en la década de 1740, aún se sostuviera en Alemania una discusión poetológica sobre el teatro musical, fundamentada parcialmente en una obra que había sido publicada originalmente en 1706.<sup>44</sup>

Muratori argumenta que, en tragedias y comedias, donde la imitación de conversaciones es crucial para entender la historia, la combinación de estas con música es contraproducente. Si la música deja de basarse u orientarse al contenido narrativo y se convierte en el principio artístico predominante, la poesía musicalizada resulta progresivamente vaciada de contenido. Muratori sostiene que, bajo estas condiciones, la interpretación magistral del aria se vuelve tan autónoma que declara: “El gusto actual ha convertido la música en la esencia de estas piezas, y su perfección depende de la elección de cantantes habilidosos. La gente acude al teatro solo para escucharlos [...]”.<sup>45</sup> Así, los versos del poeta son relegados, recibiendo mínima atención, y los poetas terminan escribiendo poesías tan vacías como lo demandan las arias operísticas.

Muratori ve un auténtico peligro en los cantantes de éxito, a los que llama artistas fuertes:

Su canto infunde en todo momento una gran suavidad y voluptuosidad, que sirve inequívocamente para hacer cada vez más vil a la gente y para atraparla cada vez más con un amor dañino, en la medida en que la habilidad de las voces va calando poco a poco en ellos y da un agradable sabor a los movimientos más abyectos de la mente, aderezados, por así decirlo, por una peligrosa melodía tonal.<sup>46</sup>

De acuerdo con Goldschmidt, Muratori no logró desvincularse de la estética normativa de la tragedia al no reconocer que la ópera representaba una nueva forma artística que requería ser evaluada según criterios diferentes.

Gottsched basó explícitamente su descripción de la génesis de la ópera en Muratori, a quien cita por considerar que sus ideas están “dotadas de toda la

43 Biblioteca Musical de Mizler. La primera parte del otro volumen. Leipzig 1740, p. 1. Véase también ‘Lorenz Christoph Mizler a Gottsched del 2 de diciembre de 1743’, En J. C. GOTTSCHED, *Briefwechsel unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*. Vol. 9: November 1742 - February 1744, ed. Detlef Döring et al. Berlin y Boston, 2015, pp. 426-427 (n.º 173). Alles was vor und wider die Opern geschrieben worden, nach und nach beyzubringen.

44 Hasta 1785 no se publicó una edición alemana completa del resumen posterior bajo el título *Della forza della fantasia umana (1745)*. Véase L. LÜTEKEN: *Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung*. München, 2017, p. 26; y el lema de Bettina Gruber a Muratori en Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann y Manfred Schmeling (eds.): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin y New York, 2009, pp. 290-291.

45 ‘Muratoris Gedanken von Opern’, en *Biblioteca Musical de Mizler*. Vol. 2. Leipzig, 1743, p. 175. Goldschmidt, *Musikästhetik*, p. 273, cita inexacta. Und in der That hat der Geschmack unserer Zeiten die Musik zum Wesen dieser Stücke gemacht, und ihre Vollkommenheit in der Wahl geschickter Sänger gesetzt. Diese allein zuhören läufft man in den Schauplatz.

46 Muratoris Gedanken von Opern, p. 164. “Ihr Gesang flöset allezeit eine große Weichlichkeit und Wollust ein, welche unvermerckt dienet, das Volck immer niederträchtiger zu machen, und selbiges, mit schädlicher Liebe immer mehr einzunehmen, indem die gezwungene Mattigkeit der Stimmen sich nach und nach bey ihnen einschleicht und ihnen die allerniederträchtigsten Gemüths-Bewegungen, die durch einen gefährlichen Wohlklang der Tone, gleichsam gewürzt sind, als angenehm zu schmecken giebt”.



probabilidad posible”.<sup>47</sup> Gottsched también acepta y refuerza la conclusión despectiva de Muratori, argumentando que “como sucede con todo en el arte, los *Singspiele* también han degenerado. Gradualmente, la ópera se ha transformado y, con ella, tanto la música como la poesía se han corrompido de maneras cada vez más extrañas”.<sup>48</sup> Por lo tanto, se puede decir con Bernhard Jahn de que “Johann Christoph Gottsched se esconde detrás de Muratori”.<sup>49</sup> Esto subraya la falta de originalidad de las opiniones recopiladas por Gottsched, como deja claro George Bajeski: “Su crítica de la ópera no se caracteriza por la originalidad, sino más bien por el hecho de que resume y presenta de forma puntillosa argumentos extrajeros contra la ópera que se encuentran dispersos en diversos lugares”.<sup>50</sup> A esto se añade el hecho de que, en primer lugar, a veces cita textos anticuados,<sup>51</sup> pero, además, también ignora aquellos textos que contradicen su propia postura crítica sobre la ópera en los medios periodísticos de los que dispone, ocultándolos al público alemán.<sup>52</sup>

Esto también implica que, en el contexto polémico de la época en Alemania, criticar a Muratori equivalía también a criticar a Gottsched. Dado que Mattheson había emitido críticas similares, no sorprende que Gottsched se resistiera a publicarlas en su revista y que frecuentemente modificara textos o agregara notas según su criterio.

Para Algarotti, cuya teoría de la ópera no se ha explorado en profundidad aquí, el enfrentamiento con Muratori y teóricos de posturas similares ya no ocupa un lugar tan central como lo hizo en los debates de Gottsched y Mattheson, particularmente en términos de un análisis detallado como el de su *Della perfetta poesia italiana*. No obstante, la crítica normativa hacia la ópera, personificada por Muratori y Gottsched, todavía persiste en el trasfondo cuando Algarotti vislumbra un teatro musical que no albergaría una “*assemblea tumultuosa*”, sino una “*solenne udienda, dove potriano sedere gli Addisoni, i Dryden, i Dacier, i Muratori, i Gravina, i Marcelli*”.<sup>53</sup> Según la interpretación de Rudolf Erich Raspe, en una ópera que lograra un equilibrio armónico como lo plantea Algarotti, ya no se podría argumentar que “la ópera es un absurdo incoherente, monstruoso y grotesco”.<sup>54</sup>

Pero Algarotti no adopta una postura plenamente ofensiva en defensa de la ópera como una entidad artística independiente; él también sostiene que la mejor forma de validar su prestigio es reconocer en ella “*una viva immagine della Greca*

47 Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst* [1751], p. 733. Mit aller möglichen Wahrscheinlichkeit versehen ist.

48 *Ibid.* Allein wie alle Dinge durch das Künsteln verschlimmert werden, so ist es auch mit diesen Singspielen gegangen. Allmählich hat sich die Oper mehr und mehr verwandelt, und dadurch, nach und nach beyde Künste; Musik und Poesie, auf seltsamste verderbet.

49 B. JAHN: ‘Die Nachahmungsdebatte im Kontext der Hamburger Oper’ (Con una visión comparativa del *Saggio sopra l'opera in musica* de Algarotti), en Ammon, Krämer y Mehlretter (eds.): *Oper der Aufklärung - Aufklärung der Oper*, pp. 157-172, aquí p. 158. Von »dem sich hinter Muratori bergenden Johann Christoph Gottsched« sprechen.

50 G. BAJESKI: *Praeceptor Germaniae. Johann Christoph Gottsched und die Entstehung des Frühklassizismus in Deutschland*. Frankfurt am Main, 2015 (Europäische Hochschulschriften - Deutsche Sprache und Literatur Bd. 2028), p. 314. Seine Opernkritik zeichnet sich kaum durch Originalität aus, als vielmehr dadurch, daß sie fremde, an verschiedenen Stellen verstreute Argumente gegen die Oper zusammenfaßt und pointiert vorträgt.

51 Incluso se ha argumentado que las opiniones de Gottsched ya habían sido refutadas antes de que él mismo las articulara por primera vez. Véase H. WATANABE-O'KELLY: ‘Barthold Feind, Gottsched, and «Cato» - or opera reviled’, en *Publications of the English Goethe Society* 55 (1985), H. 1, pp. 107-123, aquí p. 107.

52 Así NEUMANN, *Gottsched versus the opera*, p. 298.

53 F. ALGAROTTI: ‘Saggio sopra l'opera in musica’, en Ammon, Krämer y Mehlretter (eds.): *Opera of the Enlightenment - Enlightenment of Opera*, pp. 232-311, aquí p. 310.

54 *Ibid.*, p. 311. Die Oper sey ein unzusammenhängendes, ungeheures, groteskes Uning.

*Tragedia*".<sup>55</sup> Gotthold Ephraim Lessing, uno de los críticos más severos de Gottsched, aunque apenas menciona a Muratori, en un fragmento póstumo sobre el Laocoonte<sup>56</sup> la idea de fusionar poesía y música de tal manera que "ningún arte sea meramente auxiliar al otro", buscando en cambio un "efecto conjunto [...] que ambos produzcan en igual medida".<sup>57</sup> Lessing señala que "la única situación en que la poesía es el arte auxiliar ocurre en la ópera", pero sugiere que "la posibilidad de que la música sea el arte auxiliar aún no se ha explorado". Por último, plantea la pregunta de si la ópera podría ser la forma artística en la que ambas dinámicas son posibles: "precisamente, donde la poesía es auxiliar es el aria y donde lo es la música es el recitativo...". Aunque Lessing piensa que este es el caso, sostiene que sigue siendo una cuestión abierta si "esta combinación mixta" puede conformar un todo armonioso.<sup>58</sup>

El rechazo a la poética de Gottsched, que basaba sus análisis operísticos en Muratori, no logró esclarecer el programa artístico y estético de la ópera. Esto queda evidenciado especialmente en las reflexiones de Franz Grillparzer de 1819, que siguieron a Lessing. Grillparzer pensaba en su obra como una contrapartida al *Laocoonte* de Lessing, titulada *Proyecto Rossini o a través de las fronteras de la música y la poesía*. En ella argumentaba: "Es absurdo reducir la música a mera esclava de la poesía en la ópera y demandar que, renunciando a su efectividad propia, se limite a replicar fielmente en tonos lo que la poesía articula claramente en palabras".<sup>59</sup>

Podría parecer que Grillparzer estaba dialogando directamente con Muratori al escribir esto, pues sus palabras reflejan casi literalmente las formulaciones de Muratori en la crítica a la ópera traducida por Gottsched: "La poesía se ha dejado encadenar de manera desfavorable, y en vez de que la música fuera su sierva, ahora es esclava de la música".<sup>60</sup> Esto sugiere la influencia persistente, aunque sutil, de las ideas

55 *Ibid.*, p. 310; cf. p. 311.

56 G. E. LESSING: 'Paralipomena zum Laokoon', en *Lessing's Works and Letters*, Vol. 5/2: Works 1766-1769, editado por Wilfried Barner. Frankfurt am Main 1990, pp. 313-314. »Die eine Kunst nur zur Hilfskunst der andern macht« und stattdessen auf eine »gemeinschaftliche [...] Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen.

57 Las adquisiciones de libros de Wolfenbüttel incluyen, entre otras, la primera edición en dos volúmenes de *Della perfetta poesia italiana*. Véase P. RAABE y B. STUTZ: *Lessing's book acquisitions. Verzeichnis der in der Herzoglichen Bibliothek Wolfenbüttel angeschafften Bücher und Zeitschriften 1770-1781*. Göttingen, 2004, p. 223 (n° 748).

58 G. E. LESSING: 'Paralipomena zum Laokoon', en *Lessing, Werke und Briefe* Vol. 5/2: Werke 1766-1769, ed. por Wilfried Barner. Frankfurt am Main 1990, pp. 313-314. Véase en detalle C. BERGHAHN: 'Töne in der Musik sind keine Zeichen'. *Lessing und die Musik*. Wolfenbüttel, 2012 (*Wolfenbütteler Vortragsmanuskripte* vol. 15). "Lessing erinnert daran, »daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nemlich in der Oper«, um sogleich anzufügen, man habe »die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen«. Dann erwägt er schließlich auch, ob nicht die Oper doch jene Kunstform sein könnte, in der beide Verbindungen möglich würden, »nemlich auf die Verbindung wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative?« Lessing meint, dies scheine so, doch bleibt auch ihm zufolge die Frage noch offen, »ob diese vermischte Verbindung« tatsächlich zu einem harmonischen Ganzen formen lasse".

59 F. GRILLPARZER: *Diarios y crónicas de viaje*, ed. por Klaus Geißler. Berlin, 1981, p. 45 (n° 618); curiosamente, Grillparzer se había propuesto antes "al menos hojear" las obras de Gottsched (p. 39, n° 309); para la contextualización, véase C. BERGHAHN: 'Ein Gegenstück zu schreiben zu Lessings Laokoon'. La estética medial de la música de Grillparzer, en *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61 (2011), H. 4, pp. 407-430. Es müßte darin gezeigt werden, wie unsinnig es sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen und zu verlangen, daß erstere, mit Verleugnung ihrer eigentümlichen Wirksamkeit, sich darauf beschränke, die Poesie vollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen.

60 *Muratoris Gedanken von Opern*, p. 173. Daß sich die Poesie auf eine schimpfliche Art in Ketten legen lassen, und anstatt, daß die Musik vor diesem eine Dienerin derselben gewesen ist, sie nunmehr eine Sclavin der Musik abgiebt.

fundamentales de Muratori sobre la ópera, introducidas en el debate alemán por Gottsched. Este fenómeno merece una investigación más detallada, especialmente porque por aquel entonces, el periodismo estético ya adoptaba una postura más laxa hacia la ópera.<sup>61</sup>

***Traducción de Lily Gracia y Javier Castillo***

---

61 Véase, por ejemplo, J. ESCHENBURG: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. Berlin y Stettin, 1783, pp. 194-204; cf. también la 4ª edición, Berlin y Stettin, 1817, pp. 308-321.