

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOSOFIA I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOSOFIA
ÀREA D'ESTÈTICA I TEORIA DE LES ARTS



SEPTENTRIONALIDAD Y MEDIEVALIDAD EN EL PARADIGMA
ARTEAGUANO DE LO MARAVILLOSO
Una lectura de las *riflessioni* de Esteban de Arteaga en
Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano

TESIS DOCTORAL

Antonio García Montalbán

Directores

Dr. Romà de la Calle

Dr. Álvaro Zaldívar Gracia

2014

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

**SEPTENTRIONALIDAD Y MEDIEVALIDAD
EN EL PARADIGMA ARTEAGUIANO DE LO MARAVILLOSO**

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

TESIS DOCTORAL

**Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació
Departament de Filosofia**

A mis padres, in memoriam

*A Beatriu, que, en su sabiduría
de mujer, supo comprender
esta búsqueda de lo maravilloso*

Enmudecieron todos, conteniendo
el habla, ansiosos de escuchar.
(*Eneida*, Lib. II)

Audite, fratres, audite,
rem vobis novam et magnam proponam.
Rex quídam fuit, qui Artus vocabatur.
(*Dialogus miraculorum*)

De las islas boreales donde un ciego
Sol dibuja el mar, llegó aquel sueño
De una virgen dormida que a su dueño
Aguarda, tras el círculo de fuego.
[...]

Y el Orlando es ahora una risueña
Región que alarga inhabitadas millas
De indolentes y ociosas maravillas
Que son un sueño que ya nadie sueña.
(*El hacedor*, Ariosto y los árabes)

ÍNDICE

Agradecimientos.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
ESTUDIO PRELIMINAR	
I. UNA APROXIMACIÓN SEMÁNTICA Y TIPOLOGICA A LO MARAVILLOSO	
1. Palabras y emociones.....	29
2. Ensayo de una tipología.....	45
2.1. De las especies arteaguianas de lo maravilloso.....	54
II. ESTEBAN DE ARTEAGA	
1. Retrato de un intelectual <i>ardito e insolente</i>	59
2. Arteaga a la luz de la crítica.....	76
3. Estilo y pensamiento en el discurso arteaguiano.....	81
4. Horizontes temáticos a la luz de <i>Le Rivoluzioni</i>	88
4.1. En torno a la belleza.....	92
4.2. Elementos para una teoría de la ópera.....	96
4.2.1. <i>Incantare e sedurre</i>	97
4.2.2. La cuestión del arte total.....	99
4.2.3. La crítica como teorización.....	105
5. Sentido arteaguiano de la Historia.....	111
III. <i>LE RIVOLUZIONI</i>	
1. Gestación y estructura del texto.....	137
2. Fortuna de <i>Le Rivoluzioni</i> . Recepciones.....	147
2.1. Italiana.....	147
2.2. Alemana.....	159
2.3. Francesa.....	165
2.4. Española.....	167
2.5. Polaca.....	172
IV. LAS «RIFLESSIONI SUL MARAVIGLIOSO»	
1. Estudio crítico.....	185
1.1. El contenido.....	185
1.2. Un texto olvidado.....	189
1.3. Las <i>riflessioni</i> en el conjunto de <i>Le Rivoluzioni</i>	190
1.4. Estructura conceptual.....	193
1.5. Lenguaje y estilo.....	195
1.6. El uso de las fuentes.....	199
1.6.1. Ámbito referencial de las <i>riflessioni</i>	201
1.6.2. Ámbito referencial de <i>Le Rivoluzioni</i>	213
1.7. Algunas observaciones sobre la transcripción y la traducción española del texto.....	224

2.	Análisis crítico-ideológico.....	227
2.1.	Elementos psicológicos.....	227
2.1.1.	<i>L'ignoranza delle leggi fisiche della natura</i>	231
2.1.2.	Temor y credulidad.....	233
2.1.3.	<i>L'istinto che ci porta a cercar la nostra felicità</i>	240
2.1.4.	<i>L'ultima causa è l'amore della novità</i>	241
2.2.	Elementos cosmogónicos.....	244
2.2.1.	Percepción del norte.....	245
2.2.2.	La naturaleza como espectáculo y causa primera.....	250
2.2.3.	<i>Mitopoiesis arteaguiana</i>	256
2.2.4.	De la religión melancólica y la superstición..	263
2.3.	Elementos narrativos.....	287
2.3.1.	La violencia.....	288
2.3.2.	La mujer.....	294
2.3.3.	Los universos mágicos.....	299

EL PARADIGMA ARTEAGUIANO

I. PRECEDENTES Y CONTEXTOS

1.	Una aproximación a los precedentes teóricos.....	313
1.1.	Poética antigua y medieval: Aristóteles, Horacio, Tomás de Aquino.....	321
1.2.	Poética renacentista y barroca: Ariosto, Minturno, Tasso, Pinciano, Carvallo, Cascales, Gracián.....	325
1.3.	Poética racionalista e ilustrada: Fénelon, Muratori, Dubos, Luzán, Marmontel.....	349
2.	Lo maravilloso en el Siglo de las Luces.....	369
2.1.	Percepción de lo extraordinario en un siglo normativo.....	369
2.2.	Las naturalezas de lo maravilloso y <i>l'Encyclopédie</i>	380
2.3.	De la poética de la imaginación a la <i>razón poética</i>	393
2.3.1.	Hacia una poética de la imaginación.....	393
2.3.2.	Una aproximación a la <i>razón poética</i>	399

II. EL MODELO ARTEAGUIANO Y LOS OTROS PARADIGMAS

1.	El nuevo y el viejo modelo como campos narrativos.....	403
2.	Los dos Orientes y su discurso.....	419

III. FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y PROPOSICIONALES

1.	El sustrato medieval.....	431
1.1.	Naturalezas de lo maravilloso.....	432
1.2.	Contexto narrativo.....	443
1.3.	La materia artúrica, mito y utopía.....	453
1.4.	Tópicos caballerescos.....	473
1.5.	<i>Cosas maravillosas que nunca oyeron omes</i>	485
2.	Modelos literarios modernos.....	489
2.1.	Ficciones noveladas.....	489
2.1.1.	Los <i>Orlandos</i> , modelo heroico de la modernidad.....	494

2.1.2. Un Arturo tardío.....	514
2.1.3. La biblioteca imposible.....	518
2.1.4. Una novela septentrional.....	522
2.2. Ficciones teatrales.....	531
2.2.1. El norte como escenario.....	535
2.2.2. Comedias caballerescas.....	541
2.2.3. Teatro de magia.....	551
2.2.4. Tragedia heroica y constructo nacional.....	564
3. Goticismo ideológico.....	575
3.1. <i>Une si belle figure dans l'Histoire</i>	577
3.2. Nacimiento del mito gótico.....	582
3.3. La cuestión del origen.....	584
3.4. Mito y discurso de legitimidad.....	588
3.5. Constructos historiográficos.....	591
3.6. Presencia del constructo ideológico gótico en el marco de las letras hispanas.....	595
 IV. PARADIGMA ARTEAGUIANO Y GÉNEROS JUSTIFICATIVOS	
1. Elementos de identificación del modelo.....	629
2. El modelo arteaguiano y la práctica escénica.....	685
CONCLUSIONES.....	701
BIBLIOGRAFÍA.....	711
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	761
ÍNDICE ALFABÉTICO Y TEMÁTICO.....	767
 APÉNDICE DOCUMENTAL	
1. El texto arteaguiano.....	815
1.1. Facsímil de las «Riflessioni sul meraviglioso».....	817
1.2. Texto cotejado.....	843
1.3. «Reflexiones sobre lo maravilloso».....	865

AGRADECIMIENTOS

Justo es reconocer la deuda que hemos contraído con muchas personas que, de un modo u otro, han contribuido a que esta investigación llegara a puerto. En primer lugar con el profesor Salvador Seguí, del que seguimos añorando su guía y magisterio. Con los doctores Román de la Calle y Álvaro Zaldívar, por su papel en la gestación y desarrollo de esta tesis y su amabilidad al aceptar la codirección de la misma. En ese sentido, claro está, los errores que pudiera haber sólo son achacables a nuestras limitaciones y en modo alguno a su generosa intervención. En todo caso nos sentimos especialmente honrados por haber contado con sus orientaciones. El profesor De la Calle ha sabido siempre, con la discreción que le es característica, alentar nuestro trabajo y darle oportuno impulso, al propiciar nuestra intervención en la edición de *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces: la Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1747- 1799)*. Al Dr. Zaldívar se debe la acción seminal que dio en esta tesis, pues fue quien, hace unos años, nos puso en la senda de Arteaga, dejando en nuestras manos los tres volúmenes de *Le Rivoluzioni*, en la edición facsímil de Trenti, y quien, desde entonces, sacó tiempo y paciencia para hacer siempre afectuosas e inteligentes reflexiones que podían mejorar sustancialmente nuestro trabajo. Somos deudores, sin duda, de su verbo vehemente y de su imparable energía.

Al Dr. Rodrigo Madrid hemos de agradecerle que nos acogiera en el Máster de Estética y Creatividad Musical de la Universitat de València, actividad que constituyó el marco y auténtico punto de arranque de esta investigación. Fue él, además, quien hizo la lectura de los primeros borradores, dando alas con sus entusiastas observaciones al proyecto inicial. Al Dr. Fernando Molina Castillo, de la Universidad de Sevilla, que generosamente nos facilitó valiosos y personales materiales para el desarrollo de esta tesis. Y al Dr. Rafael Alemany, de la Universidad de Alicante, que nos abrió las puertas de la magnífica Biblioteca del campus alicantino y tuvo la amabilidad de leer y enjuiciar con benevolencia algunos capítulos de este trabajo. También al Dr. Peter Wolfgang Bethe y al señor Florindo Fiori, que hicieron para nosotros pesquisas impagables en Berlín y Roma. Y a la señora Dorota Greskoviak, por cuya mediación pudimos adentrarnos en algunos textos de la musicología polaca. Y, cómo no, a las profesoras Rose-Marie Speckens y Olga Bonet por su auténtico entusiasmo y rigor a la hora de revisar las traducciones.

A todos, nuestro devoto agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

I. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN

El estudio que aquí presentamos se centra en las «riflessioni sul meraviglioso» de Esteban Arteaga, texto que en su integridad conforma el sexto capítulo de *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* (1783). Si esta obra excede el espacio de su enunciado, las reflexiones sobre lo maravilloso van más allá del ámbito escénico y constituyen, a pesar del olvido, uno de los análisis más notables sobre este tan volátil elemento consustancial al arte y a la vida misma. En adelante, de manera general y manteniendo su especificidad, nos referiremos a este texto fundamento de nuestro estudio como las *riflessioni*.

Nuestro autor es un curioso individuo, que pertenece a esa pléyade de secundarios que pueblan la cultura europea y cuyo nombre parece no acabar de encontrar el debido reconocimiento a sus méritos. El nombre de Arteaga, como mucho y con la excepción de algunos reducidos círculos, ha venido siendo asociado a sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de la imitación* (1789). Sólo tangencialmente se ha hecho alguna referencia a la que sin embargo es, a tenor de su temprana difusión en Europa, su obra capital, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*.

Su figura, no obstante, ha ido dejando de ser anecdótica. Sin menoscabo de las brillantes observaciones que en las postrimerías del XIX le dedicara Menéndez Pelayo, a lo largo del siglo XX Arteaga ha ido conquistando el lugar que le corresponde en la historia del pensamiento hispánico, de la mano, principalmente, de Miquel Batllori, Marja Rudat y Fernando Molina Castillo. Aunque bien es verdad que sólo éste último, y desde un ámbito filológico, ha venido a abordar de manera sistemática el estudio de *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*.

Las *riflessioni* han sufrido el olvido en un grado aún mayor, a pesar de ser un texto que recoge sugerencias nada desdeñables, que responde a un pensamiento que se mueve en ese atractivo, aunque impreciso, territorio entre el neoclasicismo y el protorromanticismo, que presenta un modo unitario de entender el objeto estético, además del hallazgo de certeras intuiciones fenomenológicas.

Las causas del olvido son diversas, como intentaremos poner de manifiesto en su momento, pero sin duda dos tienen especial relevancia: Una, el hecho de ser parte de una obra escrita en italiano y que todavía hoy no ha sido traducida al español.¹ Otra, la infravaloración de un concepto como lo Maravilloso, siempre bajo sospecha en lo ideológico, y menor, cuando no casi inexistente, en el pensamiento sistemático occidental, al lado de esos otros gigantes que son la Belleza y lo Sublime, de prestigio y tradición indiscutibles. Se planteaba, pues, la necesidad de llevar a cabo un trabajo que intentara suplir este vacío.

¹ Excepción hecha, hasta donde conocemos, del «Discorso preliminare» (Molina Castillo 2000) y del propio texto objeto de nuestro estudio, las «Riflessioni sul meraviglioso» (García Montalbán 2009).

Finalizado el Máster de Estética y Creatividad Musical de la Universidad de Valencia (5ª edición) y con vistas a la obtención del Grado de Doctor, entendimos que, dentro de nuestras modestas posibilidades, podíamos contribuir a un mejor conocimiento del pensamiento arteaguiano tomando su disertación de lo maravilloso como objeto de estudio, una cuestión en la que apenas se había hecho hincapié en el pasado y a la que siempre se le había regateado sustancialidad y protagonismo. El reto de explorar esta fenomenología de la fascinación significaba, en lo personal, asumir una sugestiva responsabilidad y haber encontrado, sin duda, la motivación que compensara un esfuerzo de años.

Tomando como objeto de estudio lo maravilloso arteaguiano, fijábamos nuestra atención en aquello que, sin duda, constituye la auténtica originalidad de su pensamiento estético escénico. Esto es, una afirmación de la sustancialidad de lo maravilloso respecto al melodrama y las artes, aun admitiendo en ello el origen de no pocos defectos, y la atribución de un papel germinal al elemento medieval y septentrional en el constructo occidental de lo maravilloso.

En todo caso, era evidente que esos elementos de septentrionalidad y medievalidad del análisis arteaguiano venían a señalar un cambio radical respecto a la tradición grecolatina, y suponían un *abandono* o cambio de acento de referentes seculares de consecuencias, entonces, difícilmente previsibles.

La labor no estaba exenta de dificultades y pronto se hizo evidente que el estudio del universo arteaguiano, de las interconexiones entre todas y cada una de las ideas articuladas en las *riflessioni*, implicaba una exigencia mayor de lo que tan acotado texto hiciera presumir. Unas, las de tipo material y práctico, el acceso a muchos de los textos implicados en la investigación, parecía que se

podían resolver con relativa facilidad. Otras, supusieron un esfuerzo añadido, por la multidisciplinareidad de los territorios a explorar y por el ingente volumen de materiales en los que rastrear en busca de un concepto esquivo, por su naturaleza y por la escasez de fuentes específicas. Pero valía la pena emprender la investigación.

II. OBJETIVOS

Este trabajo pretende, en primer lugar, contribuir a profundizar en el conocimiento de la figura de Arteaga y de su pensamiento, su perfil intelectual y estilo discursivo, abordando ámbitos inexplorados de su estética y teoría de las artes, concretados en sus reflexiones sobre lo maravilloso e insertas en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*.

Las *riflessioni* son perfectamente comprensibles y coherentes al margen de la globalidad de la obra, pero son también una parte estructural de ella, de ahí que conocer su marco discursivo, su encaje en el conjunto, y los avatares que le han sobrevenido, no sólo enriquece la cuestión, sino que deviene necesario para una mejor comprensión de algunos de los procesos de teorización temática, escénica y musical que se desarrollarán unas décadas después de su publicación. El estudio de las recepciones, aunque referido a las *Rivoluzioni*, la obra marco, aporta un punto de vista complementario de la cuestión, pues constituyen un interesante indicador del grado de reconocimiento y valoración que despiertan las ideas allí expresadas.

En todo caso, el punto de partida es un texto donde Arteaga, a pesar de sus contradicciones, trata de poner de manifiesto su

convencimiento de que el fin último de la obra de arte la seducción, y que el núcleo de ésta lo constituye lo maravilloso.

En segundo lugar nuestro propósito es identificar la naturaleza de ese núcleo, resultado de la interrelación de un conjunto de elementos puestos en juego, en lo que él mismo denomina «sistema de lo maravilloso», y señalar los nexos entre el mundo real y el mundo de las emociones expresados en ese constructo. Esto es, entre historicidad y ficción como sustancia de seducción. En esta tarea, más que la producción de Arteaga, perfectamente conocida desde Batllori, es fundamental la búsqueda de fuentes, ya que la cuestión de lo maravilloso, como ya se apuntó, no ha sido objeto de investigación sistemática. Tres siglos después y ante la ausencia de otros mejores candidatos, hemos tenido que asumir la tarea de analizar y relacionar los presupuestos estéticos e ideológicos que constituyen el seno de la vivencia de lo maravilloso en el esquema arteaguiano y sustentan el *nuevo* paradigma.

Así, tratamos de determinar el significado conceptual de lo maravilloso, su naturaleza emotiva y sus plurales dimensiones estéticas e ideológicas, con el fin de hacer comprensible el sentido diverso que la cuestión encierra, y proporcionar al análisis arteaguiano un espacio teórico de recepción, que hasta el momento, a nuestro juicio no ha sido definido.

Tomando como punto de partida las *riflessioni*, intentamos, pues, contribuir al mejor conocimiento de un concepto no exento de invisibilidad y, aun así, de enorme presencia e importancia en la creación y recepción de las obras de arte. Se trata de estudiar la doble dimensión, conceptual y fenomenológica, de la emoción maravillada. En todo caso, las *riflessioni* son suficientemente ricas en ideas como

para permitir extraer elementos susceptibles de fundamentar una suerte de teoría de lo maravilloso.

En tercer lugar, se pretende estudiar el cambio de paradigma que suponen las *riflessioni*, así como sus fuentes y significación. Un cambio que va desde la idea de lo maravilloso vinculado a la tradición grecolatina, hacia *nuevos* presupuestos donde la septentrionalidad y la medievalidad resultan fundamentos esenciales. Conviven en occidente, durante siglos, estas dos tradiciones culturales yuxtapuestas, que se observan entre ellas, pero que difícilmente se confunden. Pero los paulatinos procesos de transformación histórica llevarán a un inevitable cambio de paradigma. Esta investigación sostiene que, con sus *riflessioni*, Arteaga viene a levantar acta de ello y del definitivo desplazamiento de una de estas tradiciones. Septentrionalidad y medievalidad constituyen el fundamento de este *nuevo* paradigma de lo maravilloso, al tiempo que los elementos significativos del cambio de acento.

Además de este análisis del paradigma arteaguiano donde identificamos sus elementos, su origen y el modo en el que se interrelacionan, es necesario también confrontarlo con otras estéticas anteriores, incluso cuando fuere oportuno con otras posteriores, con la finalidad de poner de relieve aquello que de original haya en su discurso.

Se trata, además, no sólo de establecer la tradición de la que proviene nuestro autor y que sustenta su pensamiento, sino también, ofreciendo un claro contexto, de identificar con ello cuanto de innovador hay en sus aportaciones. De ahí que, con el fin de dar su pleno sentido a la propuesta arteaguiana, este trabajo intente poner de relieve esas resonancias múltiples y restablecer sus conexiones.

En cuarto lugar, no podemos dejar de preguntarnos qué lleva a nuestro autor a explicar la cuestión a partir de estas coordenadas y si su análisis responde a una determinada realidad escénica o se sustenta en discursos artísticos e ideológicos desarrollados en otros ámbitos y estaríamos así ante una genial intuición.

A estos interrogantes intenta dar respuesta este trabajo.

III. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

De conformidad con los objetivos señalados, esta investigación se configura en dos partes. La primera, un estudio preliminar. La segunda, un pormenorizado análisis del paradigma arteaguiano.

El estudio preliminar aborda la figura de Arteaga, *Le Rivoluzioni*, obra marco del texto objeto de nuestro estudio, y el texto en cuestión, las «riflessioni sul meraviglioso». Este conjunto, de autor, obra y discurso, va precedido de una breve aproximación a la semántica y tipología de lo maravilloso. Ofrece, pues, cuatro perspectivas de aproximación a la cuestión:

La primera, de carácter genérico, donde se presenta lo maravilloso como experiencia emocional a través del lenguaje ordinario y como artefacto, literario y mecánico

La segunda, referida al autor, reconstruye sucintamente la trayectoria vital de Arteaga, pone el acento en los rasgos de su personalidad y en cómo es percibido por sus coetáneos. Analiza el estilo de su discurso y, a partir de *Le Rivoluzioni*, los horizontes temáticos más notables de su inquieta trayectoria intelectual: la belleza, la ópera, y, dado su fundamental papel en el constructo de lo maravilloso, su sentido de la historia. También, por último, y en

relación a sus juicios estéticos, se aborda cómo ha sido visto Arteaga por la crítica.

La tercera, referida a la obra marco. Aborda *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* estudiando su gestación, contenido, estructura y recepciones.

La cuarta, se centra en el texto objeto de nuestra investigación, las *riflessioni*. Lleva a cabo el estudio crítico Fija su atención en el contenido, en su relación con el conjunto de las *Rivoluzioni*, en su estructura conceptual, en su lenguaje y estilo, así como en el uso de las fuentes. Después, se propone un análisis crítico-ideológico a partir de las tres líneas argumentales o consideraciones de orden psicológico, cosmogónico y narrativo que articulan el texto.

Como apoyo a este apartado, en el apéndice documental se ofrece el texto íntegro de las *riflessioni* en italiano, el facsímil de la primera edición, el texto cotejado de las ediciones de Bolonia, Venecia y la crítica del profesor Molina Castillo, y nuestra traducción al español.

La segunda parte constituye propiamente el estudio del paradigma arteaguiano de lo maravilloso.

En primer lugar aborda la cuestión en los precedentes teóricos (poéticas) y la percepción de lo maravilloso en un siglo normativo como el Siglo de las Luces, el siglo de Arteaga.

Un segundo capítulo se ocupa del modelo arteaguiano en relación con los otros paradigmas que se disputan el espacio o campos narrativos de lo maravilloso, el modelo clásico y el de los dos orientes, el árabe y la *chinoiserie*.

El tercer capítulo pone de manifiesto, a través de abundante documentación, los fundamentos conceptuales y proposicionales que sustentan los dos elementos definitorios del maravilloso arteaguiano:

medievalidad y septentrionalidad. Este extenso capítulo es una indagación sobre la naturaleza y devenir de ambos elementos en el imaginario de los europeos. Se estructura en tres apartados que atienden al sustrato ficcional medieval, a las ficciones noveladas y teatrales de la Edad Moderna y a lo que denominamos goticismo ideológico.

El cuarto y último capítulo está dedicado a confrontar el paradigma arteaguiano, en lo que tiene de modelo analítico y de configuración temático-ficcional, con los géneros que pudieran ser justificativos de las reflexiones de nuestro autor. Un primer apartado se ocupa de los elementos de identificación de «questa spezie di meraviglioso» como especificidad de género. Otro aborda el modelo de Arteaga y la realidad de la práctica escénica.

IV. METODOLOGÍA

Nuestra investigación ha seguido necesariamente dos vías metodológicas: una analítica y otra hermenéutica. Con la primera se ha buscado determinar los elementos constitutivos del discurso arteaguiano, así como su articulación o estructura. Realizar un análisis global previo a su reconstrucción, con el fin de clarificar e identificar los elementos puestos en juego, para, incluso, tratar de localizar posibles proposiciones subyacentes. En definitiva, se han venido a aplicar los preceptos metodológicos de base propios de todo análisis textual: situar el texto, extraer sus ideas principales y articulaciones argumentativas, imágenes, ejemplos y comparaciones, así como el alcance de su propósito e implicaciones.

No obstante, la comprensión de un texto no se agota con la identificación de sus estructuras y significados, puesto que su misma

existencia implica la referencia a un sistema específico de códigos culturales, estilísticos, retóricos, etc. Por ello, también se ha llevado a cabo una exploración más compleja de las *riflessioni*, que, partiendo del nivel denotativo nos permitiera reconstruir las distintas *isotopías*² presentes en el texto. Así, tratando de situar éste dentro de una tradición o marco de referencia, de contrastar discurso teórico y práctica y señalar las transformaciones que implica, nuestro análisis efectúa una lectura intradiscursiva, centrada primero en el discurso narrativo de las *riflessioni*, para pasar después al contexto y el metacontexto.

La riqueza y plasticidad del pensamiento discursivo e ideológico del Arteaga de *Le Rivoluzioni* permite muy diversas líneas de investigación y hace de su hermenéutica una labor tremendamente sugestiva. Pero, aun así, hemos de subrayar que el marco de nuestra investigación ha limitado, necesariamente, la multiplicidad de horizontes que se abrían de manera que avanzábamos en nuestro trabajo e intentábamos dar respuesta a los interrogantes propuestos. Ha habido, pues, que resignarse a sólo apuntar algunas de esas otras vías de exploración, y centrar nuestra atención en aquellos aspectos que mejor permitieran alcanzar los objetivos de esta tesis: identificar, poner de manifiesto y alcanzar un mejor conocimiento del «sistema del maraviglioso» arteaguiano y de sus implicaciones.

A nadie escapa que la riqueza de un texto induce a lecturas varias de acuerdo con la época y el comentador. En nuestro caso, y

² En el sentido que le diera Greimas al término, que lo entiende como «un haz de categorías semánticas redundantes, que subyacen en el discurso que se considera». Esto es, la interrelación de las diferentes isotopías viene a constituir el universo de un discurso. El concepto ha sido enriquecido después con otras perspectivas por autores como Rastier, Lotman o Angenot. Véase Marchese y Forradellas (1991: 223).

sin menoscabo de lo que la hermenéutica tradicional ha venido enseñando sobre los cuatro niveles de lectura distintos que pueden darse en un texto (literal, moral, alegórico y anagógico),³ y que la crítica moderna *reduce* a los niveles semántico y estético,⁴ nuestra estrategia interpretativa se ha basado en un doble tratamiento. Por un lado, más que adentrarnos en la peligrosa búsqueda de influencias, hemos procurado contextualizar el pensamiento de nuestro autor, situarlo en la cosmovisión, en el *Zeitgeist* de las décadas finales del XVIII. Por otro, hemos intentado proyectar la luz de la modernidad sobre las propuestas arteaguianas, con el fin de obtener un mejor conocimiento de su naturaleza y de su posible contribución a la transformación de la imaginación de creadores y público.

Aun admitiendo que, como en toda investigación, las conclusiones particulares pueden venir determinadas, en un grado mayor o menor, por las experiencias anteriores del investigador, los accidentes del proceso investigador y por su propia preparación, estamos convencidos de que, las directrices metodológicas propuestas permiten alcanzar una conclusión sustantiva sobre la naturaleza y valor de las reflexiones de Arteaga.

³ En su *Convivio* (II, 1), Dante (2008: 48 y s.) hace suyos estos cuatro sentidos y los explica en estos términos: Literal («no se extiende más allá de la letra»). Alegórico («es una verdad disimulada bajo una bella mentira»). Moral («que los lectores deben ir buscando atentamente a través de los textos, para utilidad de ellos»). Anagógico («cuando espiritualmente se expone un texto, que aunque sea verdadero también en el sentido literal [...] alude a las cosas de la gloria eterna»).

⁴ No obstante el abanico de códigos interpretativos puede ser amplio. Barthes (1980), en su análisis del relato corto de Balzac *Sarrasine* se sirve de cinco: hermenéutico (presentación de un enigma), sémico (significado connotativo), simbólico, proairético (lógica de las acciones) y gnómico (código cultural que evoca un conjunto de conocimientos específico).

V. FUENTES

Las fuentes lógicamente prefiguran la metodología y estructura del trabajo. Además del texto objeto de nuestra investigación, tomamos también como fuentes primarias aquellas obras del corpus arteaguiano que se citan expresamente. Y como fuentes secundarias aquellas temáticamente referenciadas a las cuestiones contempladas en nuestro estudio: poéticas, filosofía, literatura, historia. Por último, dentro de la literatura crítica distinguimos, de un lado, la referida a Arteaga y su obra, y de otro, aquella que directa o indirectamente contribuye al estudio de algún aspecto del paradigma de lo maravilloso arteaguiano.

Ciertamente, aquí, el manejo de las fuentes secundarias es el que encierra mayor complejidad, por su volumen y multidisciplinareidad, pero también, porque se ha procurado que estas fuentes respondieran con exigencia a cada aspecto tratado, tanto desde un punto de vista argumentativo, como ilustrativo.

Dentro de estas fuentes, puede establecerse una distinción entre aquellas de carácter histórico, y las modernas. Entendiendo las primeras como el conjunto de obras anteriores a Arteaga o que, siendo posteriores en unos pocos años, nos proporcionan, gracias a esa pequeño desplazamiento temporal, una cierta luz complementaria sobre el discurso arteaguiano. Y las segundas, como el conjunto bibliográfico constituido, principalmente, por aquellos estudios específicos que, abordando algunas de las cuestiones planteadas, responden a nuevas inquietudes científicas y nueva metodologías, permitiéndonos avanzar y sostener nuestra investigación.

En cuanto a Arteaga y los estudios relativos a su obra, ha de señalarse que el más reciente repertorio bibliográfico es de 1999, publicado por Molina Castillo. Pero no existe algo similar en relación a lo maravilloso o a algunos de los elementos que contribuyen a ello. Ciertamente, las *riflessioni*, y el paradigma arteaguiano carecen de una literatura crítica, aunque de manera indirecta o parcial pueden manejarse textos bien diferentes sobre las cuestiones allí desarrolladas. Los que proporcionan una perspectiva teórica, los que son referentes históricos o literarios y los que constituyen un aparato crítico sobre diversos aspectos de la cuestión. En todo caso hemos procurado mantener un equilibrio en el manejo de todos ellos.

Ese precario estado de la cuestión significa que hemos tenido que recopilar laboriosamente un corpus disperso, que sustentara nuestro estudio del paradigma arteaguiano de lo maravilloso. Por su naturaleza, con las fuentes pueden establecerse tres tipos:

Unas, de carácter teórico. Donde de forma más o menos tangencial, de manera explícita o implícita, pueden encontrarse referencias a lo maravilloso o a algunos de los elementos que le son normalmente característicos: novedad (sorpresa), singularidad (admiración), aparato escénico. Son textos de carácter preceptivo o poéticas. Reflexiones de índole similar pueden también encontrarse en breves ensayos, prólogos o advertencias al lector acompañando textos de índole diversa.

Otras, de carácter documental. Básicamente históricas y literarias. Donde se ilustra el carácter de lo maravilloso y algunas de las múltiples maneras de manifestar su presencia en el mundo real y en el ficcional.

Otras, estudios críticos sobre aspectos parciales de la cuestión, sobre lo maravilloso o sobre alguno de los aspectos de la *especie*

contemplada en nuestro estudio. Desde referencias neurofisiológicas a estudios sobre las emociones. Desde la religión de los escandinavos al pensamiento mágico de la cábala cristiana o de la ensoñación supersticiosa. De procesos de transformación de los relatos históricos en mitos. De una geografía mítica a otra que se quiere científica. Estudios diversos sobre aspectos estéticos, literarios o escénicos. En definitiva, un amplio y heterogéneo conjunto que, desde su parcialidad de ámbitos de enfoque, viene a documentar cuanto en estas páginas se afirma.

Siempre que fue posible se usaron las ediciones más accesibles, aunque el horizonte abierto por las nuevas tecnologías ha permitido acceder a numerosas obras originales y primeras ediciones, que de otra manera hubieran escapado a nuestras posibilidades o exigido costosos esfuerzos de búsqueda. Así, en la medida de lo posible y en aras de una autenticidad originaria, hemos intentado dejar hablar a las fuentes.

En la transcripción de algunos textos de ediciones antiguas, y sin ser este un trabajo filológico, se ha procurado también mantener las formas originales, aunque hemos aplicado la modernización de acentos, puntuación y separación de palabras, y se han regularizado la mayoría de las oposiciones u/v, así como los casos erráticos del uso de apóstrofes.

En relación con las traducciones de los textos, son nuestras cuando no se indica lo contrario. Pero, cuando hemos contado con versiones que entendíamos eran fiables por el prestigio del traductor o la solvencia de la casa editora las hemos preferido. Lógicamente, en la medida que hemos tenido conocimiento, sobre todo en ciertas obras complejas, se ha tenido especial cuidado de reseñar la autoría de la traducción.

Hemos de poner de manifiesto, por último, que, dada la amplitud del territorio abordado, difícilmente puede pensarse que los textos citados agotan, en muchos casos, un tema concreto. No obstante, entendemos que son suficientemente explícitos como para proporcionar una idea fehaciente del estado de la cuestión y sostener nuestra investigación y los resultados de la misma.

De una u otra manera son muchas las aportaciones que, durante años, han contribuido a este trabajo, tanto en su gestación como en su elaboración final. En todo caso, se incluyen de manera explícita sólo las obras implicadas directamente en la redacción final.

OBSERVACIONES SOBRE LA PRESENTACIÓN DE ESTE ESTUDIO

Como criterio básico y con carácter general hemos procedido de la siguiente manera:

Para las citas textuales: Cuando no superan las cuatro líneas van integradas en el texto y delimitadas por comillas. Si exceden significativamente esa extensión se sitúan en bloque de texto separado.

Para las citas textuales en otros idiomas: Cuando son en italiano, francés, o lenguas peninsulares se incorporan directamente en el texto. Si la acotación es breve, la traducción se incluye en el bloque textual entre paréntesis. Si es más extensa, se incorpora en nota a pie de página. El criterio para las citas en otros idiomas, inglés, alemán, latín u otros, es ofrecer directamente la versión en castellano y el original en nota a pie de página.

Los poemas pueden presentarse en su formato habitual en bloque de texto separado, si es de especial relevancia o longitud, o,

en el bloque del texto, separados los versos mediante líneas verticales.

En citas, bibliografía y notas seguimos, como norma general, una adaptación del llamado sistema *Harvard*, integrando en el texto la referencia a la publicación. La procedencia de las citas se reseña indicando, entre paréntesis, el apellido del autor seguido de la fecha de la edición utilizada y la página. En ocasiones, requiriéndose mayor precisión, se da el capítulo correspondiente, y si la obra la componen varios volúmenes, se especifica el tomo correspondiente con numeración romana.

En relación con los textos de Arteaga se utilizan las abreviaturas *RIV* (= *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*), e *INV* (= *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*).

Las referencias a *Le Rivoluzioni* corresponden a la edición crítica de Molina Castillo, que sigue la de Venecia (1785), y se hace mención expresa cuando se trata de la edición de Bolonia (1783). En cuanto a las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de la imitación*, se cita por la edición de Sancha, Madrid (1789).

Con *riflessioni* se alude al texto objeto de nuestro estudio, el capítulo sexto de *Le Rivoluzioni*. Las indicaciones de página van referidas a la edición crítica y se dan entre paréntesis sin otra advertencia.

Cualquier otro capítulo de *Le Rivoluzioni* viene especificado, así como el volumen correspondiente.

La bibliografía citada incluye, en ocasiones, varias ediciones de una misma obra, con el fin de informar al lector o porque nos hemos servido de ellas para cotejar los textos. En consecuencia, una

misma obra puede presentar variaciones en su título según la edición correspondiente.

ESTUDIO PRELIMINAR

1. PALABRAS Y EMOCIONES.

En el lenguaje ordinario lo maravilloso es definido como extraordinario, excelente, admirable, que causa pasmo. Esto es, fuera del orden natural o común, que sobresale entre las cosas de su misma especie, que produce un sentimiento de admiración y asombro extremados que dejan como en suspenso la razón. En este sentido puede encontrarse en diversos ámbitos: religioso, artístico o, simplemente, vivencial. La naturaleza de la emoción o *accidente* en que se manifiesta lo maravilloso queda testimoniada en las diferentes lenguas, fiel reflejo de un sistema de pensamiento, como se verá a continuación. En todo caso, como género narrativo,⁵ que es el que aquí ciertamente nos ocupa, viene definido por la aparición de leyes que sustituyen y, en ocasiones, funcionan al margen de lo que son las leyes de la realidad empírica.⁶

⁵ Como tal han de entenderse además de la novela o el cuento también otros géneros y formatos. Ya hace años que las metodologías estructuralistas extendieron el concepto a todas las obras en las que se describe un hecho, desde la fábula al mito, desde el poema épico a la novela corta. Respecto al drama la diferencia sustancial, como bien es sabido, radica en que este último es una forma mimética de relato representado directamente por medio del conflicto de los personajes y expresado en el diálogo entre ellos.

⁶ Alejo Carpentier (2004) desarrolló la teoría de «lo real maravilloso», que entiende esa circunstancia extraordinaria desde la cotidianeidad. Esto es, se aúnan en magnífica simbiosis situaciones verídicas y al tiempo que insólitas. La lógica de ese postulado le lleva a «establecer una definición de lo maravilloso que no entrañe

En castellano, el término «maravilloso», así como su acepción verbal, tienen carta de naturaleza en la literatura hacia 1140, en el *Cantar del Mío Cid* (Corominas 1976). Deriva del latín *mirabilia*, un plural neutro, con el sentido de «cosas extrañas» (por vía semioculta), del adjetivo *mirabilis*, «extraño, notable». Y así lo encontramos en el universo cervantino, donde se mueve entre las coordenadas de lo asombroso y lo extraordinario y donde puede ser aplicado, en ocasiones, a lo uno y su contrario. El concepto funciona en tres ámbitos: el de las sensaciones, el de la moral y el histórico. En el ámbito de las sensaciones se nos ofrece como maravillosa la «celeridad» o la «quietud» de algo. Lo es el «silencio» y también ciertas «visiones». Un especial uso del término encontramos en todo lo relativo a «ciencia», «artificio», «máquina» o «novedad». En el ámbito de lo moral lo maravilloso siempre va referido al «esfuerzo», al «valor» y a los «hechos» notables. Por último, en el ámbito histórico, en lo que es una preocupación muy propia de su tiempo, las referencias siempre apuntan hacia los «linajes».

En Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética* (1805: 160), lo maravilloso es sinónimo de inverosímil. «Los poetas [...] que han concurrido o podido concurrir a variar el espectáculo del universo; la

esa noción de que lo maravilloso es lo admirable porque es bello. Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso». De hecho, de Carpentier surge «lo real maravilloso americano» que no es otra cosa, más allá del ámbito narrativo, que la comprensión en un todo cotidiano de la amalgama cultural, el mestizaje que incluye las disonancias más insólitas. El mundo editorial catalán consagró la etiqueta «realismo mágico» para referirse a los escritores integrantes del movimiento literario latinoamericano, que eclosiona en los años 60, epígonos de los Neruda y Borges. Pero la expresión se remonta a la homónima corriente pictórica, también conocida como post-expresionismo, que iniciara De Chirico, hacia los años 20, y que se caracteriza por representar con gran minuciosidad objetos de la vida cotidiana, yuxtaponiéndolos y logrando una impresión de inquietud e irrealidad.

materia, el espíritu y sus leyes, lo verosímil, lo maravilloso y lo posible».

El *Diccionario de Autoridades* de 1732 dice de «maravilloso»: «Primoroso, perfecto y que causa admiración». Y lo ilustra recurriendo a Fray Hernando del Castillo en su *Historia de Sto. Domingo* (tomo I, lib. I, cap. I): «El otro fue Sto. Domingo de la Calzada, *maravilloso* en todo». Y cita también *El Peregrino* de Lope de Vega (lib. I) donde se habla de «Ciudad que con *maravillosa* grandeza se opone a Italia, detiene a Francia y espanta al África». Para la forma *maravilla* el citado diccionario recoge, también, la frase de Ambrosio de Morales (*Obras*, lib. 8, cap. 9): «Vióse entonces, como dice Lucio Floro y Paulo Orosio, una nueva *maravilla*, y tal que no se pudiera hallar quien la creyese». Y de «maravillado, participio pasado de maravillar, entiende que es el así suspenso y admirado, por haber visto alguna cosa sobrenatural o extraordinaria. Como ocurre en esos presagios e insólitos movimientos que describe Virgilio (1994) en versos de palpitante energía. «Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentis...»

También se escuchó por doquier en el silencio de los bosques sagrados una voz poderosa, y se vieron en las tinieblas nocturnas espectros de sorprendente palidez y, ¡prodigio inexplicable!, las bestias hablaron. Se detienen los ríos, la tierra se agrieta; en los templos el marfil, afligido, se torna un mar de lágrimas y los bronces se cubren de sudor (*Georgicas*, vv. 476-480).⁷

⁷ «Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentis | ingens, et simulacra modis pallentia miris | visa sub obscurum noctis, pecudesque locutae | (infandum!); sistunt amnes terraeque dehiscunt, | et maestum inlacrimat templis ebur aeraque sudant».

El *Quijote* nos proporciona algunas jugosas muestras de los usos asociados al término maravilloso y sus variantes gramaticales, en general con el sentido de cosa admirable, sorprendente, extraordinaria, como ocurre en «y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, *cosa maravillosa y nueva*» (II, 70, *vid.* Cervantes 1998: 1194). También en «y *no es de maravillillar* que no sepamos más de lo que habemos dicho» (I, 36, *ibid.*, 425), o en estas otras citas un poco más extensas:

Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre o las más veces son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entretenimiento juzgar los escritos ajenos sin haber dado algunos propios a la luz del mundo [señala el bachiller Sansón].

–Eso de *no es de maravillillar* –dijo don Quijote– porque muchos teólogos hay que no son buenos para el púlpito y son bonísimos para conocer las faltas o sobras de los que predicán (II, 3, *ibid.*, 654).

Y a propósito de los olores de Dulcinea exclama Sancho:

Sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa.

–No sería eso –dijo don Quijote–, sino que tú debías de estar romadizado o te debiste de oler a ti mismo, porque yo sé bien a lo que huele aquella rosa entre las espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído.

–Todo puede ser –respondió Sancho–, que muchas veces sale de mí aquel olor que entonces me pareció que salía de su merced de la señora Dulcinea; pero *no hay de que maravillarse*, que un diablo parece a otro. (I, 31, p. 359).⁸

⁸ También: «–No hay de qué *maravillarse* deso –respondió Sancho–, siendo tan buen caballero andante; de lo que yo *me maravillo* es de que mi jumento haya quedado libre de y sin costas donde nosotros salimos sin costillas» (I, 15, *ibid.*, 165),

También introduce Cervantes su uso como artefacto literario y mecánico para la escena, en estas citas:

Y dice más Cide Hamete: que hasta diez o doce días duró esta *maravillosa máquina*, pero que divulgándose por la ciudad que don Antonio tenía en su casa una cabeza encantada, que a cuantos le preguntaban respondía [...] le mandaron que lo deshiciese y no pasase más adelante (II, 62, *ibid.*, 1142).

Dios lo remedie, que todo el mundo es máquina y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más [exclama don Quijote] (II, 29, *ibid.*, 874).

Una clasificación semántica de lo maravilloso en el *Quijote* configura tres grupos de significación: 1. Referido a *acción* o *situación* asombrosa (celeridad, quietud, visión) y a *acción* o *situación* extraordinaria (ciencia, artificio: máquina, novedad). 2. Referido a un *hecho* extraordinario (silencio, esfuerzo, valor). 3. De *expresión verbal*: *maravillar-se*, (asombrarse ante hechos y linajes). (Véase esquema correspondiente).

En la entrada «Maravilloso», en la *Encyclopédie* (X, 393), el término se vincula estrechamente con la poesía épica:

...para referirse a ciertas ficciones atrevidas y, sin embargo, verosímiles, que, estando fuera del círculo de las ideas comunes, sorprenden al espíritu. Así es la intervención de las divinidades del paganismo en los poemas de Homero y de Virgilio; y así son los seres metafísicos personificados en los

o «pero no hay de qué *maravillarse*, si tuve en mi linaje por parte de mi padre los dos más excelentes mojones que en luengos años conoció la Mancha» (II, 13, *ibid.*, 733).

escritos de los modernos, como la discordia, el amor, el fanatismo, etc. Es lo que se llama, de otra manera, *máquinas*.⁹

A su vez, la entrada «Máquina» (*Ibid.*, IX, 798) remite al artificio, propio del poema dramático,

mediante el que el poeta introduce en la escena alguna divinidad, genio u otro ser sobrenatural para hacer que se consiga algún designio importante o para superar alguna dificultad superior al poder humano.

Estas *máquinas*, entre los antiguos, eran los dioses, los genios buenos o malos, las sombras, etc. Shakespeare y nuestros modernos franceses anteriores a Corneille utilizaban aún el último de estos recursos. El término tiene su origen en las máquinas o invenciones utilizadas para hacer aparecer y desaparecer esas sombras en la escena de manera que imite lo maravilloso.

Aunque esa razón no sea válida para el poema épico, se ha convenido en dar el nombre de máquinas a los seres sobrenaturales introducidos en él. Este término indica tanto en el drama como en la epopeya la intervención o el ministerio de alguna divinidad; pero, como las ocasiones que pueden dar pie o hacer necesarias las *máquinas* en el drama y en la epopeya no son las mismas, las reglas a seguir también son diferentes.

En todo caso, esas intervenciones fuera de las leyes naturales, esa inducción a un estado distinto del considerado como ordinario y cotidiano, son, probablemente, el motivo por el que lo maravilloso ha sido marginado como objeto de estudio, cuando no convertido en fundamento de crítica. De ahí que hayamos encontrado en Arteaga el mérito y valor de ser uno de los pocos intelectuales que se han atrevido a tratar esta cuestión, en su especial vinculación con el espectáculo del melodrama, del que deviene fundamento.

⁹ Las citas en De la Calle y García Montalbán (2009).

Pero más allá de lo maravilloso como artefacto literario y para una mejor comprensión del fenómeno hay que determinar los factores que interactúan en este complejo estado, resultado de la experiencia del sujeto con un objeto. Por ello, convendrá antes que intentemos aproximarnos el ámbito psíquico de esa vivencia del sujeto que experimenta lo maravilloso. Experiencia que pertenece al ámbito de los sentimientos y las emociones, y ahí donde encontramos la primera de las dificultades, en lo imprecisable de sus límites. Después de todo, lo maravilloso es un *objeto emotivo*, un *fenómeno*, y como tal es un tejido hecho de relaciones y no una simple sustancia. Su naturaleza relacional hace que su valor semántico, que viene determinado por el uso que le damos al término, se enriquezca, porque además de conceptual es contextual. Así, acogiéndonos a ese componente pragmático, comprenderemos mejor la carga significativa de nuestro *objeto emotivo*, de lo maravilloso.

Esta experiencia emocional podría definirse, en palabras de Castilla del Pino (2000: 342 y s., 346 y s.), a quien hemos tomado de guía en esta cuestión, es un «estado del sujeto caracterizado por la impresión que le causa determinada persona, animal o cosa, recuerdo o situación en general». En definitiva, es un «objeto mental» del sujeto que lo experimenta y conlleva tres predicados: uno diacrítico (el sentimiento es reconocido como propio: «el sentimiento es mío»); otro identificativo (atiende al reconocimiento del tipo de sentimiento que se experimenta); por último, uno nominal (el reconocimiento y capacidad para describirlo, o parafrasearlo, lo que en psicología se denomina lexitimia). La emoción pertenece al ámbito de los sentimientos, pero sus diferencias parecen de grado. En el lenguaje coloquial implica una cierta irrupción sorpresiva y, aunque también se atenúa con rapidez, lo hace más lentamente que su inicio.

En la emoción se experimenta la vivencia mental y las perturbaciones que tiene lugar en el organismo, perturbaciones corporales del tipo rubor, lágrimas, pulso acelerado, respiración entrecortada, entre otras, y que también constituyen una experiencia mental. En el mundo anglosajón emoción y sentimiento son sinónimos, aunque *emotion* se reserva para las alteraciones fisiológicas y *feeling* a la propia experiencia de las mismas. En nuestro ámbito lingüístico coloquial, la emoción alude a situaciones que nos conmueven y no puede separarse del objeto que la suscita. Una última observación: «mientras las experiencias son infinitas, y dependen de la evaluación cognitiva que de ellas se hace, las respuestas emocionales son escasas, un mismo patrón de activación visceral, de mayor o menor intensidad».

Una buena respuesta sobre lo que entendemos es la naturaleza de lo maravilloso, nos la ofrece la práctica idiomática de nuestro contexto. En su forma participio, «maravillado», ¿puede ser tenido como fenómeno psíquico, como mero estado de ánimo, como un acontecimiento en la vida humana? Si atendemos, en efecto, a su significación en algunos de los idiomas de nuestro entorno cultural observaremos entre ellos notables semejanzas, así como algunos matices interesantes.

Como adjetivo o como adverbio aporta la significación de «admirable» por lo «extraordinario», y extraordinario por «excelente» o por su «carácter inexplicable» dentro de las leyes naturales, lo que deriva en otro sentido añadido de mágico o milagroso (especialmente *wunderbar* o *wundersam*, en alemán, *marvelous*, en inglés).

Como sustantivo, en general significa «portento, prodigio». En italiano, conlleva la significación de «imprevisibilidad»,

especialmente relacionado con una obra de fantasía. También ocurre en francés, donde además se añade un carácter «feérico» por la intervención de seres o medios sobrenaturales. En inglés, especialmente el rasgo sorpresivo viene designado por *marvel*, mientras que el término *wonder* conlleva prodigio, misterio.

Como verbo, independientemente de que se presente en su forma transitiva o reflexiva, designa la acción de admirarse y conlleva además cierto grado de sorpresa. En latín podía añadir, en Cicerón, la acepción mirar con ansia, apreciar mucho, y en Virgilio, el sentido de imitar.¹⁰ En el caso del inglés, *wonder*, puede implicar además una mezcla de curiosidad o duda sobre algo.

Vistos los usos del término maravilloso en los idiomas más extendidos de nuestro entorno, queda claro que en el sujeto que lo experimenta o lo percibe se da una determinada actitud psicológica, al tiempo que el objeto causante cuenta con ciertos rasgos o cualidades que lo caracterizan. Sólo la confluencia de estas circunstancias hace posible esta vivencia.

Desde el punto de vista del sujeto que experimenta la *admiratio* por lo maravilloso podemos decir que estamos ante una emoción. Y la emoción es, ante todo, y por principio, un «accidente», como escribe Sartre (2005: 13 haciéndose eco de aquella otra afirmación de *Les passions de l'âme*, el tratado sobre pasiones más difundido de los aparecidos con profusión en el siglo XVII, en el que Descartes (2005) retoma la vieja distinción entre emoción y pasión para señalar cómo las emociones son tenidas por pasajeras y fugaces agitaciones del ánimo, mientras que las pasiones son tenidas por duraderas.

La admiración se produce por una impresión que recibe el cerebro, a partir de la cual se forma una representación del objeto

¹⁰ Véase la entrada *Mirror, -aris, -ari* en Valbuena (1926).

como algo raro o extraordinario que atrae nuestra atención. Pero es el modo en que aparece el objeto desde el punto de vista de nuestras estimaciones lo que provoca el surgimiento de nuestras emociones (pasiones), vendrá a decir Descartes. La admiración es la primera de las seis pasiones tenidas por simples y primeras en la clasificación cartesiana. Así, de las múltiples pasiones distingue especialmente la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza.¹¹

Reflexiona Descartes en su Art. 53:

Quando el descubrimiento de un objeto nos sorprende, y juzgamos que es nuevo, o muy diferente de lo que conocíamos antes, o bien de cómo suponíamos que debía ser, esto hace que lo admiremos y nos cause extrañeza. Y dado que esto puede ocurrir antes de que sepamos si este objeto nos resulta o no conveniente, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones. Y no tiene contraria debido a que, si el objeto que se presenta no tiene en sí nada que nos sorprenda, no nos conmueve lo más mínimo y lo consideramos sin pasión.

Abunda en esta misma idea en su Art.70: De la admiración. Su definición y su causa.

La admiración es una repentina sorpresa del alma que hace a esta considerar atentamente los objetos que le parecen raros y extraordinarios. Es causada, en primer lugar, por la impresión recibida en el cerebro, que presenta al objeto como raro y en consecuencia, digno de ser considerado con atención.

Y en el Art.75, desarrollando la idea de para qué sirve la admiración vuelve sobre la idea, apunta: «Sólo admiramos lo que nos

¹¹ Véase Art. 69, donde desarrolla esta idea. «Y que todas las demás están compuestas por alguna de estas seis, o bien son especies de las mismas». La clasificación habitual en la época se basaba en la griega, Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, o en la estoica de autores como Cicerón, distinguiendo cuatro pasiones básicas: dolor, placer, miedo y deseo.

parece raro y extraordinario, y sólo nos lo puede parecer porque lo hemos ignorado, o también porque es diferente de las cosas que hemos sabido, ya que es esa diferencia la que hace que lo consideremos extraordinario».

Analiza también el hecho de que esta pasión «no provoca ningún cambio en el corazón ni en la sangre», e introduce otro elemento en el complejo de lo maravilloso: la inclinación al conocimiento de la cosa admirada (Art.71):

Esta pasión tiene la particularidad de que no viene acompañada por ningún cambio en el corazón ni en la sangre, tal como ocurre en las otras pasiones. La razón de esto es que, al no tener por objeto ni el bien ni el mal, sino sólo el conocimiento de la cosa admirada, no tiene ninguna relación con el corazón y con la sangre, de los que depende todo el bienestar del cuerpo, sino sólo con el cerebro, donde están los órganos de los sentidos que sirven para este conocimiento.

Y concluye que la fuerza del sentimiento admirativo depende de la sorpresa, de la llegada repentina e inopinada de la impresión, «sorpresa que es propia y particular de esta pasión», o lo que es lo mismo, la novedad repercute en la fuerza de la admiración y aumenta el efecto de la excitación,¹² así señala en el Art. 72:

Su fuerza depende de dos cosas, a saber, de la novedad y de que el movimiento que causa tiene, desde el principio, toda su fuerza. Pues es seguro que tal movimiento tiene más efecto que los que, siendo débiles al principio y creciendo sólo poco a poco, pueden ser desviados fácilmente.

¹² Hace un curioso y efectivo paralelismo con las plantas de los pies. «Acostumbradas –dice– a un roce bastante severo por el peso del cuerpo que aguantan, apenas [sentimos] este roce al caminar, mientras que un roce mucho menor y más suave, como las cosquillas, nos resulta casi insoportable debido exclusivamente a que no estamos familiarizados con él» (Art. 73).

En definitiva, podemos concretar que estamos ante una *emoción* y que la emoción es, ante todo, y por principio, un «accidente». Que esa agitación del ánimo de carácter emotivo, a diferencia de la pasión, tiene un carácter temporal transitorio y *fugaz*. Que esta emoción se origina a partir de una impresión recibida por el cerebro, que percibe el objeto como algo raro o extraordinario que atrae nuestra atención, la *admiratio*. Así, ésta *admiratio* ha sido definida como una repentina *sorpresa* del alma. En efecto, el rasgo sorpresivo es determinante. Si el objeto que se presenta no tiene en sí nada que nos sorprenda, no nos conmueve lo más mínimo. Incluso más: puede afirmarse que la fuerza del sentimiento admirativo depende de la sorpresa

Ciertamente, admiramos lo que nos parece raro y extraordinario, y sólo nos lo puede parecer aquello que hemos ignorado o es diferente a lo ya conocido y por lo tanto nos resulta novedoso. Esta novedad alimenta nuestra inclinación al conocimiento de la cosa admirada. Al igual que la sorpresa intensifica la admiración, la novedad repercute también en la intensidad de esta emoción y aumenta el efecto de la excitación anímica.

La novedad y la sorpresa son una fuerza poderosa que se alía con los recursos más dispares para intensificar su efecto. Puede venir de sutiles imágenes poéticas, de momentos mágicos surgidos en la escena o en la vida real. Los ejemplos serían infinitos. En *Romeo and Juliet* (Act. I, esc. IV), el orfebre Shakespeare, a través de Mercucio en diálogo con Romeo, evoca una onírica aparición de la reina Mab, partera de las hadas, en una carroza hecha con la cáscara de una avellana y tirada por un tronco de diminutos átomos: «Her wagon-spokes made of long spinners' legs; | The cover, of the wings of

grasshoppers; | The traces, of the smallest spider's web; | The collars, of the moonshine's watery beams; | Her whip, of cricket's bone; the lash, of film». («Los radios de las ruedas de su carroza están fabricados de largas patas de araña; | la cubierta, de alas de saltamontes; | las riendas, de finísima telaraña; | las colleras, de húmedos rayos de luna; | su látigo, de un hueso de grillo; la tralla, de una hebra sutil»).

Otras veces puede tratarse de un momento escénico hábilmente construido, como ocurre en el Acto I de *Lohengrin*. El espectador asiste al juicio de Dios en el que se dilucida la inocencia de Elsa, acusada de haber asesinado a su hermano Gottfried. Ella, en respuesta a sus plegarias, ha visto en sueños un resplandeciente caballero que será su campeón. Tras el ominoso y expectante silencio que se produce tras las dos llamadas del Heraldo real, los hombres deducen que es el juicio condenatorio de Dios. Las mujeres se arrodillan e imploran que se haga visible el caballero. De pronto, en la distancia, por el curso del Escalda, avanza una pequeña barca arrastrada por un cisne. En ella, de pie, viene un caballero luminoso, un caballero armado que responde a la descripción de Elsa.

Y en otras ocasiones es la propia vida la que nos proporciona esa visión sorpresiva de una realidad de la que nos hemos convertido en espectadores fascinados e involuntarios. Las impresiones ópticas siempre tienen algo convincente. Cuenta Stefan Zweig en *Die Welt von Gestern* que, cuando parecieron empezar a serenarse las aguas de la Primera Post-Guerra Mundial, viajó a Italia, a sólo unas horas en tren desde Salzburgo. Al llegar a la capital del Véneto, la ciudad se encontraba en medio de una huelga general y descubrió algo que anotó así: «en Venecia la palabra «fascista» adquirió de repente para mí un contenido tangible».

Con la naturalidad que confiere una vieja costumbre, fui de inmediato a la plaza de San Marcos. Parecía extrañamente desierta. Las persianas de la mayoría de los comercios estaban bajadas, no había nadie en los cafés, sólo se veían una gran multitud de obreros que formaban pequeños grupos bajo las arcadas como quien espera algo especial. Yo esperé con ellos. Y llegó de repente. De una calle lateral salió desfilando o, mejor dicho, corriendo con paso ligero y acompasado, un grupo de jóvenes en formación perfecta que, con un ritmo ensayado, cantaban una canción cuyo texto yo desconocía. Más tarde supe que se trataba de la *Giovinezza*. Con su paso redoblado habían cruzado ya la plaza, blandiendo bastones, antes de que los obreros, cien veces superiores en número, tuvieran tiempo de lanzarse sobre el adversario. La osada y francamente arrojada marcha de aquel pequeño grupo organizado se había efectuado con tanta celeridad, que los otros no se dieron cuenta de la provocación hasta que sus enemigos ya estaban fuera de su alcance. Se agruparon enfurecidos y con los puños cerrados, pero ya era demasiado tarde, no podían atrapar a la pequeña tropa de asalto (Zweig 2008: 389 y s.).

Por el contrario, cuando Zweig narra un posterior encuentro con jóvenes nacionalsocialistas, en territorio alemán, la escena transcurre de otra manera y ciertamente se da la sorpresa, bien que desagradable, pero no la componente estética que la hace singular y, por tanto, extraordinaria.¹³

¹³ «Aparecieron de repente y a toda velocidad cuatro camiones, cada uno de ellos lleno de mozalbetes nacionalsocialistas armados con porras de goma y, lo mismo que había visto antes en la plaza de San Marcos de Venecia, con su celeridad cogieron a la gente desprevenida. Era el método aprendido de los fascistas italianos, sólo que a base de una instrucción militar más precisa y sistemática, al estilo alemán hasta el último detalle. A golpe de silbato los hombres de las SA saltaron como un rayo de los camiones, repartieron porrazos a cuantos encontraron a su paso y, antes de que la policía pudiera intervenir o los obreros se pudieran concentrar, ya habían vuelto a sus camiones, obedeciendo a un solo silbido estridente del jefe del grupo» (Zweig, *op.cit.*, 453).

Más allá de su dimensión temporal, emoción transitoria y fugaz, lo que distingue la *admiratio* de la simple sensación es que mientras estas pueden definirse por su contenido no intencional, en la *admiratio* el acto psíquico o vivencial desarrolla una intencionalidad, como intentaremos poner de manifiesto en nuestro trabajo.

Señala Julián Marías (2001: 40) que «si el hombre fuera solamente un ser perceptivo, atenido a realidades presentes, no podría tener más que una vida reactiva, en modo alguno proyectiva, electiva y, en suma, libre». Y observa, también, como es precisamente la condición *futuriza* de la vida humana, su proyección hacia el futuro, la que introduce una *irrealidad* en la realidad humana, la hace parte integrada de ella. Es más, llegará a decir Marías, es la imaginación el ámbito «dentro del cual la vida humana es posible».

La condición imaginativa se nutre del pasado, de recuerdos para, en cierto sentido, «volverlo» nuevo. El pretérito es el marco dentro del cual se aloja la novedad. Ahí es donde se instala el mecanismo de la repetición, de la reiteración que nos lleva a la rima o a elementos básicos en los esquemas compositivos musicales, o sencilla y llanamente los ritmos que, en definitiva, marcan nuestros días.

Al margen de los misterios y creencias religiosas, que suelen ser terreno abonado para lo maravilloso, lo que nos interesa aquí es observar cómo esta condición deviene, en ocasiones, en elemento generador de la obra artística, cuando no, incluso, en género específico. Así, Arteaga emplea el término maravilloso en un sentido que, como veremos, supera el significado tradicional que se le atribuye y es fijado en el vocabulario escénico.

Lo maravilloso, como género narrativo, ya vimos que se caracteriza por la sustitución de las leyes y funciones que rigen la realidad empírica, pero esta sustitución, bien es cierto, puede crear un mundo idílico o un mundo infernal que puede trascender el simulacro del arte y devenir representación real. El más reciente de los ejemplos no está tan lejos: 11 de septiembre de 2001, dos aviones impactan contra las torres gemelas del World Trade Center en New York y su derrumbe deja paralizado al mundo. Lo maravilloso, cuando entra en la estética del terror, deja de serlo y se convierte en horror, siniestro o sublime, pero esa dimensión en esta ocasión escapa al propósito de nuestro estudio.¹⁴

¹⁴ En relación con esta estética del terror, el lector puede remitirse a algunos trabajos de referencia en: Jean Baudrillard (2002), «El espíritu del terrorismo». En *Fractal*, nº 24, enero-marzo, año 6, Vol. VII, pp. 53-70. Recurso digital en <<http://www.mxfractal.org/F24baudrillard.html>>. Félix Duque (2004), *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada. Noël Carroll (2005), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Gerard Vilar (trad.). Madrid: Antonio Machado Libros. Sigmund Freud (1923), «Lo siniestro». En *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo 7. José Luis López-Ballesteros (trad.). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505. En todo caso, son numerosas las ediciones de este ensayo, también electrónicas. Boris Groys (2005), «The Fate of Art in the Age of Terror». En Peter Weibel & Bruno Latour (eds.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 970-977. Ernst Jünger (1995), *Sobre el dolor*. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Barcelona: TusQuets. Rüdiger Safranski (2000), *El mal o el drama de la libertad*. Raúl Gabás (trad.). Barcelona: TusQuets. Peter Sloterdijk (2003), *Temblores del aire. En las fuentes del terror*. Germán Cano (trad.). Valencia: Pre-Textos. Eduardo Subirats (1997), *Linterna Mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela. También de Subirats (2006), *Violencia y Civilización*. Madrid: Losada. Susan Sontag (2011), *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Random House Mondadori.

2. ENSAYO DE UNA TIPOLOGÍA DE LO MARAVILLOSO

No es tarea fácil trazar una tipología de lo maravilloso, porque en su propia naturaleza está la posibilidad *casi* infinita de convertir un objeto o hecho vivencial en emoción maravillosa. Los estudios que abordan la cuestión, normalmente referidos a un aspecto específico o al tratamiento literario que se le otorga en un determinado autor u obra, suelen plantear tres líneas de análisis: el espacio en que se produce, el ámbito de vivencia (naturaleza u obra) y los seres maravillosos (extraordinarios, sobrenaturales o monstruosos). Con mucho han sido estos seres maravillosos los que han despertado el interés de los estudiosos. Unas veces atribuyéndoles causas superiores, de índole mágica o milagrosa. Otras, por su exaltación de la grandeza patria (nacional y o espiritual). Otras, realzando las hazañas del héroe, iluminando su figura con la luz de la fábula y el mito. La bibliografía de cualquiera de estos aspectos es abundante y de sugestivo interés, aunque no podemos detenernos en ello y habremos de limitarnos a hacer concretas referencias en su lugar oportuno.

La experimentación de lo maravilloso parece producirse en tres planos o niveles diferenciados de conciencia. Los que denominamos plano superficial o nivel *mágico*, plano intermedio o nivel *mitológico* y plano profundo o nivel *mistérico*. Denominaciones que se corresponden con la función de los elementos que interactúan,

el ámbito en el que se desarrollan y los efectos que ejercen sobre el individuo.

Entendemos que el plano superficial es definido por el *asombro* que se produce en el individuo que experimenta la acción de lo maravilloso o extraordinario. Por esa suerte de encantamiento consecuencia del asombro, cabe denominarlo *nivel mágico*. Suele darse fácilmente en la esfera del puro *entretenimiento*. Es multiforme y multidisciplinar. Pertenece al ámbito de las habilidades y, en ese sentido, puede derivarse del virtuosismo más variopinto. El mago, el atleta, el deportista, el artista, en definitiva, el hacedor de cosas extraordinarias, asombrosas.

Otro plano intermedio, definido por su trascendencia psicológica, por la *identificación* en mayor o menor grado del individuo con unos personajes y unas situaciones determinadas de carácter extraordinario. Podríamos denominarlo *nivel mítico*. Participa de dos esferas, la del *entretenimiento* y la de lo *trascendente*, por cuanto el grado del efecto de su acción en el individuo depende de múltiples factores, especialmente culturales y psicológicos de éste. Encuentra en las artes una expresión fluida, tanto en la literatura como en la plástica y la música o la danza.

Un tercer nivel de conciencia, más profundo, definido por su fuerte trascendencia psicológica, pero en el que *no se produce identificación* del individuo con la manifestación de lo extraordinario. Estaríamos ante un *nivel misterioso*. Pertenece a la esfera de la trascendencia absoluta. Puede ser fugaz o permanecer en la conciencia un tiempo, pero tiene efectos duraderos sobre el individuo que lo experimenta. Supera y va más allá de los condicionantes culturales o psicológicos del individuo, aunque evidentemente su manifestación concreta viene determinado por

estos. Ofrece dificultades para su expresión en términos verbales, aunque parece que algo menos en términos pictóricos. En lo sonoro su expresión más adecuada y común –donde nada es común– es el silencio.

1. Nivel mágico.		
RECEPTOR	AGENTE INDUCTOR	TIPOLOGÍA DEL AGENTE INDUCTOR
Individuo	Acción o artificio	Persona, animal u objeto
2. Nivel mítico.		
RECEPTOR	AGENTE INDUCTOR	TIPOLOGÍA DEL AGENTE INDUCTOR
Individuo	Personajes, situaciones	Seres iguales o superiores
3. Nivel misterioso.		
RECEPTOR	AGENTE INDUCTOR	TIPOLOGÍA DEL AGENTE INDUCTOR
Individuo	Naturaleza y espíritu	Sobrehumano

Si en los dos primeros niveles hay una predisposición natural por parte del sujeto a participar en la experiencia de lo maravilloso, un «reconocimiento» de nosotros en la experiencia de los personajes, reconocimiento que puede ser en positivo, identificación gozosa, o en negativo, identificación dolorosa. En el último y más profundo de los niveles, la experiencia viene a nosotros sin que mantengamos el más mínimo control sobre nuestra conciencia o se produzca identificación alguna. Es verdad que la experiencia de este tipo puede ser buscada, pero el encuentro con ella, a diferencia de los dos primeros niveles, exige, en general, un claro esfuerzo por parte del individuo que desea experimentar lo maravilloso y el esfuerzo no siempre garantiza el éxito. Por algo la naturaleza de lo inefable es definida por la luz

inaccesible que la habita, a quien ningún hombre vio ni puede ver. *Qui lucem inhabitat inaccessibilem, quem nullus hominum vidit, sed nec videre potest.*¹⁵

Si en los dos primeros planos puede llegar a desarrollarse un estado de *admiración*, esto es, puede llegarse a la experimentación sorpresiva de alguna cosa extraordinaria o inesperada, en el tercero y más profundo, lo que puede alcanzarse es un estado de *contemplación*, esto es, alcanzar un territorio que está más allá de la sorpresa extraordinaria. Contemplar, en el lenguaje ordinario, es entendido como poner atención en alguna cosa material o espiritual, pero aquí ha de entenderse con un significado trascendente propio de la teología. Para ésta significa «ocuparse el alma con intensidad en pensar en Dios y considerar sus divinos atributos o los misterios de la religión» (DRAE, 19^a, 1976). Significado que, al margen de adscripción religiosa alguna, bien puede adaptarse a las eternas preguntas del hombre. ¿Qué? ¿Quién? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo?

Tanto las manifestaciones extremas de la naturaleza como la extrema experiencia espiritual de carácter religioso superan nuestra conciencia y se produce en términos de contemplación. Así, la naturaleza nos ofrece en ocasiones paisajes al margen del hombre, de despiadada desmesura a veces. «De antes o después del hombre», en la afortunada expresión del geógrafo Eduardo Martínez de Pisón, porque todo lo que los constituye supera los términos humanos. Podría decirse que incluso la belleza. «Tengo el Polo Sur al alcance de la vista, y puedo escuchar como rechina el eje terrestre», exclama un compañero de Roald Amundsen (Martínez 2007: 131). Son innumerables los pasajes que la literatura nos proporciona para ilustrar esta cuestión:

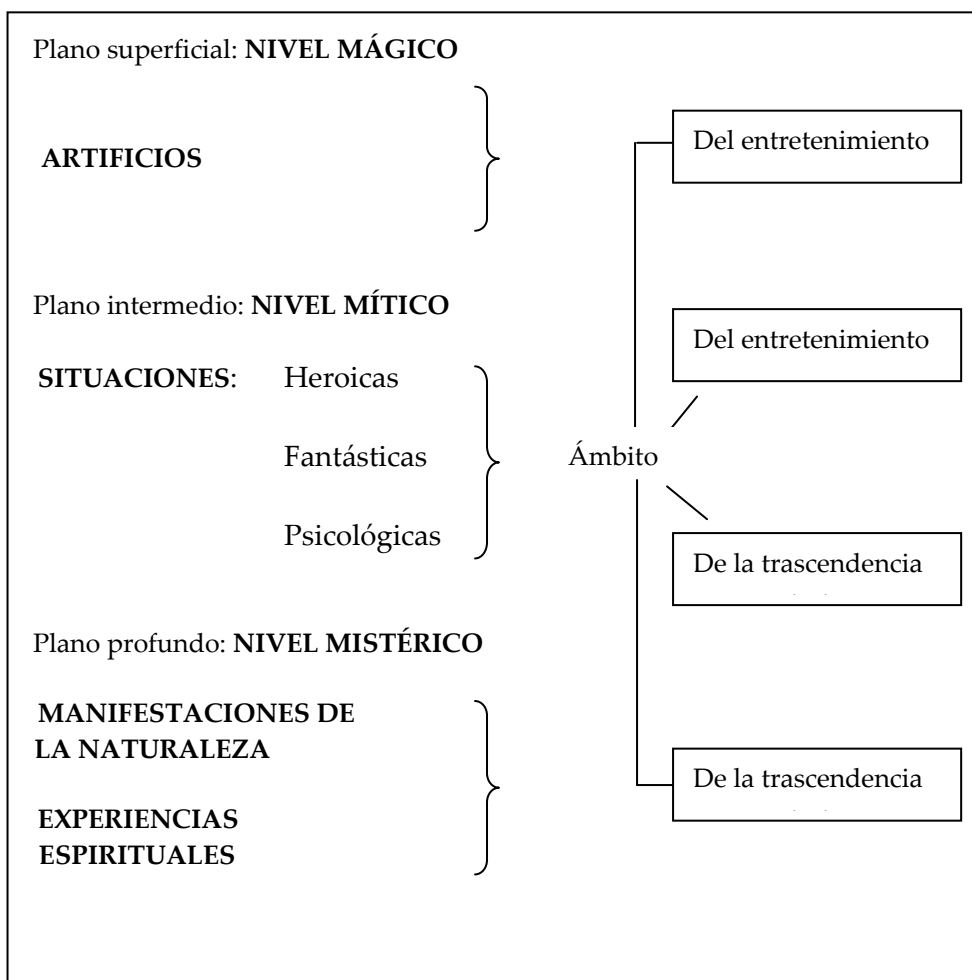
¹⁵ Epístola 1^a de S. Pablo a Timoteo (1 *Tim.* 6, 16).

Era de día ya, y entre las cimas adustas, con asperezas de sílex tallado, se atorbellinaban las nubes en un cielo trastornado por el soplo de las quebradas. Cuando por sobre las hachas negras, los divisores de ventiscas y los peldaños de más arriba, aparecieron los volcanes, cesó nuestro prestigio humano, como había cesado, hacía tiempo, el prestigio de lo vegetal. Éramos seres ínfimos, mudos, de caras yertas. [...] Porque la tierra pensada desde aquí, desde el hielo incommovible y entero que blanquecía los picos, parecía algo distinto, ajeno a esto, con sus bestias, sus árboles y sus brisas: un mundo hecho para el hombre, donde no bramarian, cada noche, en gargantas y abismos los órganos de las tormentas (Carpentier 2006: 81).

El propio Arteaga (279) nos ofrece un pasaje de factura impecable y al que en diversas ocasiones hacemos referencia en nuestro estudio. En él, una imaginación sobrecogida evoca regiones extremas, eternamente cubiertas de nieve, donde las montañas son altísimas y los abismos profundos. Un reino gélido donde los bosques son tan antiguos como el mundo y los vientos llegados de mares helados, «sembrano cogli orrendi loro muggiti di voler ischiantare i cardini della terra» («parecen querer hacer saltar los goznes de la tierra con sus horribles mugidos»).

La experiencia nos lleva a los límites del terror, del dolor y produce cambios en nuestra conciencia y personalidad. La literatura mística y ascética, al igual que la memorialística de los grandes viajeros y exploradores que han buscado los límites de nuestro mundo –permítasenos la equiparación en esto–, comparten dificultades parecidas. Dificultades que fueron expresadas magníficamente por el padre Arintero (1959: 45) en su clásico tratado sobre la evolución mística:

La razón humana desfallece ante tan incomprensibles misterios; pero los corazones iluminados *sienten y experimentan*, desde esta misma vida, esa realidad inefable que no puede caber en palabras ni en conceptos ni menos en sistemas humanos. Lo que estas almas logran balbucear desconcierta nuestras débiles apreciaciones: ellas multiplican los términos que parecen más exagerados, sin quedar ni aun con eso satisfechas; pues siempre ven que se quedan muy cortas y que la realidad es incomparablemente mayor de cuanto pudiera decirse.



Visto este panorama general, el propósito de nuestro estudio orienta nuestra atención hacia el que hemos señalado como plano intermedio de conciencia, el que denominamos nivel *mítico*, porque es en él donde encontraremos el espacio natural de toda expresión

artística y, por tanto, territorio abonado para hacer crecer la *extraña* flor de lo maravilloso en el melodrama.

El nivel mítico o *situacional* se caracteriza por fundarse en la *fábula* y presentar ciertas situaciones tipo o experiencias, que podemos agrupar en cuatro variantes. Tal como puede verse en nuestro esquema, estaríamos ante situaciones heroicas, situaciones fantásticas, situaciones psicológicas y situaciones rutilantes (en realidad una variante de la tercera).

Las *situaciones heroicas*, como bien conoce nuestro lector, vienen definidas por la presencia de un héroe, en origen un semidiós o jefe militar épico, que resuelve de forma épica una situación difícil. Es decir, que realiza una hazaña, una proeza o hecho extraordinario. Normalmente tanto la acción del héroe como la situación planteada escapan a los parámetros de la vida cotidiana de quien experimenta la *fábula* como agente receptor.

Las *situaciones fantásticas* normalmente tienen que ver más con el marco circunstancial en el que se desarrollan los hechos que con sus protagonistas. La mejor muestra de estas situaciones fantásticas viene dada por los sueños. En estos, todo parece extrañamente cambiado menos nosotros. Esto es, nuestra identidad permanece fijada en medio de un mundo dislocado, tal como ocurre también en algunos viejos cuentos.

Lo que denominamos *situaciones psicológicas* son las más próximas a nuestra realidad, la de los individuos corrientes, sencillamente porque parten de ella. En estas situaciones, el marco circunstancial puede ser presentado de forma diferente a la habitual y el individuo experimentar sensaciones extraordinarias a partir de un entorno, en apariencia, ordinario. Otras veces es la intensidad extrema de las vivencias del personaje la que arrastra a experimentar,

por identificación, tales vivencias en el sujeto receptor. Así pues, estamos, en definitiva, ante un cambio de perspectiva que puede afectar tanto al marco circunstancial como a los protagonistas.

Bien puede decirse que esta perspectiva situacional es la definitoria del carácter de una obra. Dentro de una misma obra, difícilmente encontraremos yuxtapuestas estas tres situaciones porque ello afectaría a la coherencia de la misma y a su inteligibilidad. En cambio, muy probablemente encontraremos una transitividad y, con toda seguridad el predominio de una de ellas sobre las otras.

Cada época pone el acento en un tipo de manifestación concreta de esto que hemos dado en llamar *maravilloso situacional*, pero el aliento que las alimenta es intemporal. No hay nuevas especies de mitos, sólo la rueda eterna y creadora de la historia. Así, en la Antigüedad Clásica, estas situaciones maravillosas vienen marcadas por la participación de los dioses y lo sobrehumano. La Edad Media por héroes épicos y santos. Dioses, héroes enamorados y hermenéutica pueblan y caracterizan el Renacimiento. Las pasiones del alma son el auténtico leitmotiv del Barroco. Y tanto la Ilustración como el Romanticismo se deleitan en los fenómenos portentosos y dinámicos de la Naturaleza, alegoría o escenario existencial del ser humano.

Si atendemos al ámbito de la cultura española, lo mitológico presenta una pervivencia literaria con diversos tratamientos según el momento. En este sentido, y de manera sintética, puede decirse que la Edad Media se sirve de los mitos mediante su adaptación por medio de exégesis alegóricas y evemeristas. Que el Renacimiento ofrece una mimesis regresiva a la Antigüedad, donde el mito está presente en todo tipo de formas y géneros (soneto, fábula mitológica,

drama,...). Que el Barroco presenta una doble reacción, por un lado, una desmitificación burlesca, un uso del mito como máscara o disfraz metafórico de las realidades más triviales, y por otro, hace del mito un recurso expresivo, cuando no sublimación del lenguaje. El Neoclasicismo supondrá un regreso a los conocidos postulados renacentistas, pero esta vez con un resultado menos espontáneo y más retórico. La reacción contraria a lo clásico,¹⁶ que define el Romanticismo, hace lógicamente que rechace estas mitologías. Por último, la etapa contemporánea viene caracterizada por el uso de lo clásico como un elemento más de especial prestigio. Al tiempo que también, como observa el profesor Cristóbal López (2002: 1781-1783), parece estar vigente en un tipo particular de desmitificación, que busca la «humillación» (sic) del mito ante la realidad presente.

No podríamos dar por cerrada esta rápida incursión en las tipologías de lo maravilloso, sin aludir a lo maravilloso en relación con los fenómenos portentosos y dinámicos de la naturaleza, de gran trascendencia y manifestación intenso durante la Ilustración y el Romanticismo. Así, podemos leer en *Naufragios*, de Esperanza Guillén (2004: 9):

El arte se hace eco de momentos dramáticos de devastación como las erupciones volcánicas, las inundaciones, las avalanchas de nieve o tempestades marinas, lo que si por un lado sirve para excitar la sentimentalidad elegíaca y actúa como acicate para reflexiones pesimistas e incluso escatológicas sobre la fugacidad de la vida, por otro constituye un reflejo de cómo

¹⁶ En el último cuarto del siglo XVIII es constatable ya una reacción tendente al abandono de los mitos clásicos, bástenos recordar como el propio Ramón de la Cruz, tras *Briselda* (1768), auténtico canto del cisne de los argumentos mitológicos, buscará en las costumbres de la sociedad de su época nuevos temas. Surgen así *Las segadoras de Vallecas*, *Las labradoras de Madrid* o *Los jardineros de Aranjuez*. No obstante, más que la costumbre busca lo pintoresco y más que lo cotidiano busca el momento extraordinario, la situación excepcional. Cfr.: Glendinning (1986: 207).

el orden que rige el cosmos encierra lo que dentro de ese orden, puede llegar a convertirse en caos para el hombre y conducir la experiencia personal hasta los límites de la capacidad de resistencia.

2.1. DE LAS ESPECIES ARTEAGUIANAS DE LO MARAVILLOSO

Dejando a un lado los niveles de conciencia en relación a lo maravilloso de los que hemos venido ocupándonos a la hora de establecer una tipología, ha de señalarse que Arteaga no se aparta de un doble y fundamental sentido del concepto de lo maravilloso, en cuanto a perfección del objeto o artificio y en cuanto a fascinación o deleite. Lo maravilloso es fundamento del melodrama en *Le Rivoluzioni* y una suerte de ideal en las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza* que puede darse en la poesía y en las artes representativas. En el pensamiento arteaguiano son conceptos estrechamente unidos sobre el principio difuso, pero no menos explícito, de un mayor número de sensaciones agradables. Así, dirá en las *Investigaciones* (1789: 174): «lo ideal deleyta más que la imitación servil [...] la sobrepuja en la novedad de las imágenes y de las ideas; si llama más la atención del espíritu con lo maravilloso, lo inopinado y lo extraordinario».

En todo caso, observa Arteaga (*Ibid.*, 86), lo maravilloso de la invención, en ese sentido de ideal, «debe hallarse con las dos partes que abraza, esto es, con la coordinación del plano respecto a su fin, y con la intervención de las máquinas, o sean agentes sobrenaturales, que produzcan lo inopinado, lo maravilloso». Esto es, tiene que ver con la factura, con la adecuación de los medios puestos en juego al objetivo propuesto, por un lado, y por otro, con la presencia de lo

extraordinario como recurso narrativo-dramático. Así, apunta Arteaga (*Ibid.*) que en el teatro moderno, como quiera que busca ante todo la verosimilitud y «los prodigios disiparían la atención y destruirían el interés de los espectadores, poco fáciles hoy día a dexarse engañar con semejantes tramoyas», hay un alejamiento de lo maravilloso. Donde sí lo encuentra es en alguna de las especies de poemas (*Ibid.*, 85 y s.): «Solo el poëma heroico, por ser de mayor trabajo y artificio que los demás, es el que las comprehende todas; y así en la composición llamada épica tienen lugar la Belleza ideal de la invención, la de las costumbres, la de la sentencia y la de la dición». No es baladí esta observación, pues lo heroico juega un papel principal en el paradigma arteaguiano de lo maravilloso, como intentará poner de manifiesto nuestra investigación.

Para Arteaga, lo maravilloso, en el sentido de ideal, en la poesía y las artes representativas, tiene su origen en la facultad de abstraer, propia del hombre, cuyo ejercicio consiste «en transferir a un objeto las propiedades de otro; y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental» (*Ibid.*, 155 y s.); en una tendencia, también, hacia la perfectibilidad (*Ibid.*, 158) y en «el deseo de la propia felicidad». Dadas nuestras carencias, escribe, nos forjamos «una felicidad ficticia, atribuyendo a los objetos propiedades que no tienen, pero que debieran tener» para satisfacer nuestra curiosidad y nuestro apetito insaciable.

Este mismo instinto, ayudado de la potencia imaginativa, es el que produjo en las bellas artes y en las bellas letras aquel ideal maravilloso que se admira en las proporciones y contornos del Apolo Pitio, en la fuerza y el vigor del Hércules Farnesio, en la expresiva molición del grupo de la Leda, en las actitudes de la Venus de Ticiano, en la platónica pintura del Alma hecha por

Mengs, en la descripción poética de la hermosura de Angélica, o de Alcina, en el quadro admirable de los amores y muerte de Dido, en la música sobre el aria *Se mai sentí spirarti sul volto* de Gluck, en la de *Se cerca, se dice* de Pachiaroti, en la de *Lo conozco à quelli occhieti* de la *Serva Patrona* compuesta por Pergolese y en otros prodigios del arte (*Ibid.*, 161 y ss.).

Lo maravilloso en el sentido de una presencia de lo extraordinario (natural, sobrenatural o heroico) tiene su expresión más visible en lo sublime. Tanto de los objetos físicos como de los morales, explica Arteaga (*Ibid.*, 183 y s.), la sensación de sublimidad «proviene de la sensación rápida, viva, y no esperada que produce en nosotros la presencia de un objeto, cuya potencia y fuerzas, elevadas mucho sobre nuestra capacidad, nos le representan como de una naturaleza excesivamente superior a la nuestra»:

Así la vista de una cordillera de montañas altísimas y fragosas o de un abismo lóbrego, espantoso y profundo, o de un mar erizado y turbulento, o de la explosión de un volcán semejante al de Hiecla,¹⁷ el Etna o el Vesubio, o de un huracán como los que suelen oírse en las costas de la Groenlandia, o en las Antillas, o de un cielo sañudo, que cerrando todo el horizonte con verdinegras nubes y atemorizando los oídos con horrorosos truenos, y la vista con amarillos relámpagos, parece que quiere acaba con todo lo animado, es en lo físico la causa inmediata, que poniéndonos delante de los ojos la ilimitada pujanza de la naturaleza, produce en nosotros la imagen de lo sublime. Lo mismo digo de las ideas de *infinito*, de la *inmensidad*, de la *eternidad* y de la *omnipotencia*.

De la misma manera, esa sublimidad maravillada, permítasenos la expresión, se encuentra en «aquellas respuestas

¹⁷ Sin duda el volcán islandés Hekla, al que se ascendió por primera vez en 1750 y es, según las leyendas medievales, una de las bocas del infierno.

improvisas, y de aquellos actos heroicos de virtud que suponen en quien los da o ejerce, una constancia, un dominio sobre las propias pasiones, del qual no se creería capaz la humana flaqueza» (*Ibid.*, 184). Hay, no obstante, una idealización ingenua del héroe en nuestro autor, que entiende contrasta con su tiempo y donde la corrupción de las costumbres «ha enflaquecido de tal modo los ánimos, que todo esfuerzo heroico de virtud nos parece una invención de teatro o de novela, sin embargo no ha sido así en todos los tiempos», de la misma manera que «el amor ha debido ser más puro, más enérgico, y más constante en unos siglos y en unas circunstancias que en otras» (*Ibid.*, 144). En todo caso, confiesa que estas virtudes y pasiones heroicas no son fáciles ni ordinarias en la multitud.

Antes de abandonar aquí esta aproximación a la cuestión de las tipologías de lo maravilloso, sí convendría subrayar la identificación arteaguiana de los rasgos sustanciales de lo maravilloso desde el punto de vista de la relación del objeto con el sujeto receptor. Viene a observar Arteaga (*Ibid.*, 185) que, para que esta suerte de sublimidad, natural o imitada en las artes, logre su efecto es necesaria la *sorpresa*, la *novedad* y la *admiración*, «sin cuya advertencia los objetos más elevados son relativamente a quien los observa, como si no fuesen».

II ESTEBAN ARTEAGA

1. RETRATO DE UN INTELLECTUAL *ARDITO E INSOLENT*E

Como ocurre con algunos individuos, de Esteban Arteaga bien podría decirse que tuvo dos nacimientos. El primero le dio la vida. El segundo, casi veinte años después, le dio un destino intelectual. Es una lástima que esté todavía por hacer un estudio en profundidad de su trayectoria vital. En todo caso, puede observarse que los estudiosos de su obra, en general, vienen haciendo referencia prácticamente a los mismos hitos biográficos, y son pocas las novedades que, aquí y allá, enriquecen nuestro conocimiento del devenir histórico del individuo. Son, pues, numerosas las lagunas y las preguntas sin respuesta.

Batllore y Rudat, con mucho, son quienes más información han aportado sobre nuestro hombre y a ellos hemos de remitirnos necesariamente en estas páginas, que no tienen otro propósito que establecer, a modo de marco, las coordenadas vitales de Arteaga y trazar su perfil personal e intelectual.

Según Batllori, Esteban Arteaga nació el 26 de diciembre de 1747 en Moraleja de Coca (Segovia).¹⁸ Se desconocen datos sobre su familia y sus avatares personales hasta 1763, cuando, con 16 años, la Compañía de Jesús registró su ingreso como novicio en lo que fuera la provincia jesuítica de Toledo (lo que hoy sería Castilla-La Mancha, Extremadura y Murcia). Si antes había estudiado en Madrid no pasa de ser una especulación fundada en el gentilicio «madridense» que reza en la portada de *Le Rivoluzioni* y en las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*.

Con la expulsión de los jesuitas de todos los territorios hispánicos, en 1767, se traslada a Italia, donde hallarán cobijo la mayoría de estos exiliados. Se supone que, como todos los desterrados, con paso previo y obligado por Córcega, pero realmente desconocemos, aun hoy, qué ocurre en ese período de su vida.¹⁹ En 1769 se seculariza, en una decisión que toma probablemente, según apunta Batllori, con la esperanza de poder volver a España, cosa que nunca ocurrirá.²⁰ Aun así, y aunque parece que tampoco llegó a ordenarse sacerdote, seguirá conservando siempre el título de abate,

¹⁸ Hay discrepancias sobre el lugar y la fecha de nacimiento. Aquí hemos seguido a Batllori, Rudat y Molina Castillo frente a quienes han venido postulando un origen madrileño o aragonés o quienes fechan su nacimiento en 1708. Para estas cuestiones la primera aportación solvente la proporciona Batllori (1940: 203-222, en «Esteban de Arteaga. Itinerario biográfico», texto reeditado en el prólogo de la edición que el propio Batllori (1972) preparó de los textos en español de Arteaga, *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*. También Batllori (1966: 29-32) y Rudat (1971: 18 y ss.). El último estudio, sin que realmente aporte en este sentido nada nuevo, es de Molina Castillo (1998), en realidad un manual extractado de su tesis doctoral.

¹⁹ Es abundante la bibliografía sobre el tema. Noticias de primera mano nos las proporcionan Isla (1999) y Luengo (2002). Sobre las primeras experiencias del exilio puede consultarse Giménez López y Martínez Gomis (1995: 211-252 y 1997: 197-211), además de sus aportaciones en Martínez Gomis (1997: 679-690) y Giménez López (2002).

²⁰ Giménez López y Martínez Gomis (1997b: 259-303).

práctica común, en la Italia del XVIII, a todo el que hubiera iniciado la carrera eclesiástica y sido tonsurado.

En Italia, de ser ciertas las afirmaciones de Uriarte y Lecina, llevará una vida mundana.²¹ Y en el período 1773-1778 lo encontramos estudiando en la facultad de arte de la Universidad de Bolonia. Sobre estos años anotará Luengo:

Teniendo al principio de su secularización pocos españoles con quienes tratar, por fuerza se dio al trato con los italianos, y a su imitación o siguiendo su genio y humor, tomó varias carreras de estudios: de médico, de filósofo, de jurista, y creo también que de matemático; y, sabiendo un poco de todo, se le debe mirar como colocado en la clase de erudito, con alguna mayor inclinación y aun talento para la poesía latina y vulgar, y para las cosas, adornos y gracias que pertenecen a esta arte.²²

Será precisamente en Bolonia donde comenzará su amistad con el padre Martini, hecho fundamental en la gestación de *Le Rivoluzioni*, y donde verá la luz el primer tomo de esta obra. Ciertamente, *Le Rivoluzioni* será un hito en la vida de Arteaga, porque además de los beneficios económicos que se derivarán,²³ este

²¹ «[Dedicado] a las vanidades del mundo», dirán Uriarte y Lecina (1925: 315). La cita en Rudat (1971: 20).

²² Luengo, *Diario*, t. 18, p. 115. La cita en Batllori (1944 *xiv*).

²³ Arteaga es consciente del interés que el tema objeto de su trabajo despierta más allá de los círculos intelectuales entre los que se mueve y los hechos demuestran que no iba desencaminado. La segunda edición de *Le Rivoluzioni* salía a la calle sólo dos años después de la primera. Pero además, como señala Batllori, la salida a la calle del primer tomo supuso la concesión de una pensión doble por parte del gobierno español, tal como recoge Luengo con su habitual tono antiarteaguinao: «Nada hai en este libro de Arteaga, sino una nota tomada de otro y puesta allí importunamente y fuera de lugar, que hable de España y ceda en su obsequio y gloria suya. Toda ella se emplea en hablar del dragma (sic) italiano y en elogio de esta nación, que a lo menos se lo agradece con alabanzas y con mostrar aprecio de su libro y de su persona. No parece, pues, que había motivo para que la corte de Madrid le premiase con una nueva pensión; y así es creíble que hubiera sucedido, si no hubiera tenido el acicate de buscar un Mecenaz que le pudiese sacar esta gracia del ministerio español. Dedicar su obra al señor D. Nicolás de Azara,

hecho le abrirá las puertas de los círculos intelectuales y la buena sociedad de entonces. Es así, en ese feliz contexto, como alcanza la protección del marqués y comediógrafo Albergati-Capacelli, en lo que será una estrecha relación que terminará, lamentablemente, en escandalosa ruptura.

Como consecuencia de esta ruptura, en la Navidad de 1785, Arteaga se traslada a Venecia y luego a Roma, donde se instalará ahora ya bajo el mecenazgo del caballero y diplomático español Nicolás de Azara,²⁴ de quien se convertirá en bibliotecario y estrecho colaborador para numerosas empresas culturales. Desconocemos también como se inicia esta relación, pero lo cierto es que ya no se romperá más que con el fallecimiento de nuestro abate.

Arteaga acompañará a Azara en los días aciagos de las invasiones napoleónicas, en los que el diplomático actúa como mediador, en representación del Papa, entre este y las autoridades francesas. Por último, Arteaga se adelantará al diplomático en su traslado a París. Una vez allí, toma contacto con diversas personalidades, se preparan algunos proyectos, pero, de forma súbita, fallece el 30 de octubre de 1799.²⁵ Batllori (1944: *cxl*) recoge

agente general de Madrid en Roma, y al presente su ministro interino por ausencia del duque Grimaldi; y este señor Azara [...] ha salido del empeño de recompensar el obsequio de la dedicatoria sin gastar nada de lo suyo, negociándole en Madrid el premio acostumbrado de pensión doble». Luengo, *Diario*, t. 18, p. 119-120. En Batllori (1944: *xxxviii*)

²⁴ Sobre los diplomáticos españoles del XVIII puede consultarse Ozanam (1998). Sobre el pensamiento estético de Azara y las relaciones con Arteaga véase León Tello y Sanz Sanz (1981).

²⁵ «Le 7 brumaire, est mort à Paris le savant Artéaga, ex-jésuite espagnol, auteur de plusieurs ouvrages écrits dans diverses langues anciennes et modernes. Il étoit en correspondance avec les hommes les plus distingués dans les sciences, la littérature et les arts; lui-même possédoit des connoissances aussi étendues que variées» («El 7 brumario, falleció en París el sabio Arteaga, exjesuita español, autor de varias obras escritas en diversas lenguas antiguas y modernas. Estaba en correspondencia con los hombres más distinguidos en la ciencias, literatura y artes;

la comunicación de Andrés en carta sin fecha a Bettinelli: «Arteaga, dopo la partenza del cav. Azzara, restò in Parigi, forse per raccogliere l' equipaggio, gli venne una punta, e morì» («Arteaga, tras la partida del caballero Azara, se quedó en Paris para recoger, probablemente, el equipaje, le vino un pequeño ataque y murió»²⁶).

Aunque escuetos e insatisfactorios, estos datos son los hechos objetivos. Ciertamente poco bagaje. Por suerte, sus polémicas y los intercambios epistolares nos permiten dibujar un retrato más completo de su personalidad y nos ayudan a descubrir quién era realmente Esteban Arteaga.

En carta de 12 de enero de 1788 a Matteo Borsa encontramos, en las palabras del propio Arteaga, el trazo más definitorio de su carácter, su temperamento casi ingobernable. Consciente de su fuego interior escribe: «A costo ancora d'un vostro nuovo rimprovero contro il mio temperamento, vi confesso che mi giugne nuovo il vostro stupore e mi fa meraviglia la vostra meraviglia» («Aun a costa de que me riñáis de nuevo por mi carácter, os confieso que me

él mismo era también poseedor de amplios y variados conocimientos»). Grainville (1799: IV, 211).

²⁶ También Luengo, una vez más, deja un sugestivo comentario en su *Diario*: «El filosofillo español Estevan Arteaga, secularizado de la provincia de Toledo, de quien hemos hablado varias veces en este *Diario* y hemos dicho de él que con su obra sobre *Las revoluciones del teatro* adquirió en Italia algún nombre de escritor de buen gusto y que en Roma hacía alguna figurilla por la protección del ministro Azara, siguió a este a París, como se diría también en este *Diario*, pero no ha podido seguirle a Barcelona por estar enfermo de algún cuidado; y aora escriven de la misma ciudad que ha muerto en la corte de París, y, por consiguiente, en el centro mismo de la filosofía. ¡Pobre infeliz! ¿Qué asistencia espiritual, qué confesor, qué ministro avrá tenido en aquella Babilonia, que le haya asistido y confortado a la hora de la muerte? Es regular que haya dexado escritas algunas obrillas filosóficas, que después algún francés hará suyas, si fuesen de mérito, y publicará en su nombre. Nada sabemos de todo esto, y nada nos importa saberlo, porque los escritos de tales hombres, ni son de alguna gloria, aunque sean buenos, para la Compañía de Jesús, de quien fueron hijos algún tiempo, ni le deben causar deshonor, aunque sean malos». Luengo, *Diario*, t. 33, p. 186. En Batllori (1944: cxli).

sorprende vuestro estupor y me maravilla vuestra maravilla»). *Vid.* Batllori (1944: *clxxxvii*). Aunque ese reconocimiento no le impide encontrar justificación a sus tal vez excesivas reacciones.

Vedendo a tal segno maltrattato il mio nome in quel libro, alterati o, per dir meglio, sfigurati i miei sentimenti, e tesi i lacciuoli per imbrazzarmi nelle risposte e rendermi nemica pressochè tutta l'Italia, dovrò essere accusato per uomo cui il suo temperamento fa doppiamente illusione alla sua ragione?²⁷

Y considera que es capaz de admitir buenos propósitos y disciplinar sus reacciones.

Circa poi il desiderare che voi fate in me un'utile posatezza d'animo ed una discrezione Maggiore nell'amor della gloria, converrebbe ch'io entrasi per rispondervi in un'apologia di me medesimo, il che non voglio fare e non sarebbe dicevole. . Vi dirò soltanto che, sebbene il mio temperamento sia men tranquillo del vostro, non è però così focoso nè così militare come voi affermare. Esso ammette dei poggetti ed è capace di regola.²⁸

Esta misma carta a Borsa es rica en otras confidencias. En ella manifiesta Arteaga las razones que lo impulsaron a dedicarse a las letras.

²⁷ «Viendo maltratado mi nombre en aquel libro, tan alterados o, por decir mejor, desfigurados mis sentimientos, y viendo los lazos tendidos para embarazarme en las respuestas y enemistar contra mí a casi toda Italia, ¿habré de ser acusado como hombre a quien su temperamento engaña doblemente a la razón?». La traducción del fragmento y siguientes en Batllori (*Ibid.*, *clxxxviii*).

²⁸ «Cuanto al deseo que tenéis de que yo por mi bien, alcance cierta tranquilidad de espíritu y una mayor discreción en el amor de la gloria, para responderos tendría que tejer una apología de mi mismo; lo cual ni quiero hacer ni sería correcto. Sólo os diré que aunque mi carácter sea menos tranquilo que el vuestro no es tan fogoso ni tan militar como vos afirmáis. Mi carácter admite los buenos propósitos y es capaz de disciplina» (*Ibid.*, *clxxxix*).

Circa l'amor della gloria è (chechè ne possiate pensare in contrario) assai più discreto in me di quello che credete. Oi cominciai a battere la carriera d'autore prima per soddisfare ad una certa attività naturale, che non mi permetteva di vivere nell'inazione, indi per uscire dalla folla loiolitica e dalla oscurità cui mi condannavano l'esilio della mia patria e la depressione civile e politica in cui ci mettevano le nostre circostanze, últimamente per procurare un qualche sollievo alla tenuità delle mie fortune. E se pur seguito a coltivare le lettere, non lo fo con altro disegno che con quello di procurarmi per la mia vecchiaia un toso di pane, che mi faccia vivere, se non nell'abbondanza, almeno senza stento, giacchè tra i molti danni della mia educazione annovero quello d'avermi reso inutile per ogni impiego che non appartenga alle ciance litterarie.²⁹

Pero aun así es bien consciente del papel relativo de estas, una vez que se contrastan con otros aspectos de la existencia humana.³⁰ Así como de la necesidad de ironizar con uno mismo y los demás.³¹

²⁹ «Mi amor de la Gloria (por más que penséis lo contrario) es mucho más discreto de lo que os imagináis. Comencé mi carrera de autor, en primer lugar, para satisfacer a una cierta tendencia natural, que no me permitía vivir en la inacción; luego para apartarme de la masa loiolítica y salir de la oscuridad a la que me condenaban el exilio de mi patria y la humillación civil y política en que nos ponían nuestras circunstancias; y, finalmente, para procurar algún alivio a la escasez de mi fortuna. Y si aún sigo cultivando las letras, no lo hago con otro fin que el de procurar para mi vejez un pedazo de pan, con que vivir, si no en la abundancia, por lo menos sin penalidades; pues entre los muchos defectos de mi educación cuento el de haberme vuelto inútil para cualquier ocupación que no ataña a las tareas literarias» (*Ibid.*, *cicij*).

³⁰ «Troppo ho meditato sulle cose umane, sulla brevità della vita, sull'imbecillità del nostro spirito e sulle follie convenzionali che noi chiamiamo eroismo, gloria, scienza e sapere, perchè possa valutare più di quello che meritano la letteratura e le lettere» («Demasiado he meditado sobre las cosas humanas, la brevedad de la vida, la limitación de nuestro espíritu, y sobre esas locuras convencionales que llamamos heroísmo, gloria, ciencia y saber, para que pueda tener a la literatura y a las letras en más de lo que merecen») (*Ibid.*).

³¹ «Così l'effervescenza in fondo inocente, che apparisce talvolta in alcuni squarci de' miei scritti, non vieta ch'io non sia il primo a ridere di me stesso, e degli altri» («Tampoco la eferescencia, en el fondo inocente, que aparece a veces en algunos pasajes de mis escritos, impide que yo no sea el primero en reírme de mí mismo y de los demás») (*Ibid.*, *cicij* y s.)

Además de su obra, la viva personalidad de Arteaga le dará no poca celebridad. El 13 de abril de 1784, el padre Luengo, que según parece lo tenía en poca aprecio, anota en su diario, entre otras cosas:

Su manera de pensar con cierto aire de heroísmo y grandeza, aun sobre las cosas más menudas; su tono decisivo, magistral y a guisa de oráculo en las conversaciones familiares, y su erudición sobre el común de los que se llaman eruditos, con alguna sutileza en el discurrir y una expresión viva y sentenciosa en el explicarse, le daban un lugar muy distinguido entre la gente instruida del país, y eran causa de que se le oyese con estimación y aun con respeto.³²

El 31 de mayo de 1788 Francesco Gemelli, en carta a Tiraboschi, lo describe en estos términos: «l'Arteaga merita d'essere ben stuzzicato: è d'ingegno, ma ardito e insolente» («Arteaga tiene el mérito de ser un buen incordio: es ingenioso, pero ardiente e insolente») (Batllori 1944: *lvii*). Más brillante, si cabe, resulta el retrato que de nuestro hombre dejará unos años antes, el 24 de septiembre de 1785, el abate Giuseppe Antonio Taruffi, en carta dirigida a Albergati, donde tilda a Arteaga de «spagnoletto, impastato di nitro e fuoco» (1878: 338). Pero quien resulta insuperable en los trazos de su descripción es la condesa Isabella Teotochi Albrizzi. Perspicaz, reseña en sus famosos *Ritratti* (1808)³³ sobre el físico y la personalidad del autor de *Le Rivoluzioni*:

Invano tu cerchi incisa l'effigie sua; egli non volle mai farsi dipingere. [...] Avea la fronte larghissima, e convessa; pochi e radi i capelli; occhi rossicci, grossi, e a fior di testa; naso

³² Luengo, *Diario*, t. 18, p. 115. La cita en Batllori (1944: *xv*).

³³ En la primera edición (1807) no se incluía el retrato de Arteaga, que se incorpora en la segunda.

picciolo, e rivolto in su; narici larghe, e soffianti; color tra il nero, ed il bronzino; adipe nullo; figura picciolissima, meschina, composta quasi di cartilagini, anzi che di muscoli, e d'ossa. Ma che? Natura largamente ricompensollo. Parlare, che ti rapisce, chiaro, rápido, succoso; cuore ardente; immaginazione crearice. [...], e orgoglioso così. [...] ,a padre spesso di molte, e belle virtù. Tali erano le sue. Generosità, umanità, amor del vero quasi fino ad oltrepassare i delicati confini, che separano dal vizio questa cara ed amabili virtù. La sua parola era sacra, ed inalterabile, come il destino (Albrizzi 1808: 67 y s.).³⁴

Apreciaciones, estas últimas, que concuerdan con las de Wilhelm von Humboldt. De paso por Paris, el 20 de marzo de 1799, el mismo día que conoce, entre otros, a Mesmer y a la señora Rousseau, Humboldt anota en su diario que ha trabado conocimiento con Arteaga, bibliotecario del caballero Azara, y dice de él que se trata de un hombrecillo fogoso, engréido de sus propias opiniones, que desprecia las de las otras personas, y que es obstinado

³⁴ «En vano buscas un grabado con su efigie, pues nunca quiso ser pintado. [...] Tenía la frente amplísima y convexa, pocos y escasos los cabellos, ojos rojizos, grandes y con marcados arcos ciliares; nariz pequeña y respingona, fosas nasales anchas y resollantes; color entre negro y moreno; nada de grasa, figura pequeñísima, mezquina, hecha casi de cartílago, en lugar de músculos y huesos. ¿Pero qué? La naturaleza lo recompensó largamente. Hablar, que arrebató, claro, rápido, jugoso; corazón ardiente, viva imaginación [...], y tan orgulloso [...]. A menudo adornado de muchas y hermosas virtudes. Estas eran las suyas: generosidad, humanidad, amor a la verdad hasta casi pasar los delicados límites que separan del vicio esta querida y amable virtud. Su palabra era sagrada e inalterable, como el destino».

Existe una edición moderna del texto de la Albrizzi (1992) a cargo de Gino Tellini. Batllori se hace eco de las referencias de Teotochi y añade el comentario de Vincenzo Monti de que, al parecer Arteaga estuvo profundamente enamorado de ella. Isabella da noticia de esta admiración devota cuando escribe: «Arteaga dalle 13 alle 2 è sempre meco. Pazzo come prima, innamorato pretendente geloso etc, etc, tutto ciò ci diverte, e lui stesso ride con noi, e di questa bella passione dice lui, che non può vincere. Ciò mi prova che nemmeno per il passato era amante» («Arteaga del 13 al 2 está siempre conmigo. Tan loco como antes, enamorado pretendiente celoso, etc., etc., lo que nos divierte, y él mismo se ríe con nosotros y de esta hermosa pasión que, dice él, no puede vencer. Ello me demuestra que incluso en el pasado era amante»). La cita en Giorgetti (1992: 131). Sobre la Albrizzi véase también Favaro (2003).

en el amor a sí mismo y dos asuntos más: la Antigüedad y lo español.³⁵

En efecto, el fuego de ese carácter determinará sus peripecias personales y sus afectos. Todas las fuentes, incluso aquellas que le son favorables, dejan ver fácilmente el carácter polemista de Arteaga. De nuevo podemos recurrir a la citada carta de 12 de enero de 1788 a Matteo Borsa, donde se nos proporcionan noticias sobre quienes son favorables a Arteaga y quienes son enemigos suyos. Sus adversarios más decididos son Andrea Rubbi y Garducci, especialmente a raíz de la citada publicación, por este último, de su *Del carattere nazionale del gusto italiano* (1786):

Ai qual ebbi la forza di non rispondere un sol motto, [...]. Il che non feci per paura che avessi di loro, che ben vedete quanto poco vagliano nelle armi, ma per positivo disprezzo e per non inoltrarmi in un litigio ridicolo in se stesso, come sono tutti quelli che nascono da interessi e preferenze nazionali, e scortese

³⁵ «Arteaga. Bibliothekar des Chevalier Azara. Ein kleines feuriges Männchen, eingegenommen von seinen Meynungen ziemlich verächtlich aburtheilend über andre; doppelter Eigensinn und Eigenliebe, des Alters, und des Spaniers» (Humboldt 1918: 13). Sorprendentemente, y a pesar de que ya está en el mercado la edición alemana de *Le Rivoluzioni*, no hay ninguna referencia a esta obra. La anotación completa sigue: «Er hat spanisch eine Abhandlung über das Idealschöne geschrieben. Er will darin gezeigt haben, dass die Kunst und die Natur un jede einzelne Kunts ihre eigne Schönheit habe. Scheint indess am Ende nicht mehr zu seyn, als dass Gegenstände, die in der einen schön sind, es nicht nothwendig auch in den andern seyn müssen. Ein Andres Buch über den *Rhythmus* hat er italiänisch im Manuscript. Er theilte mir eine Abhandlung daraus über den *ritmo mudo visible* (Pantomime) und *invisible* (Sphärenharmonies cet.) mit, die einige ziemlich gut vorgetragene Gelehrsamkeit, sonst aber nichts rechtes enthielt» («Ha escrito en español un discurso sobre la Belleza Ideal. Quería demostrar con esto que el arte, cada una de sus ramas, y la naturaleza tienen su propia belleza. Y que, en definitiva, los objetos (temas) bellos en una determinada rama artística no tienen por qué serlo necesariamente en las otras. Existe, también, un libro de Andrés sobre el ritmo en la lengua italiana, pero está manuscrito. Él me ha informado del contenido de ese manuscrito que versa sobre el *ritmo mudo visible* (pantomima) e *invisible* (música de las esferas cet.), con acopio de aparato de erudición, pero nada de concreto»).

altresi per gli italiani, li quali io pregio ed amo più d'ogni altro straniero, lo dunque in quell'occasione moderai il mio fuoco.³⁶

No son mucho mejores las cosas con Andrés, Manfredini y Vannetti. La antipatía mutua entre Andrés y nuestro abate se manifiesta en no pocas ocasiones. Admite Arteaga que aquel contaba con «un partito numeroso e forte tra gli spagnoli».

I suoi partigiani spacciavano che m'aveva debellato intieramente con quella sua nota,³⁷ ch'io e le mie produzioni meritavano il disprezzo, e che v'era fra noi due la differenza medesima che corre tra un atleta agguerrito e un impronto ragazzo. Ecco il perchè, sentendomi punto, volli provare se mai l'impronto potesse avere la gloria di morire per la mani de l'agguerrito.³⁸

Con Manfredini, en cambio parece más afectado pues, tal como el mismo Arteaga señala, habían sido amigos en el pasado y esas heridas siempre resultan más dolorosas.

Quando all'improvviso, senza il menomo motivo da parte mia, sento che diventa giornalista, che s'arroga il giudizio della mia opera, che sposa il partito di quel bribante dello stampatore Trenta, che mi scredita per i café, per le botteghe, pei circoli, e che muove altri maestri perchè si faccia contro di me una

³⁶ «A quienes no quise responder ni una sola palabra [...]. Y no lo hice porque les tuviese miedo, pues bien veía cuán poco valen en las armas, sino por positivo desprecio, y por no meterme en una pelea ridícula de por sí (como lo son todas las que nacen de intereses y predilecciones nacionales) y, al mismo tiempo, descortés para con los italianos a quienes aprecio y estimo más que cualquier otro extranjero. Así pues, en aquella ocasión moderaré mi fuego» (Batllori 1966: 189).

³⁷ A raíz de la inclusión por Arteaga de un apéndice («Osservazioni relative al medesimo argomento») a la disertación de Borsa *Del gusto presente in letteratura italiana* (1785).

³⁸ «Sus partidarios divulgaban que me había vencido por completo con su nota, que yo y mis producciones merecíamos el desprecio, y que entre él y yo había la misma diferencia que entre un atleta aguerrido y un desarmado muchacho. He aquí por qué, sintiéndome aguijoneado, quise probar si acaso el *desarmado* podía alcanzar la gloria de morir a manos del *aguerrido*» (Batllori 1966: 190).

congiura universale. Che doveva farsi da me in simile circostanze? Tacere? Avvilirmi? Mai no. Volli dunque far vedere che, se c'era la batteria delle flotanti contro Gibilterra, c'erano altresì palle infuocate nella piazza.³⁹

Vannetti es tildado de chismoso, vanidoso y enemigo decidido de los españoles y de cuanto no sea italiano. «Avevo parecchie notizie del fuoco ch'egli metteva dappertutto contro di noi». Y un perplejo Arteaga se pregunta qué partido debe tomar ante tal conjura. «Qual partito dovevo pigliare in questa congiura? Starmi colle mani alla cintola? Oibò. Quello che detta la natura e il coraggio in simile circostanze, cioè *vim vi repellere*» («¿Qué partido debía tomar yo en esa conjura? ¿Quedarme con los brazos cruzados? ¡Qué va! Lo que dicta la naturaleza y el valor en tales circunstancias o sea *vim vi repellere*»)⁴⁰ (Batllori 1966: 191). Y añade como prueba de lo acertado de su postura frente a los ataques.

Dacha i maestri di capella uniti al Manfredini lessero la mia risposta e videro che non avevano a farla con un poltrone, essi si ritirarono como le scimie al rumore dell'arcabugio, [...] Vannetti stesso, il frívolo e pettegolo Vannetti, temendo ch'io non verificasi la mia nota, d'esaminare le sue cosarelle, venne a patti e mi scrisse due lettere umilianti per lui.⁴¹

³⁹ «De pronto, sin darle yo el más mínimo motivo, oigo que se convierte en periodista, que se atribuye el juicio de mi obra, que se casa con el partido de aquél bribón de impresor Trenta, que me desacredita por los cafés, por las tiendas, por los círculos, y que mueve a otros maestros para que se arme contra mí una conjuración universal. ¿Qué debía hacer yo en tales circunstancias? ¿Callarme? ¿Acobardarme? Jamás. Quise, pues, demostrar que, si había baterías flotantes contra Gibraltar, también había balas incendiarias en la plaza» (*Ibid.*).

⁴⁰ *Vim vi repellere [licet]* es expresión latina del derecho Justiniano que se ha de entender como «legítima defensa». Esto es, estar legitimado para repeler la violencia con violencia.

⁴¹ «Desde que los maestros de capilla unidos a Manfredini leyeron mi respuesta y vieron que no tenían que habérselas con un cobarde, se retiraron como las monas al ruido del arcabuz, [...] El mismo Vannetti, el frívolo y parlanchín Vannetti, temiendo que yo cumpliera la amenaza que le hacía en mi nota, de examinar sus cosillas, parlamento conmigo, y me escribió dos cartas humillantes para él» (*Ibid.*).

Los textos que hemos ido reseñando son testimonio suficiente de la personalidad de nuestro abate, incluso de su físico, pequeño, delgado, y no muy agraciado. Pero fijémonos ahora en algunas de sus opiniones. Sobre las glorias filosóficas del s. XVI, que Arteaga regatea, escribe el 29 de enero de 1786 a Bettinelli:

Spiacemi da vero che non possiamo andare d'accordo intorno alla gloria filosofica di cui V. S. ne vorrebbe far partecipe il Cinquecento in Italia. Io non so trovare in quel secolo neppur un'ombra di vera filosofia sin verso il fine, quando sorse il gran Galileo. Mi pare che l'astrologia giudiziaria, i portenti cabbalistici e sincretici, i suoni platónico-alessandrini, lo squallore e il vuoto gergo scolastico, fossero le sole vergogne della ragione che dominassero allora in questa penisola. I Pici della Mirandola, i Ficini, i Pomponazzi, i Campanella, i Cardani, i Bruni e quegli altri che occupano inútilmente tanto luogo nella storia della filosofia, sono agli occhi miei sognatori anzichè filosofi.⁴²

Sobre la cuestión de si las ciencias son en sí mismas preferibles o no a las letras, «se le scienze siano o no in se stesse preferibili alle lettere», observa en carta a Bettinelli de 4 de febrero de 1786.

Altro è, al mio avviso, trattare in generale la questione se le scienze siano o no in se stesse preferibili alle lettere, ed altro è l'esaminare se un secolo filosofico sia d'antiporsi ad un secolo dove non si fa che scrivere con eleganza. [...] Nè meno ardirei di

⁴² «Siento de veras no poder estar de acuerdo sobre la gloria filosófica que vuestra señoría quisiera conceder al siglo XVI italiano. En aquel siglo no se halla siquiera una sombra de verdadera filosofía hasta el final, cuando surge el gran Galileo. Me parece que la astrología judiciaria, los portentos cabalísticos y sincréticos, los sones platónico-alejandrinos, la escuálida y vacía jerigonza escolástica, eran las únicas vergüenzas de la razón que dominaba entonces en esta península. Los Picos della Mirandola, los Ficinos, Pomponazzi, Campanella, Cardani, Brunos y muchos más que ocupan inútilmente tanto lugar en la historia de la filosofía, son, a mi ver, más bien soñadores que filósofos» (*Ibid.*, 170).

giudicare del merito intrínseco degli ingegni paragonati fra loro, potendo darsi che a conti fatti io conchiudessi essere ugualmente difficile il comporre, per exemplo, l'Iliade. e la Gerusalemme, che i Principij matematici del Neutono o Lo spirito delle leggi del Montesquieu. [...] che la Francia non va meno superba per aver prodotto cornelio o moliere che per Mallebranche o Cartesio, [...] che più avevano contribuito al propagar la gloria della Grecia i poemi d'Omero che non le oziose dispute metafisiche fra i discepoli di Zenone e quelli d'Epicuro⁴³

En ese mismo texto, un poco más adelante Arteaga da fe de sus convicciones filosóficas, en las que no se deja de percibir un cierto grado de contradicción subyacente en sus afirmaciones, especialmente en lo relativo a los cambios. Distingue dos métodos de tratar la filosofía: uno, que toma como punto de partida la experiencia de los objetos sensibles; otro, que parte de principios metafísicos.

Ma mi permetta osservare in primo luogo che frequenti cambiamenti che pur troppo si veggono nei sistemi di filosofia, appartengono meno alla scienza che agli abusi che in essa introducono coloro che la coltivano, Io distinguo due metodi di trattare la filosofia. Il primo (solo vero e profittevole) quello è di partire, nella ricerca del vero, dalla esperienza, dalla osservazione, dalla analogía, dal calcolo e dall'analisi, nè permettere all'intelletto altri raziocinj che gli appogiate su cotai fondamenti. Il secondo metodo, usato per tanti secoli nelle

⁴³ «Una cosa es, a mi entender, tratar en general la cuestión de si las ciencias son en sí mismas preferibles o no a las letras, y otra el examinar si un siglo filosófico se debe anteponer a un siglo donde no se hace otra cosa que escribir con elegancia. [...] Ni siquiera me atrevería a juzgar sobre el mérito intrínseco de los diversos talentos comparados entre sí, siendo posible que, en fin de cuentas, resolviese ser igualmente difícil componer, por ejemplo, la *Iliada* y la *Jerusalén liberata*, que los *Principios matemáticos* de Newton o el *Espíritu de las leyes* de Montesquieu. [...] Francia no está menos orgullosa de haber dado un Corneille o un Molière, que un Malebranche o un Descartes; [...] más habían contribuido a propagar la gloria de Grecia los poemas de Homero, que las ociosas disputas metafísicas entre los discípulos de Zenón y los de Epicuro» (*Ibid.*, 175 y s.).

scuole, è quello di partire da principj metafisici nell'esame degli oggetti sensibili, di smarrirsi nella importuna ricerca delle cause impossibili a risapersi e inuti dappoichè si sono sapute, di fidarsi all'immaginazione anzichè alla esperienza, e di tutto ridurre a sistemi ipotetici e convenzionali, non meno facili ad atterrarsi che a fabbricarsi.⁴⁴

Y frente a las «exaltadas fantasías filosóficas» que, señala Arteaga, se revuelven en rápida palingenesia cada medio siglo, y son propias del segundo método, nuestro abate prefiere las virtudes de aquella otra filosofía que pone el acento en lo empírico.

Quella non s'altera, non perisce giammai, e V. S. m'accoderà che il metodo con cui si tratta in oggi la geometría è lo stesso che s'usava ai tempi di Euclide, e che le scoperte di Pitagora e d'Archimede rimangono inalterabili da quasi tre mill'anni e con una utilità perenne e riconosciuta generalmente. Bacón, e pù di Bacón la esperienza e la riflessione, hanno ormai ridotta ad evidenza cotesta incontrastabile verità.⁴⁵

Claro que esa argumentación basada en la inalterabilidad de las cosas como prueba de su «utilidad» le plantea el problema en otro

⁴⁴ «Algunos cambios frecuentes que por desgracia se ven en los sistemas filosóficos pertenecen menos a la ciencia que a los abusos que en ella introducen sus cultivadores. Yo distingo dos métodos de tratar la filosofía. El primero (único verdadero y provechoso) consiste en partir, en la búsqueda de la verdad, de la experiencia, de la observación, de la analogía, del cálculo y del análisis, sin permitir a la inteligencia otros raciocinios que los que se apoyen sobre tales fundamentos. El segundo método, usado por tanto tiempo en las escuelas, consiste en partir de principios metafísicos en el examen de los objetos sensibles; en perderse en la importuna rebusca de las causas imposibles de ser conocidas, e inútiles después que se han conocido; en entregarse a la imaginación más que a la experiencia; y en reducirlo todo a sistemas hipotéticos y convencionales, no menos fáciles de destruir que de fabricar» (*Ibid.*, 178 y s.).

⁴⁵ «Ésa no cambia, no parece nunca, y vuestra señoría me concederá que el método con el que se trata hoy la geometría, es el mismo que se usaba en los tiempos de Euclides, y que los descubrimientos de Pitágoras y de Arquímedes permanecen inalterables desde hace casi tres mil años, y con una utilidad perenne, por todos reconocida. Bacon, y más que Bacon la experiencia y la reflexión, han dado evidencia a esta incontrastable verdad» (*Ibid.*, 179).

frente, en el de la creación artística, por ello, como buen polemista se adelanta y observa que

...si il facile e frequente cambiamento d'una cosa è una riprova della sua poca utilità ci farà d'uopo il dire che la lettere siano inutilissime, poichè niuna cosa è più variabile di loro, o si riguardi il gusto dominante in una nazione da secolo a secolo, o si rifletta al gusto d'un clima e d'una nazione paragonazo con quello d'un'altra nazione e d'un altro clima.⁴⁶

Para concluir que sería una locura discutir sobre la utilidad de las letras, buscando «di fortificar l'anima colle utili cognizioni», porque, en definitiva, esto es un asunto de sentimientos, «questo è un affare di sentimento». Pero todavía esta larga carta de 4 de febrero de 1786 a Bettinelli nos proporcionará otras fundamentales observaciones sobre los puntos de vista de Arteaga en relación con otras cuestiones que nos importan. Especialmente su declaración unívoca del por qué se dedica al cultivo de las letras, y cuya respuesta no es otra que la búsqueda de sensaciones.

Quanto a me, benchè coltivi ed ami all'estremo le lettere, non le amo nè le coltivo perchè esse mi fortifican l'anima, ma perchè mi sminuiscono i mali della vita, procacciandomi nuove sorgenti di sensazioni aggradevoli. Ma è certo che dalla lettura di Virgilio o del Tasso me levo più contento e più gaio; ma che il solo Marco Aurelio e il solo Epicteto m'armano lo spirito emel rendono tetragono ai colpi de di ventura. Se qualche poeta genera talvolta in me lo stesso effetto, lo fa unicamente perchè tratta oggetti filosofici. Lucrezio in qualche squarcio e

⁴⁶ «...si el fácil y frecuente cambio de una cosa es una prueba de su poca utilidad, habrá que decir que las letras son inutilísimas, porque no hay cosa más variable que ellas, ya se atiende al gusto dominante en una nación de un siglo a otro, ya se pare mientes al gusto de un clima o de una nación comparado con el de otra nación u otro clima» (*Ibid.*, y s.).

Pope quasi sempre tengono luogo, nel mio spirito, di Epicteto e di Marco Aurelio.⁴⁷

⁴⁷ «Cuanto a mí, aunque cultive y ame en extremo las letras, no las amo ni las cultivo porque me fortifiquen el alma, sino porque me disminuyen los males de la vida, procurándome nuevas fuentes de sensaciones agradables. Pues es cierto que de la lectura de Virgilio o del Tasso me levanto más contento y más ufano; pero sólo Marco Aurelio y Epicteto me arman el espíritu y me lo vuelven tetrágono a los golpes de la fortuna. Si algún poeta produce tal vez en mi el mismo efecto, lo consigue únicamente porque trata asuntos filosóficos. Lucrecio en algún fragmento y Pope casi siempre, hacen las veces, en mi espíritu, de Epicteto y de Marco Aurelio» (*Ibid.*, 180).

2. ARTEAGA A LA LUZ DE LA CRÍTICA

La crítica sustancial a la aportación arteaguiana se ha fundamentado a partir de sus dos textos emblemáticos, las *Investigaciones* y *Le Rivoluzioni*. Si el primero es revelador de sus ideas estéticas, no siempre tan originales como se ha pretendido, el segundo pone de manifiesto, a nuestro juicio, lo que constituye uno de sus rasgos de modernidad, su sentido de la historia.

La obra de Arteaga, especialmente sus *Investigaciones*, ha venido siendo objeto de diversos estudios. Con los resultados a los que llegan sus autores pueden establecerse cuatro posiciones. Una, la de aquellos que otorgan poca o nula relevancia a las ideas arteaguianas. Desde Croce que no concede ninguna importancia a las contribuciones estéticas de nuestro abate, según observan León Tello y Sanz Sanz (1981: 85), a Borghini que, aun reconociéndole ciertas intuiciones valiosas, entiende que Arteaga no consigue establecer con ellas un sistema coherente. «Ma egli mirava all'azione pratica e contingente, più che alla speculazione teorética di un compiuto sistema d'estetica. [...] E il tempo diede ragione a lui e torto a' sue avversari. Le sue lucide e ardite parole erano piene di futuro» («Pero este miraba la acción práctica y contingente, más que a la especulación teorética de un complejo sistema de estética. [...] Y el tiempo le dio la razón y se la quitó a sus adversarios. Su lúcida y ardiente prosa estaba llena de futuro»), escribe Borghini (1958: 83), u

Olguin (1956: 301 y 305), quien ve una clara adscripción al Neoclasicismo, fundamentada en una oposición al Barroco, y en la presencia de los aspectos primordiales de la estética europea del XVIII, que sintetiza en la reconciliación del naturalismo y el idealismo en las artes, sin menoscabo del reconocimiento arteaguiano de que cada una de las bellas artes opera con símbolos específicos; y donde ve una reminiscencia de la kantiana reconciliación del empirismo y el racionalismo (Olguin 1949: 19).

Otra posición es la que está integrada por quienes, como Menéndez Pelayo, apuntan hacia una mayor valoración de la originalidad de las ideas de Arteaga y entienden que, en algunos aspectos, se adelanta a su época. Unas veces lo manifiesta expresamente, como cuando escribe, a propósito de la *Poética* de Jovellanos: que ésta «no presenta ninguno de los rasgos de originalidad que admiramos en Arteaga» (Menéndez Pelayo 1904: 99). Otras, como hemos señalado oportunamente, cuando establece sugestivos paralelismos con algunos de los conceptos wagnerianos del drama del futuro.

Una tercera, la integrada por Eva Marja Rudat (1972 y 1973) que considera en Arteaga una superación de las ideas neoclásicas y una manifiesta modernidad. En este sentido, subraya Rudat (1972: 151) el concepto arteaguiano de «imitación» en el proceso de creación artística. A su juicio, nuestro abate va más allá de los principios neoclásicos y evidencia tendencias de sesgo decididamente romántico. La «imitación» en nuestro abate no es una mera copia de la naturaleza, no es una imitación servil, sino la creación de algo nuevo. En este concepto básico del pensamiento arteaguiano, concluye Rudat, encontramos no sólo el «Yo romántico», sino la idea de arte como expresión del hombre en sociedad.

Por último, está la posición de aquellos que, como León Tello (1981: 86) o el propio Batllori, en algunos aspectos, estiman que no hay en Arteaga un adelanto a su época, sino «una actitud que responde a los principios contemporáneos del empirismo, sensualismo y enciclopedismo y a sus fundamentos precedentes».⁴⁸

A diferencia de Rudat, para León Tello (*Ibid.*, 89), el que Arteaga «ponga en relevancia la significación expresiva del arte» no justifica argumentar con ello una anticipación del «Yo romántico». Sin considerar los grandes artistas de su tiempo, auténticos protorrománticos, observa León Tello, «basta leer los discursos académicos y los libros de los tratadistas o contemplar las obras de los grandes maestros de este período para convencerse de que la intencionalidad expresiva se inserta entre los criterios que definen el Neoclasicismo».⁴⁹

Otro de los argumentos a los que pone objeciones el profesor Tello es el concepto supuestamente novedoso de la unidad de las artes en el arte total, precedente de la concepción wagneriana, tal como ya señalaron Menéndez Pelayo, el padre Batllori y Rudat, que sigue tomándolo como expresión, una vez más, del prerromanticismo arteaguiano. Pero también en esta ocasión señala León Tello que se trata de ideas «desarrolladas por los tratadistas españoles de su tiempo en publicaciones en muchos casos anteriores

⁴⁸ Una vez más se ha de señalar que las referencias bibliográficas de Batllori son fundamentales para el estudio de Arteaga y su obra. Sobre la cuestión que nos ocupa véase especialmente Batllori (1938: 293-325), (1943: 87-108), (1945: 387-393), (1959: 183-189).

⁴⁹ Véase también León Tello (1974: 348-373).

a las de Arteaga».⁵⁰ Y ciertamente, cabe incluso preguntarse si ese precedente arteaguiano del arte total de Wagner, tan felizmente apuntado por Menéndez Pelayo no será en realidad una retroproyección de estas ideas. A nuestro juicio esto no parece ser así, como oportunamente pondremos de manifiesto al abordar la recepción de *Le Rivoluzioni* en nuestro país.

A través de las diversas actitudes que adopta en su obra, el pensamiento de Arteaga que se dibuja está en relación con escuelas diferentes. Es empírico y sensualista, y aun así puede perseguir una idea de belleza que podría hundir sus raíces en los precedentes platónicos; de la misma manera que, tras la idea de mimesis hay una formulación naturalista propia de Aristóteles. Y si su descripción de las propiedades de la belleza se asocia con el racionalismo, la metodología que sugiere es de sesgo empirista. Así, en la clásica *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, de Mario Méndez Bejarano (1927/2000: 381, puede leerse referido a Arteaga:

...no puede considerarse filósofo sino en el inferior escaño destinado a los filósofos de aplicación [...]. Tiene su criterio tangibles analogías con la escuela de Reid,⁵¹ en algún modo precursora del positivismo inglés. Su repugnancia al estudio de las causas, verdadero, y me atrevería a decir privativo, objeto de la especulación filosófica, señala una propensión al empirismo, siquiera no niegue la legitimidad de la investigación metafísica, aunque confesando su esterilidad hasta la fecha en que escribía, razón que lo arrastra a declarar

⁵⁰ Una idea similar fue ya apuntada por Menéndez Pelayo (1994 I, 1614): «Nada aparece aislado, fortuito y sin precedentes, en nuestra cultura nacional. El caso es seguirla con atención, y no olvidar ninguno de los anillos de la cadena».

⁵¹ Hace referencia a la llamada «escuela escocesa», que representa una reacción más sentimental que filosófica, frente al sensismo de Locke, la cosmología de Berkeley y el escepticismo de Hume, y donde destaca, entre otros, Thomas Reid.

irresolubles temas de la génesis y constitución del ideal artístico.⁵²

Por nuestra parte y en lo referido a *Le Rivoluzioni*, consideramos que, aun admitiendo algunas contradicciones en el discurso arteaguiano, es innegable la existencia de ciertas manifestaciones protorrománticas, especialmente la apuntada más arriba de su avanzado sentido de la historia, y que merece que nos ocupemos de él.

⁵² Arteaga es incluido en esta *Historia* en lo que se denomina filósofos prácticos, definidos como aquellos que, «no atreviéndose a enfocar el problema lógico ni ontológico, se conforman con aplicar a la práctica los corolarios de una escuela, sin discutir su fundamento» (Méndez Bejarano *op. cit.*, 377 y s.).

3. ESTILO Y PENSAMIENTO DEL DISCURSO ARTEAGUIANO

El discurso de Arteaga es uno de los aspectos más reveladores de su personalidad. Bien trabado, sólidamente construido, es expresión de una mente ágil y una amplia cultura que no sólo queda de manifiesto en los temas tratados y su argumentación. Es observable también a través de esos cambios de registro, tan propios de los textos del XVIII, en los que prácticamente sin transición se pasa de una rigurosa exposición, que se quiere científica, a la más inspirada descripción literaria, como veremos al ocuparnos del texto que dedica a lo maravilloso. Con todo, es su particular estilo incisivo el que realmente distingue su discurso. «Quanto a me animato perfettamenteamente da spiritu repubblicano in punto di lettere ho sempre stimato, che la *verità* e la *libertà* debbano essere l'única insegna di chi non vuol avvillire il rispettabile nome d'autore» («Por lo que a mí respecta, perfectamente animado por un espíritu republicano en punto a letras, siempre he estimado que la *verdad* y la *libertad* deben ser la única enseña de quien no quiere envilecer el respetable título de autor») («Discorso»: xxxiii).

Hay una constante de insatisfacción en Arteaga. Sus exigencias en ocasiones son ciertamente exageradas y pueden llegar a entorpecer su trabajo y sus relaciones, como pone de relieve Forkel en el prólogo de su traducción alemana de *Le Rivoluzioni*. No deja de

señalar allí las reacciones excesivas de nuestro abate ante las inconsistencias de otros autores.

Contra tales inconsecuencias se precisa, sin embargo, mostrarse en las anotaciones tanto menos encolerizado cuanto más cierto es que tales exigencias habrán de quedar siempre insatisfechas, y que, con todo, la mayoría de los hombres propenden, con derecho, a preferir y a disfrutar lo que poseen en el momento.⁵³

El propio Arteaga reconoce ese rigor suyo ante las debilidades de los demás y equipara las citadas inconsistencias con los vicios morales. Así, escribe en el «Discorso» o pórtico de *Le Rivoluzioni*: «Ho creduto, che l' accondiscender ai pregiudizî divenga egualmente nuocevole agli avanzamenti del gusto di quello che lo sia ai progressi della morale il patteggiare coi vizî» («He creído que ser condescendiente con los prejuicios es tan perjudicial para el progreso del gusto como lo es para el de la moral tener trato con los vicios») (*Ibid.*). Y su ánimo exaltado le lleva a proclamar como divisa las tonantes palabras de Horacio: «Odi profanum vulgus et arceo» («Fuera el profano vulgo que me estorba»)⁵⁴ Son, pues, típicamente arteaguianas afirmaciones del tenor

Siccome la verità è preferibile all'amicizia, e la ragioni pubbliche debbono anteporsi alle private, così la sincera affezione che porto al signor abate Andres e la giusta stima che ho d' suoi talenti, non mi dispensano dal rispondere a quanto si è compiaciuto di scrivere intorno a me (I: 162, n.).⁵⁵

⁵³ «Gegen solche Inconsequenzen brauchte indessen in den Anmerkungen um so weniger geeifert zu werden, je gewisser es ist, dab solche Forderungen doch stets unerfüllt bleiben müssen, und dass ohnehin die meisten Menschen mit Recht geneigt sind, das vorzuziehen und zu genieben, was sie gegenwärtig besitzen». Véase Forkel (1789/1973: viii). La traducción en Molina Castillo (1998: 228 y s.).

⁵⁴ *Carmina* (Odas), lib. III, oda I, v. 1. En Horacio (1991).

⁵⁵ «Así como la verdad es preferible a la amistad y la razón pública debe anteponerse a la privada, el sincero afecto que siento por el abate Andrés y la justa

No es extraño que el comedido Tiraboschi, como otros, tal como vimos más arriba, escriba en el nº 36 del *Nuovo Giornale de' letterati* (1786): «L' abate Arteaga di ciò non si degna. Insulta e morde il suo avversario, minaccia critiche alle sue opere, e nulla più» («El abate Arteaga no se digna a eso. Insulta y muerde a su adversario, amenaza con criticar en sus obras y nada más») (Batllori 1944: *lxxxii*). Como tampoco lo es que un más ponderado Forkel (1789: *vi*) observe sobre las conocidas dificultades de Arteaga para soportar el desacuerdo: «Arteaga parece no poder soportar desacuerdo alguno, ni aún el más justo; sólo por ello, y no por ilustrar más la materia que se aborda, sostiene una disputa tan enérgica cuando no todos los hombres quieren ser de su opinión».⁵⁶ Aunque las dificultades que puedan derivarse de ese tono levantisco –añadirá– se ven ampliamente compensadas por las acertadas reflexiones de sus trabajos, que constituyen el grueso del contenido de *Le Rivoluzioni*.

Además de la personalidad de nuestro autor, qué duda cabe de que su formación jesuítica había de dejar viva impronta en el estilo de su discurso. En cuanto a su interés por lo maravilloso, no podemos dejar de apuntar las consideraciones de Marc Fumaroli (2002: 373) respecto a la erudición jesuítica y su enciclopédica búsqueda del mundo visible para extraer de él, de ese mundo material, toda su fragante belleza. «Ces miroirs en myriades accumulés par l'Histoire et par la Nature sont de simples *miroirs de*

estima que siento por su talento, no me dispensan de responder a cuanto se ha complacido en escribir sobre mi».

⁵⁶ «Dab Arteaga durchaus keinen Widerspruch, auch den billigsten nicht, vertragen zu können scheint, folglich nur deswegen so rüstig streitet, weil nicht alle Menschen seiner Meynung seyn woollen, nicht aber, um die Sache selbst dadurch mehr aufzuklären». La traducción en Molina Castillo (1998: 227).

reflexion». Una *silva locorum* que sostendrá la *inventatio* de los predicadores, una recolección de objetos simbólicos que se demostrará útil para mostrar el universo como un inmenso caleidoscopio donde Dios es a la vez *speculum in aenigmate* (*Ibid.*, 372). *Eloquentiae sacrae et humanae parallela* (1619), de Nicolás Caussin o *Essay de merveilles de nature* (1621), de Étienne Binet, son buena muestra de ello, apunta Fumaroli. Caro Baroja (1978: 124 y ss.) nos ofrece noticia del jesuita vallisoletano Gabriel de Henao, quien escribió *Empyreología* (1652), monumento de rara erudición lo califica, dedicado a describir *físicamente* el Cielo Empíreo, donde se esfuerza en demostrar las cualidades corpóreas del mismo, con luz, colores, sonidos, olores, sabores de que han de gozar quienes lleguen al Cielo.⁵⁷

Ciertamente no es patrimonio exclusivo de los jesuitas esa visión colorista, exótica, desmedida a veces, del mundo real o imaginado. «Angélicos príncipes del Empyreo» o «Vice-Dioses de la Tierra», llamará a los ángeles fray Feliciano de Sevilla, predicador

⁵⁷ También Caro Baroja (*Ibid.*) nos ofrece de segunda mano la referencia de otro jesuita, el padre Luis Henríquez, quien, en su *Ocupaciones de los santos en el Cielo*, viene a decir que «en el Cielo se experimentará placer soberano al besar y abrazar los cuerpos de los bienaventurados, los cuales se bañarán a la vista unos de otros, en baños agradabilísimos; que nadarán como peces, que cantarán como las calandrias y los ruiseñores». Y del también jesuita, Martín de Roa, quien escribió *Estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno, y de todo este Universo después de la resurrección, y juyzio universal* (ca. 1630): «Porque, aunque no habrá necesidad de casa y vestidos, por hermosos que sean, sí existirá el placer de cantar y tañer, envueltos en fragancias, e incluso los menos hidalgos de los sentidos, es decir el gusto y el tacto, tendrán cabida». O esa otra descripción nacida de la pluma de una tal sor Juana de San Antonio, que tanto nos recuerda esos ángeles andaluces y muy especialmente los de la América colonial nacidos del fantástico pincel de pintores del XVII: «...ropas de gloria; tiene la gran Emperatriz soberana aquel vestido entero; saya grande de blanco y encarnado, todo de piedras preciosas, como tengo dicho; y las santas vírgenes con ella, todas de la misma librea, la cosa más hermosa que ojos humanos han visto; una gentileza de cuerpos, una bizarría de talles. ¡Qué cabezas tan aderezadas, que tocados y rosas enlazadas de perlas y piedras preciosas, y aquella belleza de coronas imperiales en ellas! ¡Qué ojos, frentes y bocas! ¡Qué manos tan blancas y que manillas y sortijas!»

capuchino.⁵⁸ Pero en los jesuitas ese rasgo parece permanecer en el tiempo, más allá de las modas, incluso se traslada de la oratoria sagrada o de ese ámbito especulativo teológico-literario que veíamos más arriba al teatro. Diversos autores han señalado la íntima relación existente entre el teatro y la predicación. Los predicadores han dado temas a los dramaturgos y estos, a su vez, a los predicadores. Hay una efectiva y mutua influencia que en los jesuitas devendrá en género específico. Teatro y formación jesuítica mantuvieron siempre lazos estrechos.⁵⁹ No es de extrañar, pues, la especial querencia de muchos de ellos, o de quienes se formaron en su seno, hacia el mundo de la escena, así como la comprensión y valoración de sus recursos.

Es de entender, pues, que la formación personal y estilística de Arteaga, sin menoscabo de la individualidad propia y característica de cada autor, debió encontrar en esa escuela jesuítica el fundamento plástico del singular discurso arteaguiano, colorista, efectista, lleno de contrastes y registros variados. Hay un adecuado encaje de su personalidad y de sus intereses como escritor en esa renovada corriente retórica que arranca en el *seicento* y busca no sólo informar, quiere hacer ver, comprender y, sobre todo, enamorar. La *ratio studiorum* de los jesuitas incide en el desarrollo de las capacidades discursivas de sus miembros y en la profundización del estudio de las pasiones humanas a partir de la psicología individual y social, con el fin de alcanzar la atención y simpatía de los auditorios, más

⁵⁸ Sobre la oratoria jesuítica véase Herrero Salgado (2001). Sobre los citados ángeles véase De Mesa y Gisbert (1998: 245-262).

⁵⁹ Sobre la cuestión pueden encontrarse diversos y sugestivos trabajos. Véase Gonzalo Gutiérrez (1993 y 1998) o Menéndez Peláez (1995).

aún, los resortes secretos del alma (Dragonas 1998: 19).⁶⁰ A nuestro entender hay mucho de jesuítico en el entusiasmo y *razón en el servicio* que Arteaga transmite a sus empresas literarias. Encontramos en ellas aquel espíritu jesuita que el padre Luis Centurione, definía en 1756 como «maravilloso y santo ardor que la gracia prendió en nuestros corazones» (Guibert 1955: 202), y que se concreta, en lo discursivo, no sólo en la utilidad, también en la elegancia. Esto es, estilo reglado, cuyos preceptos se aprenden especialmente de la *Retórica* de Cicerón, y erudición, que se tomará de la historia, de las costumbres de los pueblos, de los testimonios de escritores y de cualquier rama del saber, pero con moderación: «Eruditio denique ex historia et moribus gentium, ex auctoritate scriptorum et ex omni doctrina, sed parcius» (Gil Coria 2002: 153). Una texto de 1614 de Louis Richeome, que recoge Certeau (1976: 75) señala los objetivos de esa utilidad y elegancia en el discurso:

C'est une chose humainement divine et divinement humaine de savoir dignement manier d'esprit et de l'ange...planter de nouvelles opinions et nouveaux désirs en cœurs et en arracher les vieux, fléchir et plier les volontés roidies...et victorieusement persuader et dissuader ce qu'on veut.⁶¹

⁶⁰ Sobre las estrategias pedagógicas de los jesuitas existe una interesante bibliografía. Aquí nos limitamos a señalar el papel fundamental que se le otorgó a la retórica, cuya enseñanza, según Dainville (1978: 195 y s.) siguió tres fases. Una primera caracterizada por la fidelidad a las directrices de la primera *ratio studiorum*, hasta 1600. La segunda, coincidente con una crisis de la retórica, en la que se insiste en la oratoria latina y en un discurso reglado y ordenado, del que se excluirá toda referencia a la complejidad inherente a los sentimientos y pasiones humanas. La tercera, que vino a articularla Jouvancy a través de la publicación anónima de su *Christianis magistris litterarium de ratione discendi et docendi* (1692) y su posterior revisión romana (1703), y que contribuyó a cambiar el carácter de la formación jesuita, al poner el acento en los usos contemporáneos y locales (O'Neill y Domínguez 2001: 2157 y s.). En todo caso remitimos al estudio de Carmen Labrador, Ambrosio Díez, José Martínez de la Escalera y Fernando de la Puente en Gil Coria (2002).

⁶¹ «Es una cosa humanamente divina y divinamente humana saber dignamente manejar el espíritu y la lengua..., plantar nuevas opiniones y nuevos deseos en

En todo caso, hemos de detenernos aquí. Aún siendo enormemente sugestivo, un estudio de la preparación intelectual de Arteaga escapa al objetivo de nuestra investigación y, como ocurre con otros aspectos que han ido surgiendo a lo largo de ella, este de los fundamentos del pensamiento discursivo arteaguiano ha de quedar para ocasión más propicia.

corazones y arrancar los viejos, doblar y plegar las voluntades endurecidas...y victoriosamente persuadir y disuadir aquello que se quiere»

4. HORIZONTES TEMÁTICOS A LA LUZ DE *LE RIVOLUZIONI*

La pluralidad de temas, influencias, voces y direcciones que conforman el pensamiento arteaguiano dibujan un perfil intelectual que no se aleja de los horizontes estéticos de su tiempo. Si bien, muchas de sus observaciones, como ya supo ver Forkel, son ciertamente originales. Como en una rosa de los vientos, podemos señalar algunos de los temas que constituyen los puntos cardinales de su pensamiento: lo antiguo y lo moderno, las tesis filológicas, la naturaleza de la verdad artística, la belleza como ideal, la ópera y su fundamentación como arte total. Pero junto a estas cuestiones, o mejor, formando parte de las argumentaciones que las sustentan, se abordan otras de la naturaleza más diversa. Una de ellas, precisamente, constituye el objeto de nuestra tesis: lo maravilloso en el melodrama.

La temática del corpus arteaguiano se encuentra, con mayor o menor grado de desarrollo, recogida o anticipada ya en *Le Rivoluzioni*, su obra más extensa y, al menos fuera de nuestras fronteras, la más conocida. Así, de su lectura podemos obtener una adecuada perspectiva del amplio abanico temático que perfila su actividad intelectual, pues *Le Rivoluzioni* une, a su carácter multidisciplinar, el ser un texto capital de la producción de nuestro abate. Una relación de las cuestiones más significativas que allí se

abordan pone de relieve, sin duda, los puntos clave de su pensamiento:⁶²

Amor: En la poesía cortés y en la literatura.

Belleza: Elementos objetivos e ideal. Sus componentes (novedad, variedad, unidad). La belleza artística, arquitectónica, musical y pictórica.

Baile, danza: Origen natural del baile. Reglas. Baile español, griego, romano. Danza francesa y griega.

Canto: En relación con el habla ordinaria. *Canto fermo*. Carnavalesco. Monódico. En el teatro grecolatino. Escuelas en el siglo XVII. Géneros en el drama musical. Ornamentación. Aria. Coros (en el melodrama y la tragedia). Recitativo. Cantantes.

Clima: Su influencia en las artes y en la música (profana, italiana y rusa), así como en las lenguas, especialmente en la italiana.

Colores: Su analogía con los tonos musicales.

Comedia: La *commedia dell'arte*. Historia, reglas. Española, francesa, griega e italiana. Relación con el melodrama.

Decoración.

Elocuencia: Griega e italiana.

Empresario teatral.

Entusiasmo poético.

Felicidad: Su búsqueda.

Filosofía: Finalidad. Su relación con las Artes. Metafísica, poesía. Platonismo renacentista. La filosofía en el melodrama metastasiano. El filósofo como espectador de teatro.

⁶² Nos limitamos a señalar sus enunciados. Para una relación más pormenorizada y con detalle de su localización en *Le Rivoluzioni* véase Molina (1997: 371-377).

Historia: Argumentos tomados de ella y su papel en el melodrama.

Imaginación.

Imitación: Artística, musical, poética, teatral.

Lengua: Origen natural y aptitud para el canto de la española e italiana. Sobre la latina, alemana, inglesa y francesa. Influencia del árabe en la lengua española. El acento libre italiano, el substrato prelatino de ésta y la acusación de afeminamiento. Prosodia de la griega, latina e italiana.

Literatura: Caballescica. Novela sentimental del s. XVIII.

Maravilloso: Fundamentos y papel en el melodrama.

Melodrama: Argumentos. Número de actos. Final feliz-trágico. Personajes. Unidad de escena. Unión de todas las artes. Espectáculos previos e invención. Su relación con la comedia. *Opera buffa*. Melodrama alemán, boloñés, español, francés, inglés, italiano, romano, ruso, veneciano.

Melodrama metastasiano: Argumentos. Estilo. Defectos. Filosofía. Relación con la tragedia en general y la tragedia francesa. Tratamiento del amor. Seguidores.

Mitología: grecolatina y nórdica. La mitología en el melodrama francés.

Música: su capacidad de conmover y de instruir. Relación con la poesía. Lenguaje musical e historia. Melodía. Armonía musical (géneros diatónico, enarmónico y cromático). Armonía griega. Armonía en los siglos XVI y XVII. Los modos musicales. El contrapunto. *Teoría musical:* griega, renacentista, del siglo XVII. Música religiosa y profana. Instrumental. Alemana, árabe, china, española, flamenca, francesa, griega, italiana, latina y rusa. Medieval y moderna. Instrumentos. La orquesta.

Pantomima: Arte autónomo. Francesa, griega, inglesa, italiana, romana. En el melodrama.

Pasiones: Su expresión teatral.

Poesía: Su capacidad de entretener y finalidad. Relación con la música. Influencia de la poesía árabe en la provenzal. Influencia de la provenzal sobre la italiana. Acoplamiento de la italiana con la música. Épica italiana. Poesía griega, latina, hebrea, gótica, normanda. Acoplamiento de la vulgar con la música.

Público: Su autoridad para juzgar el arte. La *gente di mondo*.

Religión: Cristiana y pagana. Su influencia en los espectáculos.

Rima: En la poesía francés, italiana, moderna.

Ritmo: En la poesía griega.

Sublime.

Teatro: Medieval. *Fête des fous*. El teatro español (autos sacramentales, sainete, tonadilla).

Tragedia: Griega, italiana (s. XVI), francesa (s. XVII). Relación con el melodrama.

Unidades teatrales o aristotélicas.

Verosimilitud.

Los intereses e inquietudes así reseñados, perfilan un pensamiento que se mueve dentro de márgenes conocidos. La *querelle* entre antiguos y modernos se remonta al Renacimiento y, como se recordará, plantea básicamente la cuestión de si los escritores deberían imitar a los clásicos o utilizar las formas literarias más adecuadas a su propia época. Lo que aquí llamamos tesis filológicas, responde a otra suerte de *querelle*, en cierto modo relacionada con la anterior e igualmente conocida. La lengua es un instrumento de expresividad y, en la diversidad lingüística de su

tiempo, Arteaga percibe serias deficiencias a la hora de encontrar un texto que se adecúe a la necesaria conjunción texto-música que exige el teatro musical. Aferrado a su fe en un pasado áureo grecolatino, caracterizado por una ideal conjunción de textos, música y sentimientos, se empeña en regatearle posibilidades expresivas a las lenguas modernas.⁶³ Otro aspecto de la problemática filológica tiene que ver con la naturaleza poética de las literaturas europeas, y se plantea en términos de prevalencia entre lo provenzal (o gótico) y lo árabe. Pero donde el pensamiento de Arteaga hallará el terreno más fértil para sus reflexiones será en el campo de la estética, dedicando lo mejor de sus capacidades al estudio de la belleza y de la naturaleza e historia del teatro musical.

4.1. EN TORNO A LA BELLEZA

Ciertamente, donde Arteaga profundiza en esta cuestión es en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza* (1789), aunque muchos de los juicios que allí se exponen ya están enunciados, y en ocasiones desarrollados, en *Le Rivoluzioni*.

Las especulaciones sobre la naturaleza de la verdad artística podemos remontarlas mucho más atrás, hasta la *Poética* de Aristóteles. Con su doctrina de la doble verdad –verdad particular de la historia, verdad universal de la poesía–, con su oposición entre la pintura de las cosas tales como han ocurrido y la pintura idealizada de las cosas tales como hubieran debido ser. Este será el punto de apoyo, como es bien sabido, para los problemas de moralidad y

⁶³ Juegos fónicos, repeticiones (con voluntad de precisión y ajuste lingüístico) dentro de cláusulas rítmicas, estructuras (tramas) sintácticas, nivel léxico y semántico.

racionalidad en literatura, entre «verdad vital» y «verdad moralizante» que diría Américo Castro, y que llegarán hasta los años finales del XVIII.

Desde la Antigüedad, todas las teorías del arte han entendido que la belleza artística tiene su origen en la belleza natural, como resultado de un proceso de imitación. No obstante, y a partir del siglo XVII, este proceso se debatía entre dos posiciones especulativas bien diferentes. Una tomaba la naturaleza como ejemplo de perfección al que el arte sólo le queda emular. La otra, considerando que en la naturaleza se dan abundantes errores, lleva al artista a corregirla y superarla. Así surgieron dos concepciones de la belleza: Una, que la identifica con lo verdadero. Otra, que lo hace con la perfección. «Rien n'est beau que le vrai», sentencia de Boileau (1749: 119) e ilustra un concepto moralista de la belleza que ha sido predominante en Occidente. Arteaga, que se adhiere a la segunda de las concepciones, escribe: «podemos pasar sin escrúpulo a definir la Belleza ideal: la qual, tomada genéricamente, es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos» (1979: 66). En definitiva, Arteaga pone el acento en el principio especular que alienta en la «verdad artística», pero le reconoce, como veremos más adelante, autonomía propia.

En el caso de la belleza ideal, recordará el lector la evolución desde el concepto platónico, los hitos que jalonan este proceso histórico (Panofsky 1989), de la atribución de un origen divino, humano o sensible a la codificación de Bellori a partir de 1664,⁶⁴

⁶⁴ El tercer domingo de mayo de 1664, Bellori pronunció su discurso de ingreso en la Accademia Romana di San Luca con el título *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*. El texto se incorporaría a modo de prólogo a la obra *Le vite de' Pittori* (1672).

estableciendo que la idea de belleza se origina en la propia naturaleza y que en ese intento de superarla está el origen del arte. «Originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, & animata dall'immaginativa dà vita all'immagine» (1672: 4). Winckelmann constituiría el siguiente jalón con su *idealische schönheit*. Pero en esta cuestión es donde, a juicio del profesor Molina se producen las aportaciones de Arteaga. Para Molina (1997: I, 121), el hecho de que Arteaga hable de «belleza ideal» es una concesión, «un guiño a su amigo y protector Azara quien sí participó de las ideas de Winckelmann», y que bien podría haber utilizado otras expresiones. Y en efecto, el mismo Arteaga previene de la confusión a la que puede inducir el término «ideal».

La primera objeción es la que con harto desdoro de la razón he oído repetidas veces en boca de algunos, que califican de quimérica la hermosura ideal, porque se levanta sobre la naturaleza común [...]. Pero este reparo, tan indigno de quien se alumbra con las primeras luces de la filosofía, trae su origen del vocablo *ideal*, que los poco expertos han entendido no como una deducción del entendimiento, sacada de las ideas sensibles, de la manera que largamente hemos explicado arriba, sino como un producto infundado del capricho o la fantasía (1789: 195 y s).

En síntesis, el empirismo de Arteaga rechaza la filosofía neoplatónica por desarrollarse a espaldas de la naturaleza. Consecuentemente rechaza también un supuesto origen metafísico de la belleza. La belleza forma parte de lo cognoscible y por lo tanto es susceptible de examen, comparación, en definitiva de análisis práctico. Así, a partir de la experiencia de los grandes artistas, «artífices» dirá él, es posible establecer las bases de una teoría. Se

produce, pues, una inversión en la idea de la génesis de la belleza. Para Arteaga la belleza es de carácter sensorial y cultural, y no metafísica o teológica. «Organi ben disposti a ricever le impressioni del Bello», escribe en *Le Rivoluzioni* (I, 291). No obstante, esa capacidad de abstracción del espíritu humano responde a la voluntad de Dios, quien nos hace libres e inteligentes «como un medio para que se eleve el conocimiento de los objetos espirituales y morales, como una línea de separación entre su naturaleza y la de los brutos, y como el instrumento inmediato de su perfectibilidad» (1789: 157 y s.).

Otro de los rasgos que caracterizan el concepto arteaguiano de belleza es el papel de la expresividad, su capacidad de transmitir afectos y pasiones. «La expresión es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones o ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos, quanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo» (*Ibid.*, 112). Mientras que para la escuela de Winckelmann la expresividad constituiría una cualidad propia de una belleza imperfecta, y por tanto terrena, la inexpresividad sería propia de la belleza absoluta y por tanto divina. Para Arteaga, que no acaba de liberarse de viejos prejuicios, también en Baumgarten, como el de considerar que las experiencias sensibles están en un escalón inferior a las intelectuales, «lo ideal entra [en la expresión] de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de la pasiones los más nobles, los más enérgicos, los más decisivos, y los más adaptados a la persona y al argumento» (*Ibid.*).

4.2. ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA DE LA ÓPERA EN ARTEAGA

La teoría del drama musical en Arteaga se articula en torno a una neoclásica exaltación del gusto, entendido como el conjunto de reglas poéticas y artísticas forjadas por la tradición y la crítica. Y sus líneas maestras se fundan en la vuelta a ideales primitivos (poéticos y de conjunción con la música); el mantenimiento de las tesis imitativas (concebidas como una interpretación del modelo original y construida desde su verdad artística); las tesis filológicas como fundamento de la idoneidad o no de las lenguas para el teatro musical y la consiguiente prelación entre escuelas operísticas; la consideración de los condicionantes históricos y geográficos.

Arteaga define la ópera como espectáculo, «il più brillante spettacolo di Europa» dirá, en lo que parece algo más que un eco de la entrada «poëme lyrique» de la *Encyclopédie*. «Le plus brillant d'entre les spectacles modernes» (Diderot 1751-65: Vol. XII, 87). En todo caso, el término usado de «spettacolo» no es inocente, puesto que pone ya de manifiesto el alcance y marco de finalidad del objeto de reflexión arteaguiano. Implica un alineamiento de Arteaga frente a las tesis contrarias a los valores intrínsecos del propio arte, y que se empeñan en atribuirle funciones, y sobre todo límites, a lo que es por naturaleza ilimitado, tanto como la imaginación de los individuos. Del latín *spectaculum*, dar, ofrecer, presentar, asistir a, estar en, presenciar, el término se aplica para cualquier acción que se ejecuta en público con la finalidad de divertir o recrear. Alude también a un suceso impresionante que se desarrolla a la vista de alguien. Se asocia, en definitiva, a los conceptos de distracción, diversión, entretenimiento, pasatiempo, exhibición, fiesta, función, representación y similares.

4.2.1. *Incantare e sedurre*

Arteaga, que concibe la ópera como expresión de sentimientos, sigue atribuyendo a la poesía aquellas finalidades fijadas por la preceptiva clásica. «Il poeta ha per oggetto tre cose commuovere, dipignere, ed istruire» (I, 5). En la música, siguiendo la tradición, reconoce como función fundamental la de conmover. «La prima legge dell' Opera superiore ad ogni critica è quella d' incantare, e di sedurre» (I, 43). Y señala que en el ritmo, cadencias y variedad tonal de las voces convergen música y poesía, lo que lleva a plantearse la cuestión de la mayor o menor idoneidad de unas lenguas frente a otras a la hora de buscar ese acoplamiento. Es así como la polémica sobre las escuelas operísticas viene a establecerse sobre una base filológica que, a su vez, es explicada por factores históricos y ambientales.

I varî climi, diversificando le passioni e i bisogni, e conseguentemente la maniera di significar le une e gli altri, rinserrando o sciogliendo gli organi destinati alla voce e modificandoli a misura del caldo o del freddo, influiscono prodigiosamente sulla formazione delle lingue (I, 63).⁶⁵

Arteaga establece una estrecha relación entre los movimientos del ánimo con los acentos de las palabras, la prosodia y la melodía musical. Y subraya, precisamente, que la melodía vocal deviene en fundamento y traducción natural de los afectos del ánimo. «Se il canto è linguaggio del sentimento, e della illusione» (I, 24). De ahí la

⁶⁵ «Los diversos climas, diversificando las pasiones y las necesidades, y consecuentemente la manera de entender unas y otros, encerrando o modelando los órganos destinados al habla, modificándolos en función del calor o del frío, influyeron prodigiosamente sobre la formación de las lenguas».

deducción de que la música forma parte de las artes imitativas. Si se trata de exponer ideas y argumentaciones, reconoce en la tragedia mayores posibilidades expresivas, puesto que los diálogos, aun los menos dinámicos, posibilitan mejor los razonamientos. Pero, si se trata de conmover, entiende que la melodía es superior a la poesía recitada. En la problemática relación entre estos dos lenguajes, texto y música, Arteaga siempre se decantará a favor de la primacía textual, sin que ello le impida reconocer las posibilidades expresivas de la música.

Da questo paragone della musica colla poesia risultano due osservazioni spettanti al mio proposito. La prima, che la musica è più povera della poesia, limitandosi quella al cuore, all' orecchio, e in qualche modo alla immaginazione, ladove questa si stende anche allo spirito ed alla ragione. In contraccambio la musica è più espressiva della poesia, perchè imita i segni inarticolati, che sono il linguaggio naturale (I, 14).⁶⁶

En definitiva, la ópera tiene como fin la expresión de las pasiones humanas. «Lo scopo del melodramma è di rappresentare le umane passioni per mezo della melodía e dello spettacolo, o ciò che è lo stesso, l' interesse e l' illusione» (I, 42).⁶⁷ Y ahí radica uno de sus valores, en su capacidad para representar esas pasiones. Pasiones («l'interesse») y espectáculo en sí («l'illusione»). Tanto es así, que Arteaga llega a afirmar que las otras cosas han de supeditarse a ese fin: «Il buon gusto, e la filosofia debbono tutto sacrificare a questi

⁶⁶ «De esta comparación entre la música y la poesía resultan dos observaciones en relación con mi propósito. La primera, que la música es más pobre que la poesía, limitándose al corazón, el oído y, de cualquier manera a la imaginación, entendiendo, claro está, que a través de esta se extiende al espíritu y a la razón. Por el contrario, la música es más expresiva que la poesía porque imita los signos inarticulados que son el lenguaje natural».

⁶⁷ «El objeto del melodrama es representar las pasiones humanas por medio de la melodía y del espectáculo o aquello a lo que se extienda, intereses humanos e ilusiones».

due fini» (I, 42). No es extraño, pues, que en Arteaga, que entiende la verdad histórica como distinta de la verdad dramática, venga a aceptarse el que puede haber una composición dramática, excelente en su género, donde aquella primera verdad no se observe.⁶⁸

4.2.2. La cuestión del arte total

La ópera, tal como la concibe nuestro abate, es el arte total. «Questa parola *Opera* non s' intende una cosa sola ma molte» son las palabras con las que arranca *Le Rivoluzioni*, y añade que se trata, principalmente, de una amalgama de poesía, música y decorados.⁶⁹ Pero hay más, es el conjunto articulado de todos los elementos puestos en juego, para lograr evocar sobre el escenario los «movimenti dell'animo», esto es, un sistema dramático.

Un sistema drammatico, al meno como'io lo concepisco, appoggiato sull'essata relazione de' movimenti dell'animo cogli accenti della parola o del linguaggio, di questi colla melodía

⁶⁸ Aspecto que ya pusiera de manifiesto Menéndez Pelayo (1994: Vol. I: 1339). En todo caso, sobre esta cuestión de la verdad histórica y la literaria, y sin pretender sistematizar, nos permitimos reseñar algunas de las referencias bibliográficas más lúcidas sobre la cuestión: Alonso (1984). Calabresse (1994). Chang Rodríguez (1989). Chatman (1990). Fernández Prieto (1998). Genette (1993). Gossman (1990). Grüning *et alii* (1992). Hutcheon (1988). Le Goff (1991). Lewis (1979). Lukàcks (1976). Menéndez y Pelayo (1942: Vol. VII, pp 3-30). Ortega y Gasset (1983: Vol. III, pp. 387-419). Romera Castillo *et alii* (1996). Sevilla (1994: 1-19). Spang, Arellano y Mata (1995). Tronci (1983). Watzlawick (1988). White (1992). Desde una perspectiva más de la filosofía de la Historia siguen siendo fundamentales: Braudel (1991). Carr (1967). Chartier (1995: 1-24). Collingwood (2004). Fontana (1992). Huizinga (2005). Ricoeur (1999) y (1999b). Topolski (1985).

⁶⁹ «Un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodrama senza l' unione di tutte» («Una suma de poesía, de música, de decorados, y de pantomima, de las que, principalmente las tres primeras, son elementos estrechamente unidos, que no pueden ser considerados el uno sin el otro, ni comprenderse bien la naturaleza del melodrama sin la unión de todas») (I, 1 y s.).

musicale e di tutti colla poesia richiederebbe riuniti in un sol uomo i talenti d'un filosofo como Locke, d'un grammatico como du Marsais, d'un musico como Hendel o Pergolesi e d'un poeta como Metastasio («Discorso»: *xli*)⁷⁰

Pero bien es verdad que esta idea del arte total, sin menoscabo de las aportaciones de Arteaga al estudio del melodrama, en modo alguno puede considerarse un concepto novedoso, desde su nacimiento forma parte del fundamento de la ópera. Sin salirnos de la centuria *settecentista*, el anónimo autor del *Traité des belles-lettres sur la poésie françoise à l'usage de la jeunesse* (1747: 166 y s.), remitiéndose a Saint Évremont, como en su momento también hará Nougaret, abordaba el teatro musical en estos términos:

L'Opéra est une sorte d'Ouvrage dramatique; tissu informe, bizarre assemblage de dialogues, de récits, de *duo*, de *trio*, de ritournelles, de grands chœurs, & c. Les Opéra, dit M. de S. Ev., sont des sottises magnifiques, chargées de musique, de machines, de décorations, mais toujours sottises. Nulle règle pour une Poésie, où le caprice tient lieu de loi, où le but unique des Auteurs est de satisfaire les yeux & les oreilles, si j'ose dire, aux dépens même du bon sens. [...]; c'est le pays de Fées: extravagances d'ailleurs tolérées, applaudies, en faveur du Spectacle, des Danses, de la Musique & et de quelques scènes intéressantes.⁷¹

⁷⁰ «Un sistema dramático, al menos como yo lo concibo, apoyado en la exacta relación de los movimientos del ánimo con los acentos de las palabras o del lenguaje, de éstos con la melodía musical y de todos con la poesía, exigiría, reunidos en un hombre solo, los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como Du Marsais, de un músico como Haendel o Pergolesi, y de un poeta como Metastasio».

⁷¹ «La ópera es una suerte de obra dramática; tejido informe, espléndido ensamblaje de diálogos, recitativos, dúos, tríos, *ritornellos*, grandes coros, etc. Las óperas, dice *m[onsieur]* de S[aint] Ev[remont], son locuras magníficas, a cargo de la música, máquinas, decoraciones, pero siempre locuras. Ninguna regla para una poesía, donde el capricho toma el lugar de la ley, donde el único requisito de los autores es satisfacer los ojos y oídos, me atrevería a decir, aunque sea a costa del sentido común. [...]; es éste el país de las hadas: de extravagancias, por otra parte,

Y en el *Saggio sopra l'opera* (1755: 7) de Francesco Algarotti puede leerse:

Di quante invenzione sono state immaginate per creare il piacere, niuna forse ne fu più ingegnosa dell'Opera. Dove quanto ha di più attrattivo la Poesia, la Musica, la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si riunisce a incantare i sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusione allo spirito. Se non che egli avviene appunto dell'Opera, come delle macchine le più composte, l'effetto nelle quali dipende dal concorrimento armonico di ogni loro igeño a un medesimo fine.⁷²

Pocos años después, en una nueva edición del *Saggio...* (1763: 7), se introducen algunos cambios que subrayan el carácter multidisciplinar de esta construcción y lo sensitivo emocional de su finalidad:

Di tutti i modi, che, per creare nelle anime gentile il diletto, imaginati furono dall'uomo, forse il più ingegnoso e compito si è l'Opera in Musica. Niuna cosa nella formazione di essa su lasciata indietro, niuno ingrediente, niun mezzo, onde arrivar si potesse al proposto fine. E ben si può afferire, che quanto di più attrattivo ha la Poesia, quanto ha la Musica, e la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ed ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente.⁷³

toleradas, aplaudidas, a favor del espectáculo, danzas, música y escenas extravagantes cualquiera».

⁷² «De cuantas invenciones han sido imaginadas para crear placer, ninguna ha sido más ingeniosa que la ópera. Donde, cuanto tienen de atractivo la poesía, la música, la mímica, el arte de la danza y la pintura, todo se reúne para encantar los sentidos, seducir el corazón, y crear ilusión en el espíritu. Aún más en este punto, en la ópera el efecto depende, como en las mejor ensambladas máquinas, de la conjunción armónica de sus ingenios con un mismo fin».

⁷³ «De todas las maneras que, para crear deleite en el ánimo gentil, fueron imaginadas por el hombre, la más ingeniosa y completa con mucho es la ópera. A ninguna cosa en su formación se le da la espalda, a ningún ingrediente, a ningún medio, con tal de alcanzar el fin propuesto. Y bien puede añadirse, que cuanto de atractivo tiene la poesía, la música, y la mímica, el arte de la danza, y la pintura,

En *De l'art du Theatre* (1769: 129), el citado Jean-Baptiste Nougaret, hace suyos los juicios de Saint Évremond y los moldea a su gusto:

L'Opéra, dit-il, est un assemblage bisare (sic) de Musique, où le Poète & le Musicien se gênent l'un & l'autre... L'Opéra occupe plus les yeux que l'esprit...les Opéras sont des sotises (sic) magnifiques, chargées de Musique, de machines, de décorations, mais toujours une sotise (sic).⁷⁴

Antonio Planelli, por su parte, escribe en su *Dell'Opera in musica* (1772: 16 y s.):

Ora alla formazione dell'Opera in Musica concorrono la Poesia, la Musica, la Pronunziatione, e la Decorazione; alla quali Facoltà un'altra aggiugner si suole, non essenziale a quello Spettacolo, com'è ciascuna delle annoverate, ma dichiarata quasi tale dall'uso, e questa è la Danza. Perchè dunque l'Opera in Musica possa dirsi perfetta, e bella (da che bellezza non è dove non è perfezione) conviene, che tutte queste Facoltà talmente concorrano a un fine medesimo, ch'esse compongano un solo tutto: atteso che, siccome il Casa con eleganza, e da Filosofo scrisse, *vuol essere la bellezza Uno quanto si può il più, e la bruttezza per lo contrario è Molti*.⁷⁵

todo se une felizmente en la ópera para fascinar los sentimientos, encantar el corazón, crear un dulce engaño en la mente».

⁷⁴ «La ópera es un espléndido ensamblaje de música, donde el poeta y el músico se interfieren el uno al otro... La ópera ocupa más los ojos que la mente...las óperas son locuras magníficas, cargadas de música, máquinas, decoraciones, pero siempre una locura».

⁷⁵ «Ahora en la formación de la ópera en música concurren la poesía, la música, la pronunciación y la decoración; a estas facultades se suele añadir otra, no esencial a ese espectáculo, como ocurre con las citadas, pero así declarada por el uso, y es esta la danza. Porque entonces puede decirse perfecta la ópera en música, y por consecuencia bella (ya que la belleza no se encuentra donde no hay perfección), que todas estas facultades concurren a un mismo fin, que es componer un todo único; considerando que, como tal casa con elegancia, escribió de ella el filósofo, *quiere ser la belleza Uno lo más que puede, y la fealdad por el contrario Muchos*».

Y Napoli Signorelli anota, por último, en su *Storia critica de' Teatri antichi e moderni* (1777: 234):

...in questo Secolo può dirsi a ragione inventata l'*Opera musicale*. La Musica costante amica de i Versi ancor de' Selvaggi [...], e in Atene e in Roma avea accompagnata or più canormente, come ne' Cori, or meno, come negli Episodj, la Poesia Rappresentativa, nelle grandi rivoluzioni dell'Europa se ne trovò divisa. Lasciato il Teatro alla Poesia e alla Rappresentazione, la Musica si conservava nelle Chiese, e acompagnava la Danza e i Versi [...]. Ma tutto ciò non era punto un'*Opera*. Perchè divenisse tale, bisognava che le macchine per appagar l'occhio, l'armonia per addolcir l'udito, il ballo per fare spiccar l'agilità e la leggiadria, e la Poesia e la Rappresentazione per parlar al cuore, conspirassero concordemente a formar un tutto e un'azione ben ordinata, e ciò non avvenne prima della fine del Secolo XVI.⁷⁶

Necesario es aludir en este punto a esa cuestión enormemente sugestiva del estrecho paralelismo entre los principios básicos de la concepción arteaguiana y wagneriana de la ópera. Menéndez Pelayo fue el primero en hacerlo notar. Ciertamente, el paralelismo no pasó de ser un comentario lúcido, pero comentario tangencial al fin y al cabo y sin más profundidades, que se ha demostrado con gran fortuna, si tenemos en cuenta que los distintos estudiosos del tema han venido repitiéndolo una y otra vez, sin mayores análisis,

⁷⁶ «En este siglo bien puede decirse fue inventada la ópera musical. La música, constate amiga de los versos, incluso de los salvajes [... que], en Atenas y en Roma había acompañado, sobre todo canormente, como en los coros, o menos, como en los episodios, la poesía representativa, se encontró separada a lo largo de las grandes transformaciones de Europa. Dejado el teatro a la poesía y a la representación, la música se conservaba en la Iglesia, y acompañaba la danza y los versos [...]. Pero todo ello no era exactamente una ópera. Para que deviniese en tal, era necesario que la máquina para satisfacer el ojo, la armonía para dulcificar el oído, la danza para resaltar la agilidad y ligereza, y la poesía y la representación para hablar al corazón, conspirasen concordantemente para formar un todo y una acción bien ordenada, y esto no ocurrió por primera vez hasta el final del siglo XVI.»

atraídos, puede, por el prestigio de su autor. Pero bien es cierto que conocemos una observación en similar dirección, hecha desde muy diferente contexto, tal como veremos más adelante, al tratar de las recepciones de *Le Rivoluzioni*.

Este paralelismo Arteaga-Wagner señalado por Menéndez Pelayo (1904: Vol. VI: 40), había sido expuesto en estos términos:

Para él la *ópera* era el armonioso conjunto de los efectos de todas las artes, el poema único y sublime al cual debían ofrecer su tributo la música y la poesía, la pintura y la arquitectura, la pantomima y la danza; el último esfuerzo del ingenio humano, y el complemento de las artes imitativas: tendencia un tanto análoga a la que en nuestros días lleva el nombre de Wagner.

O en este otro párrafo si se quiere más sustancioso (*Ibid.*, 437):

El pensamiento que domina en todo el libro de Arteaga y que le acompaña en sus sagaces y minuciosos análisis críticos del repertorio francés e italiano, es el de realzar la importancia del género y la condición del libretista, haciéndole compañero y no esclavo del compositor músico. No llega a soñar, como Wagner, que la poesía llegará finalmente a resolverse y convertirse en Música; pero quiere, como él, acabar con la separación y aislamiento de las diferentes ramas del arte, y unir las de nuevo en el drama completo que Wagner llama un arte de *ilimitado alcance*. La famosa carta-prólogo del tan discutido revolucionario alemán a la traducción francesa de sus poemas, abunda en *ideas literarias* análogas a las del libro de Arteaga, al paso que toda su teoría musical es la antítesis perfecta de la de nuestro Jesuita, adorador frenético de la melodía italiana.

Con todo, y al margen de la hipótesis de Menéndez Pelayo, Arteaga funda la primacía de ese arte total, en primer lugar, en la autoridad de la antigua música griega, punto que, como ya señalara Forkel, su traductor alemán, constituye probablemente el elemento

más débil de su argumentación, después en el valor de los textos, en su calidad poética e interés argumental.

Commuove il poeta or direttamente scopendo negli oggetti quelle circostanze, che hanno più immediata relazione con noi [...]: ora indirettamente muovendo col ritmo, e colla cadenza poetica, colla inflessione e coll'accento naturale della voce quelle fibre intime (I, 5).⁷⁷

En todo caso, esta cuestión que por sí sola merecería ser estudiada en profundidad, escapa a los objetivos de nuestra investigación.

4.2.3. La crítica arteaguiana como teorización

Arteaga nunca desarrolló de forma sistemática una teoría del melodrama, pero dejó numerosos juicios a través de su actividad crítica y polemista. Arteaga, que emprende con sus *Rivoluzioni* una historia del teatro musical, es consciente de la situación de éste y de su evolución. En su análisis será implacable contra los males que afectan a los distintos elementos internos del teatro musical de la época: el público, los empresarios y los propios cantantes, un lugar común como ponen de manifiesto diversas fuentes.⁷⁸ Y también, en no pocas ocasiones dirigirá sus críticas a los poetas, a los libretistas.

⁷⁷ «Commueve el poeta nuestras fibras íntimas ora desentrañando de las cosas aquellas circunstancias que más estrechamente las relacionan con nosotros [...]; ora indirectamente mediante el ritmo, la cadencia poética, la inflexión y el natural acento de la voz».

⁷⁸ El texto del XVIII más conocido sobre esta cuestión nos lo ofrece *Il Teatro alla moda*, de Benedetto Marcello (1720: 5), quien empieza señalando entre todos, con la fina ironía que lo caracteriza, a los escritores, aunque la lista es extensa y sigue al título: «...Nel quale si danno avvertimenti utili, e necessarij a Poeti, Compositori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso, Impresaj, Suonatori, Ingegneri, e Pittori si Scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparsa, Suggestori, Copisti, Protettori, e Madri di virtuose, & altre persone appartenenti al Teatro». Así, de los escritores de

Ocurre así con Metastasio, a quien dedica el capítulo XI de *Le Rivoluzioni*, de quien Arteaga es sincero admirador, y que viene a sumarse a la nómina de los Calzabigi, Algarotti, Betinelli, Signorelli, Andrés y Baretti, entre otros críticos de la producción metastasiana.⁷⁹ Se trataba, por parte de los comentaristas, como observó Russo (1915: 5 y ss.), de abordar la legitimidad artística del género melodramático, tenido como un género bastardo de la tragedia, «*animalaccio anfibio distruttore della pura poesia, e infine perchè nocivo ai buoni costumi*». En su crítica a Metastasio, Arteaga fija su atención en cinco aspectos: estilo, trama, filosofía, manejo de los afectos y personajes, aunque no entrará en estos últimos y remite a las observaciones de Calzabigi.⁸⁰ En cuanto al estilo, subraya la feliz combinación de lo lírico y dramático, facilidad en la expresión, verso ágil, uso de la rima y la imitación de la poesía griega y hebrea. Ello en términos comunes a la crítica de «dolcezza», «sonorità», «armonia», «vaghezza d'accento», considerando la palabra en sí, a juicio de Russo (*Ibid.*, 20), como una unidad espiritual, idea que bien merecería reflexión a parte. De las tramas, valora que se tomen los argumentos de temas históricos y, consecuentemente, se ennoblezca el género melodramático. «I soggetti storici senza sminuirle vaghezza le

su tiempo observa: «In primo luogo non dovrà il Poeta *moderno* aver letti, né legger mai gli Autori antichi *Latini*, o *Greci*. Imperciocché nemeno gli antichi *Greci*, o *Latini* hanno mai letti i *moderni*» («En primer lugar, no deberá el poeta moderno haber leído, ni leer nunca, a los autores antiguos latinos o griegos. Porque ni mucho menos los antiguos griegos o latinos leyeron nunca a los modernos»). En cuanto a los escenarios españoles el lector recordará los comentarios vertidos en la *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, de Jovellanos (1790/96): «¿Qué se podrá esperar de la escena abandonada a la impericia de los actores, a la codicia de los empresarios, o a la ignorancia de los poetas y músicos de oficio?» (Citamos de Jovellanos 1812: 112).

⁷⁹ La bibliografía en torno a Metastasio es abundante. En todo caso, para una historia de la crítica metastasiana remitimos a los trabajos clásicos de Russo (1915: 5-44) y Romagnoli (1955: II, 3-46).

⁸⁰ *Vid.* Calzabigi (1755: 38 y ss.)

assicurano una perpetuità, che senza essi non avrebbe» («Los temas históricos, sin menospreciar su vaguedad⁸¹ le aseguran una perpetuidad, que no tendrían sin ellos») (II, 93). En cuanto a la filosofía de estos textos metastasianos, para Arteaga se evidencia en el poner el acento en cuestiones metafísicas, así como en el número de los sentimientos puestos en juego, en los ejemplos de virtud y la elocuencia de sus personajes. «Sì: quantunque Metastasio fosse privo di mille altri pregi, questo solo basterebbe a renderlo la delizia dei cuori onesti e sensibili» («Sí, aunque Metastasio careciera de mil otras ventajas, esto por sí solo bastaría para reconocerle el deleite de los corazones honestos y sensibles») (II, 98).⁸² Pero si hasta aquí, el citado capítulo XI de *Le Rivoluzioni* venía subrayando aspectos positivos de los melodramas de Metastasio, Arteaga no dejará de señalar, en aparente contradicción, sobre esos mismos aspectos, algunas cuestiones a su parecer negativas. Ocurre así con el abuso de la temática amorosa y su consiguiente influencia en el estilo poético, en exceso ornamentado, y en el número de escenas innecesarias, por vacías o redundantes, hasta hacer inverosímil la acción.⁸³ Aunque hay que hacer notar que éste es un criterio general y que tampoco en esto es original Arteaga. Así, escribe Russo (*Ibid.*, 18): «tutti i critici si rammarichino dei troppi amori dei melodrammi metastasiani; questi amori offendono già la castità dell'arte, ma non la castità della morale. Allora vengono su i gesuitici compromessi della critica»

⁸¹ A nuestro juicio, con la expresión de Arteaga ha de entenderse una referencia a ese trasfondo confuso de las historias nacionales, donde vienen a justificarse algunos procederes y actitudes identitarias.

⁸² «Da per tutto nei suoi drammi trionfa l'onestà, la probità, l'innocenza e la buona fede. Da per tutto voi incontrate utile insegnamenti, per ben regolare la vita a norma delle umane leggi e divine», observa el abate Cordara en su «Discorso in morte di P.M.», de 1782. La cita en Russo (*op. cit.*, 18).

⁸³ Para los juicios que ha merecido esta crítica arteaguiana y sus posibles contradicciones véase Molina (1997:157 y ss.).

(«todos los críticos subrayaron los excesivos amores de los dramas metastasianos; estos amores ofenden ya la castidad del arte, pero no la castidad de la moral»). Y es que, ciertamente, no se critica la presencia del amor como argumento del drama, sino el hecho de que sea una presencia superflua e inoportuna en la mayoría de las obras.

Otra cuestión señalada como negativa es la presencia de anacronismos e incoherencias en el tratamiento de personajes y argumentos históricos. O la costumbre de cerrar los argumentos trágicos con finales felices, siguiendo las consignas de su protector, el emperador de Austria, con menoscabo de la verosimilitud y las reglas del arte. En definitiva, para Arteaga y para la crítica en general, Metastasio cruzaba en exceso los sutiles lindes entre el rigor histórico y la licencia poética. Tal vez, esa crítica no supo ver que, como apuntó Russo (*Ibid.*, 44), en Metastasio no hay veleidades épicas, ni el mundo trágico del heroísmo y la virtud, para edificación de los espectadores. Lo que hay es una representación del mundo interior del poeta, de un mundo idílico, elegíaco, casto y mórbidamente sensual. «Vive dunque, [...], come opera lirica non opera drammatica. E con una frase compendiosa, diremo che quest'arte è una rappresentazione drammatizzata di uno stato d'animo, immanente nel poeta e immanente nello spirito del secolo» («Vive por tanto, [...] , como ópera lírica, no dramática. Y con una frase compendiosa diremos que este arte es una representación dramatizada de un estado de ánimo, inmanente en el poeta e inmanente en el espíritu del siglo»).

En todo caso, el melodrama, término que empieza siendo descriptivo, del griego *melos*, canto con acompañamiento de música, y *drama*, tragedia, terminará designando aquellas obras en las que se exageran aquellas partes más sentimentales y patéticas con

menoscabo del necesario equilibrio y la acentuación de las más dudosas cualidades. Pero al margen de esa evolución, más allá de sus virtudes y defectos, una beligerante crítica se ha cernido sobre este teatro musical. Justificada o no.

Ante los ataques al melodrama llegados desde diversos frentes, Arteaga opone sólidos puntos de vista. Unos ataques son de índole intelectual, integrados por quienes enarbolan la bandera de la verosimilitud y consideran extravagante la expresión cantada de los afectos, cuando, de igual manera, tendrían que negar la poesía como lenguaje inusual, si no inverosímil.⁸⁴ Otros ataques son de índole moral y pedagógica, fundados en la voluntad de querer atribuir unas funciones educativas al teatro musical que, en definitiva, son ajenas a la naturaleza última del espectáculo.⁸⁵

A nuestro juicio, después de lo que venimos exponiendo y sobre lo que se volverá cuando abordemos propiamente *Le Rivoluzioni*, la modernidad de Arteaga, a la que en tantas ocasiones quieren aludir algunos críticos, radica en el valor autónomo que le otorga a los procesos de creación artística y en sus planteamientos metodológicos que, a nuestro entender, contribuyen seriamente a

⁸⁴ «Onde accusar il dramma musicale perché introduce i personaggi che cantano è lo stesso che condannarlo perché si prevale nella imitazione de' mezzi suoi in vece di prevalersi degli altrui: è un non voler che si trovino nella natura cose atte ad imitarsi col suono e col canto: in una parola è accusar la musica perché è musica» («De donde acusar al drama musical porque presenta personajes que cantan es lo mismo que condenarlo porque prevalece en sus medios la imitación, en lugar de acogerse a otros que rechaza, porque encuentra en la naturaleza cosas adecuadas para imitarse con el sonido y el canto. En una palabra, acusar a la música porque es música») (I, 1: 4 y s.).

⁸⁵ «Alcuni moderni che, volendo tutte le belle arti al preteso vero d'una certa loro astratta filosofia ridurre, mostrano di non intendersi molto né dell'una né dell'altra» («Algunos modernos, queriendo encontrar en todas las bellas artes la pretendida verdad a la que reducen su filosofía abstracta, demuestran que no entienden mucho ni de lo uno ni de lo otro») (I, 6: 277 y s.).

«inalzare da pianta un novello edificio», como diría él, esto es, al desarrollo de la estética como rama de la filosofía. Así, escribe en *Le Rivoluzioni* («Dedicatoria»: *iv* y *s.*): «Il gusto, che percepisce, confronta, ed analizza i rapporti, la critica, che si rende sensibili alle bellezze e ai difetti, e che indicando gli errori altrui ci premunisce contro alle inavvertenze proprie, sono non men necessari ai progressi dell'umano spirito» («El gusto, que percibe, confronta y analiza e informa, la crítica, que resulta sea sensible a las bellezas y defectos, y que indicando los errores de otros nos previene contra los nuestros inadvertidos, no son menos necesarios al progreso del espíritu humano»). Aun así, no son tanto los principios que rigen su pensamiento teórico, sino esa conclusión a la que llega, pese a sus contradicciones, de la legitimidad de una verdad artística y la necesidad de un arte que obedezca a sus propias reglas. Ahí es donde vemos prefigurado el lenguaje estético del futuro y la voluntad del artista romántico, erigida frente a la influencia de protectores o de juicios populares. Hemos de diferir en eso del profesor Molina (1997: 163), que toma este criterio arteaguiano como muestra de una concepción aristocrática del arte.

5. SENTIDO ARTEAGUIANO DE LA HISTORIA

Describir, analizar, contar son las actividades propias del historiador, tanto si se encuadra en la llamada historiografía tradicional, como si se integra en la denominada historiografía científica. La primera es, ciertamente, de carácter más narrativo; la segunda, más moderna, se define por no producir narraciones y dar análisis abstractos, definir modelos y establecer generalizaciones. Cuando escribe Arteaga no existe esa noción de historiografía científica y cuando se pretende una historia *analítica*, que aborde las causas de los acontecimientos, se habla de «historia filosófica». *Le Rivoluzioni* es, como ya hemos puesto de relieve, una *storia del più brillante spettacolo di Europa*, pero al tiempo es un ensayo donde se sugieren observaciones de cómo perfeccionar las múltiples partes que lo conforman. Así, en su «Dedicatoria» (I, v y s.) a Nicolás de Azara señala Arteaga: «Incoraggiato da tai riflessi oso offerirvi, o Signore, insiem colla storia del più brillante spettacolo di Europa alcune mie osservazioni sulla maniera di perfezionar le varie e molteplici parti, che lo compongono» («Alentado por tales reflexiones me atrevo a ofrecerle, oh señor, junto con la historia del más brillante espectáculo de Europa, algunas de mis observaciones sobre la manera de perfeccionar las diversas y múltiples partes que lo componen»).

Como quiera que Arteaga tiene plena conciencia de la historicidad de la existencia humana y su personalidad se compromete por entero en cuantas tareas emprende, conviene a nuestra investigación indagar en el sentido de la historia de nuestro autor. Ello ayudará a poner luz sobre el qué y el cómo concibe sus *riflessioni*, cuál es su actitud ante el objeto de estudio, el marco conceptual que lo ordena y su manera de entender la realidad.

..., se il male sia venuto dalla poesia ovver dalla musica o se tutto debba ripetersi dalle circostanze de' tempi, ecco ciò che niun autore italiano ha finora preso ad investigare e quello che mi veggo in necessità di dover eseguire a continuazione del metodo intrapreso e a maggior illustrazione del mio argomento (268).⁸⁶

Tradicionalmente, la historia era un género literario en el que la verdad bien podía ocupar un segundo plano respecto a la efectividad retórica, si se trataba de proporcionar ejemplos e inspiración de cara a un buen o excepcional comportamiento (Burrow 2007: 357). No es extraño que la *verdad* flotara, a veces sin rumbo, en *un vasto mare d'errori*. Así, escribe Arteaga en el «Discurso preliminar» (I, xxviii) de las *Rivoluzioni*:

Leggendo i molti e celebri autori, che mi hanno preceduto nello scriver della letteratura, ho avuto ocularmente occasione di confermarmi in un sentimento, che avea da lungo tempo adottato, ed è, che la storia non meno letteraria che politica delle nazioni altro non sia, che un vasto mare d'errori, ove a

⁸⁶ «Si el mal viene de la poesía o de la música o si todo tiene que repetirse según las circunstancias de los tiempos, hasta ahora ningún autor italiano lo ha investigado, de ahí que me vea en la necesidad de continuar con el método iniciado, para la mejor ilustración de mi argumentación del tema».

tratto a tratto galleggiano sparse alla ventura alcune verità isolate.⁸⁷

Hasta el siglo XVIII se practica una historia *narrativa*, de carácter humanista, más dada a la imitación que a la investigación, con la notable impronta de los precedentes clásicos.⁸⁸ Sin menoscabo del hecho fundamental de que la erudición humanista fomentara también el escepticismo y se convirtiera en un poderoso instrumento para intentar poner orden entre las ideas y opiniones recibidas del pasado, entre documentos y versiones de textos, más o menos corruptos, después de siglos de transmisión y transcripciones sobrecargadas de comentarios o errores. En todo caso, Arteaga expresa su decidida voluntad de corregir «passo a passo le inesatteze di molti», y de nuevo, en el «Discurso preliminar» (I, xxviii y s.) deja constancia de ello: «Mi primo pensiero era di rilevar passo a passo le inesatteze di molti, di rettificarne gli abbagli e di ridurre al suo intrinseco valore l'autorità di certuni, che opprimono col nome loro i lettori creduli ed infingardi» («Mi primer pensamiento era corregir paso a paso las inexactitudes de muchos, el rectificar los errores y reducir a su intrínseco valor la autoridad de algunos, que con su nombre oprimen a crédulos y perezosos»).

En esta historia narrativa, el historiador no evita nunca el análisis, pero no es esa la armazón alrededor de la cual levanta su obra. Puede interesarse, en definitiva, por los aspectos teóricos de la

⁸⁷ «Leyendo a los muchos y célebres autores que me han precedido en esto de escribir sobre literatura, he tenido ocasión de ver y confirmarme en una sensación, que hace tiempo había observado, esto es, que la historia no es menos literaria que la política de las naciones, otra cosa sea que, de tanto en tanto, algunas verdades floten sin rumbo, dispersas y aisladas en un vasto mar de errores».

⁸⁸ Desde finales del XVI es creciente la admiración por la obra de Tácito, sustituyendo a Tito Livio como modelo, se aspira a una brevedad epigramática y a sutiles retratos psicológicos.

presentación de los hechos, pero a lo que tiende con seguridad es a la elegancia del estilo, a la vivacidad de ingenio, al aforismo, viene a decir Lawrence Stone.⁸⁹ Arteaga nos ofrece numerosos ejemplos en las páginas de sus *riflessioni*.

Le Fate, le Maghe, le Silfi, gl'incantesimi, tutti in somma gli aborti dell'umano delirio piacquero più assai alla immaginazione attiva e vivace, che non le severe dimostrazioni cavate da quelle facoltà, che hanno oggetto la ricerca del vero. E la natura per così dire, in tumulto, e la violazione delle leggi dell'universo fatte da immaginarie intelligenze le furono più a grado che non il costante e regular tenore delle cose create (271).⁹⁰

No obstante, y previo a toda cuestión narrativa, el historiador se enfrenta con la elección de los hechos considerados significativos, los hechos históricos, y ahora, en la historiografía del *settecento* se percibe una profunda transformación en lo relativo a su consideración. Mientras la historia tradicional fija su atención esencialmente en sucesos de índole política y militar, cuando Arteaga publica sus *Rivoluzioni* han comenzado a surgir voces, que apuntan nuevas sensibilidades e inquietudes en la investigación histórica, y que preludian la dirección que tomará la historiografía de la modernidad. En ese sentido, un texto como *Risorgimento d'Italia* (1775) de Saverio Bettinelli resulta ilustrativo: «Conciossiachè molto

⁸⁹ «No narrative historians [...], avoid analysis altogether, but this is not the skeletal framework around which their work is constructed. And finally, they are deeply concerned with the rhetorical aspects of their presentation. Whether successful or not in the attempt, they certainly aspire to stylistic elegance, wit and aphorism» (Stone 1981: 75).

⁹⁰ «Las hadas, las brujas, las sílfides, los hechizos, en suma todos los abortos del humano delirio, gustaron más a la imaginación vivaz y activa que las demostraciones procedentes de aquellas otras facultades que tienen como objetivo la búsqueda de la verdad. Incluso la Naturaleza tumultuosa y la violación de las leyes del universo hacen imaginar más que no el constante y regular tenor de las cosas creadas».

più caro mi debe essere l'inventor dell'aratro, e degli orologî, che il più celebre conquistatore, o devastatore» («Porque mucho más querido para mí debe ser el inventor del arado y de los relojes, que el más famoso conquistador, o destructor») (Bettinelli 1786: *xiii*).

Glosando a Ortega y su *razón histórica*, Haro Honrubia (2009: 252) subraya que ésta consiste en una «razón narrativa cuyo relato es, en efecto, la vida del hombre como ser en una circunstancia o mundo». Incluso sitúa tal razón narrativa «frente a la razón pura físico-matemática», concibiéndola como forma de conocimiento: «para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica*, porque el ser es, en el hombre, mero *pasar y pasarle*». Los rasgos de la *narratividad* de la historia arteaguiana, como sucede, bien es verdad, con cualquier otro texto, hay que buscarlos en la estructura de su discurso, en las relaciones temporales que establece, en la sucesión de problemáticas, incluso en los flujos de conciencia que articula, en el tratamiento del espacio y los personajes, pero son cuestiones que abordamos detenidamente en el apartado dedicado a su estilo.

A partir de las ideas expresadas en el texto que nos ocupa, pueden extraerse algunas conclusiones: 1. La historia es concebida como ocasión para narrar, como *ejercicio literario*: «el fragmento más bello de la historia de Jenofonte o de Tito Livio» (la cursiva es nuestra). 2. El texto histórico presenta una doble naturaleza según su finalidad o destino: los *fabulados*, los de los poetas, aquellos que sirven para solaz y diversión: «historias locas y mentiras reconocidas»; los que se quieren *verdaderos*, la *verdadera* historia, las de historiadores y filósofos, de carácter didáctico: «si se consulta la

historia, se verá...». 3. Verdad histórica y discurso literario no sólo no son incompatibles, sino que se complementan:

I disordini introdotti dal governo feudale e l'impossibilità d'ogni buona politica ove le leggi deboli ed impotenti non potevano far argine ai delitti, ove altro non regnava fuorché violenze e rapine e dove la bellezza dell'oggetto era un incitamento di più ai rapitori, aveano convertita l'Europa in un vasto teatro d'assassinî e di furti, di scorrerie e di saccheggi (284).⁹¹

Uno de los rasgos de la historiografía del XVIII es la crítica histórica de las fuentes religiosas y la negación de lo sobrenatural o suprahistórico. La historia se quiere *filosófica*, esto es analítica, y consiste, «aunque parezca paradójico, no en el descubrimiento de lo verdadero, sino en el descubrimiento de lo falso», observa Cassirer (1984: 231) a propósito de Bayle y su *Dictionnaire historique et critique*. No obstante, para su propósito, Arteaga no necesita adentrarse en la espinosa cuestión de las fuentes, y lo sobrenatural es racionalizado en términos de explicación imaginada:

E non potendo rinvenire per mancanza di quella intellettuale attività che fa vedere la concatenazione delle cause coi loro effetti, le occulte fisiche forze che facevano scorrere quel fiume, vegetar quella pianta e mover quel sole, trovarono più facile inventar certi agenti invisibile a' quali la cura commettessero di produrre simili effetti (272).⁹²

⁹¹ «Los desórdenes introducidos por los gobiernos feudales y la imposibilidad de tener una buena política donde leyes débiles e impotentes eran incapaces de contener los delitos, hacían que no reinara otra cosa que la violencia y la rapiña, y donde la belleza de las cosas era un motivo de incitación más para los ladrones, convirtieron Europa en un vasto escenario de asesinatos, hurtos, incursiones y robos».

⁹² «Y al no poder hallar las causas de ello por falta de aquel proceso intelectual que muestra la concatenación de las causas con sus efectos, pensaron que era más fácil inventar ciertos agentes invisibles que explicaran aquellos hechos, las fuerzas

Pero la analítica histórica, después de Vico, no puede basarse en la lógica de los conceptos claros y distintos que propone el racionalismo histórico cartesiano, ya no puede obviar la «lógica de la fantasía», la idea de los «universales fantásticos» como fuente del devenir histórico, que rigen el pensamiento humano a modo de imágenes del mundo (Grassi 1999: 154).⁹³ Aunque bien es cierto que esta idea, apunta Cassirer (*op. cit.*, 235), no cristalizará hasta que la retome Herder y la concrete en conceptos como nación, nacional y la cultura como verdadera patria del hombre en diversas obras, especialmente en *Auch eine Philosophie der Geschichte* (1774).⁹⁴

La historia concebida por Arteaga parece mostrarse atrapada entre presupuestos ilustrados, como elevarse sobre el determinismo histórico-cultural hacia una vivencia ucrónica objetiva y universal, la spinoziana *species aeternitatis*, y la protorromántica y herderiana búsqueda de «la verdad del ser». Porque la Ilustración busca que el individuo trascienda el «contexto», mientras que el esencialismo de Herder trata de indagar en fuerzas como la lengua, la raza o la tradición histórica (Contreras 2004: 142). Remítase el lector al tratamiento que Arteaga da a los pueblos escandinavos, de un lado, atrapados por las circunstancias espaciales y una determinada dimensión vital; de otro, fuente de la que emergerá una nueva mitología que trasciende el marco septentrional y transforma el imaginario europeo.

físicas ocultas que hacían fluir aquel arroyo, vegetar aquella planta y mover aquel sol».

⁹³ Véase también Arduini (2000).

⁹⁴ Sobre el texto véase Contreras Peláez (2004) y especialmente para estos conceptos la pág. 166, n. 187.

El pensamiento historiográfico de Arteaga deja también margen para la «imaginación», la imaginación histórica, en el sentido a apriorístico que señalaba el clásico estudio de Collingwood, «The Historical Imagination» (1935). Puntualiza el filósofo e historiador británico (2004: 323) que esta imaginación «no es propiamente ornamental, sino estructural. Sin ella el historiador no tendría narración alguna que adornar». Y añade, «es la que, operando no caprichosamente como la fantasía, sino en su forma *a priori*, hace el trabajo entero de construcción histórica». Esto es, la imaginación actúa en la hipótesis de trabajo y en la organización de los materiales, en el discurso y en el estilo. Collingwood habla de una *imaginación de la percepción*, en el sentido de que el pasado se convierte en objeto de nuestro pensamiento. «Trátase de una secuencia de acontecimientos o de un estado pasado de cosas, aparece como una red construida imaginativamente» (*Ibid.*, 324). En este sentido, Arteaga se muestra doblemente imaginativo, pues lo es en su planteamiento y lo es en su estilo, como hemos intentado poner de manifiesto en el apartado dedicado al estudio crítico de las *riflessioni*.

La trama histórica que plantea Arteaga se fundamenta en la observación de dos factores que determinan los hechos y su devenir. Uno, la existencia de una estrecha correlación entre los distintos elementos constitutivos de una comunidad, siendo no tanto su suma como la naturaleza de esas relaciones de lo que dependerá el resultado final. Otro, una concepción de la historia como *proceso*. Un incesante cambio del que hay que buscar las causas. Ciertamente no son planteamientos originales, pero Arteaga los asume y hace suyos. Son compartidos, cada vez más, por la historiografía de finales del XVIII, deudora, entre otros, de las reflexiones de Montesquieu (1748:

10), en cuanto a la causalidad y valor de las interrelaciones. «Ils forment tous ensemble ce que l'on appelle l'Esprit des Loix», («Constituyen todos juntos eso que se llama el Espíritu de las Leyes»), y las de Hume (1754: 23) en cuanto a la importancia, no solo del *sustrato*, sino del *proceso* histórico. Así, escribe en «Of luxury», uno de sus *Essays*: «The spirit of the age affects all the arts; and the minds of men, being once rous'd from their lethargy, and put into a fermentation, turn themselves on all sides, and carry improvements into every art and science» («El espíritu del siglo influye en todas las artes; y una vez salida de su letargo la mente de los hombres, y puesta en fermentación, por si misma se vuelve hacia todas partes y lleva a la mejora en toda arte y ciencia»).⁹⁵

Pero probablemente, entre las diversas características del discurso histórico de Arteaga, lo más destacable sea el sesgo protorromántico de su sentido de la historia. Ciertamente tampoco en esto es original Arteaga, porque el sentido histórico era ya un activo que operaba como fuerza motriz en el desarrollo del pensamiento del período prerromántico. La Ilustración produjo no sólo historiadores como Montesquieu, Hume, Gibbon, Vico, Winckelmann y Herder, y acentuó el origen histórico de los valores culturales frente a su explicación por la revelación, sino que tenía ya una idea de la relatividad de esos valores. Sin menoscabo de que la filosofía de la historia de la Ilustración, como observara Arnold Hauser (1993: II, 346), «se basa en la idea de que la historia revela el despliegue de una Razón inmutable y de que la evolución de los acontecimientos se dirige hacia una meta discernible de antemano». Son discutibles, si se quiere, sus reflexiones sobre la ahistoricidad del pensamiento ilustrado, pero se ha de convenir con él en que el

⁹⁵ Sobre el concepto de *proceso* histórico véase Rosales (2004).

desarrollo histórico se concebía como una continuidad rectilínea. La misma que encontramos en Arteaga.

La idea de que la naturaleza del espíritu humano, de las instituciones políticas, del derecho, del lenguaje, de la religión y del arte, son comprensibles sólo desde su historia, y de que la vida histórica representa la esfera en que estas estructuras se encarnan de forma más inmediata, más pura, más esencial hubiera sido inconcebible antes. La historia humana es la realidad humana, viene a escribir Vico en sus *Principii di una scienza nuova* (1725):

Ma egli è questo Mondo senza dubbio uscito da una Mente, spesso diversa, ed alle volte tutta contraria, e sempre superiore ad essi fini particolari, ch'essi uomini si avevan proposti. [...] Questo, che fece tutto ciò fu pur Mente; perchè 'l fecero gli uomini con intelligenza: non fu Fato; perchè 'l fecero con elezione: non Caso, perchè con perpetuità, sempre così facendo, escono nelle medesime cose (Vico 1744: 523 y s.).⁹⁶

Frente a la concepción de los grandes estilos históricos como individuos independientes, no permutables y no comparables, que viven o mueren, decaen y son sustituidos por otros estilos, se desarrollará otra concepción de la historia del arte como contigüidad y sucesión de tales fenómenos estilísticos, fenómenos que han de ser juzgados con arreglo a su propia medida y tienen su valor en su individualidad. Esto es, la historia como personificación de las fuerzas históricas. Lo que lleva a la doctrina de la historia del arte sin

⁹⁶ «Este mundo sin duda ha surgido de una mente a menudo diversa y a veces del todo opuesta y siempre superior a los fines particulares que tales hombres se habían propuesto. [...] Quien hizo todo esto fue sin duda una mente, porque lo hicieron los hombres con inteligencia; no fue hecho porque lo hubieran elegido así; y no por azar, porque perpetuamente, y siempre del mismo modo, surgen de las mismas cosas». La traducción de José Manuel Bermudo Ávila y Assumpta Camps i Olivé en Vico 2002: II, 240).

nombres, fundada precisamente en la exclusión de personalidades reales como factores influyentes de desarrollo, de manera que se está sólo ante una forma de hipóstasis que personifica las fuerzas históricas. Para Arteaga, en última instancia, las fuerzas de la razón frente a las de la superstición como modeladoras del espíritu de las naciones y de los individuos. Unas y otras devienen, si se nos permite la expresión, en héroes colectivos, en semipersonajes, constituidos por una realidad geográfica, una realidad histórica y una entidad sociológica, que, a su vez, son manifestación de una manera de entender el mundo, lo que desemboca en sucesivos «acontecimientos». El arte es expresión de ellos. En definitiva, una concepción romántica de la historiografía, aunque en Arteaga parece sólo apuntarse, una prefiguración, tal como pondremos de manifiesto más adelante al hablar de *Le Rivoluzioni*.

En el siglo XVIII el teatro no escapa al interés general por la historia. Los textos italianos, franceses o españoles del XVIII que se ocupan de una u otra manera de historiar el teatro, o ciertos aspectos de este, pueden ser agrupados en diversos tipos. Aquellos que en su título presentan el término *Lettere, Lettre, Carta*, y que en general ofrecen una cierta preocupación de carácter estético o se centran en algún determinado aspecto concreto y donde las referencias al teatro serán tangenciales.⁹⁷ Los del grupo que se presenta como *Osservazioni, Observations, Observaciones*, que suelen responder también a un interés por ciertas cuestiones concretas, pequeñas historias, anecdotarios o recopilación de obras⁹⁸. Los textos que se

⁹⁷ Son numerosos los ejemplos, bástenos con la referencia a «Lettere musicologiche», del propio Arteaga (Batllori, su editor, la fecha hacia 1796 o 1797) o «Lettre à d'Alambert sur les spectacles», de Rousseau (1758).

⁹⁸ «Osservazioni sopra il Ruggiero dell' abate Stefano Arteaga», en *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, en la edición de Niza, 1785, u *Opere del Signor Abate*

presentan bajo el título de *Biblioteca*, término que no garantiza un especial cuidado metodológico, suelen orientarse hacia la cronología de autores dramáticos y obras, pueden ofrecer tablas alfabéticas o extractos⁹⁹. También están las *Agendas, Calendarios, Almanagues*, que suelen corresponder a una enumeración de lo que se ha visto sobre los escenarios en un período determinado, catálogo de las obras, nombres de los principales actores, autores vivos, poetas y músicos que han trabajado o de actores y actrices debutantes, anécdotas que las distintas obras han dado lugar.¹⁰⁰ Aquellos textos que responden al título de *Diccionario*¹⁰¹ o al más explícito de *Historia* suelen encerrar una cierta ambición historiográfica¹⁰². Hay en ellos una voluntad de superar la crónica y el simple catálogo, incluso hará su aparición, en la década de los treinta del siglo XVIII, un criterio nuevo, la idea de la relatividad del gusto. No es extraño que se escriban cosas como «ces mêmes défauts dont on vient de parler disparaîtraient en partie si l'on voulait choisir un point de vue nécessaire pour juger de ces ouvrages. Il faut donc se transporter dans le siècle qui leur donna

Pietro Metastasio con Disertación, Osservazioni, e Citazioni, en la de Génova, 1792), *L'Observateur des spectacles sur le théâtre*, de Chevrier (1762-63) o directamente, como en la obra de J. La Porte y J. M. B. Clément, *Anecdotes Dramatiques* (1785).

⁹⁹ *Bibliothèque du théâtre française depuis son origine*, del duque de La Vallière (1768). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reinado de Carlos III*, de Sempere y Guarinos (1785-89).

¹⁰⁰ Sobre estas cuestiones véase Peyronnet (1980).

¹⁰¹ *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, de Antoine de Leiris (1763).

¹⁰² Es la *Histoire du Théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et des comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, et une dissertation sur la tragédie moderne*, de Luigi Riccoboni (1731), la que abre cronológicamente esta serie de estudios con pretensión científica. Pierre François Godard de Beauchamps escribe en el prefacio de sus *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent* (1728-35): «L'ouvrage que j'annonce au Public n'est point une Histoire du Théâtre, cette enterprise est au-dessus de mes forces. J'ai fait des recherches, je les ai mises par ordre, dans la vue qu'elles pourraient éter utiles à ceux qui aiment ce genre de littérature». La cita en Peyronnet (*op. cit.*, 178).

naissance».¹⁰³ Y todavía se dará un paso más con la aparición de la *Philosophie de l'histoire* (1765) de Voltaire, una reflexión sobre la historia no sujeta a la narración de los hechos ni a su aparato de erudición. Una historia que prefiere exponer los hechos dramáticos y dramáticos desde la perspectiva nueva y fecunda que parece abrirse al darle voz a todos los «artisans du théâtre».

¿Qué punto de vista tendrá que adoptar quien quiera hacer la historia del teatro?, se pregunta Arteaga en *Le Rivoluzioni*. «In quale degli accennati deggia fissare lo sguardo chiunque la storia d'un spettacolo imprende a narrare» («Discorso»: xxiii). Y en su reflexión exige al estudioso investigar los nexos que vinculan el genio de una nación con la naturaleza del espectáculo o la existente entre un género literario –para Arteaga el centro de la ópera– y los demás géneros que lo secundan. «Investigare il legame segreto, che corre, tra il genio de'la nazione e la natura dello spettacolo, tra il genere di letteratura, che è il principal argomento dell' opera, e gli altri che gli tengono mano» (*Ibid.*, xxiv). En definitiva, y como deja de manifiesto poco más adelante, el historiador no debe buscar solamente hechos estériles sino el orden y trabazón entre ellos. «Non dee solamente cercare sterili fatti, ma l'ordine e il congegnamento tra essi» (*Ibid.*).

El ideario historiográfico de Arteaga todavía quedará más explícito cuando, un poco más adelante, avanzando en su «Discorso preliminare», percibamos el eco de Voltaire y su citada *Philosophie de l'histoire*:

Mio principal assunto non è d'offrire una sterile compilazione di reminiscenze, ma di ragionare su i fatti, di far conocer le

¹⁰³ Comentario a propósito de ciertas costumbres medievales en el «Preface» (I : xx), de *l'Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus celebres poètes dramatiques, un Catalogue exact de leurs pièces, et des Notes historiques et critiques*, de los hermanos Parfaict (1734). La cita en Peyronnet, (*Ibid.*,180).

relazioni , che gli legano insieme, e d' abbracciare gli oggetti analoghi, i quali, entrando comodamente nel mio argomento, potevano servire a maggiormente illustrarlo. Così benchè il titolo del libro riguardi il solo teatro musicale, il lettore vi troverà ciò non ostante, la storia non affatto superficiale della musica italiana e de' suoi cangiamenti, come della tragedia ancora e della commedia con molte riflessioni sugli altri rami della poesia, e su altri punti (*Ibid.*, *xix* y s.).¹⁰⁴

Y en cuanto a la adscripción historiográfica de nuestro hombre, por último, resultan definitivas sus palabras de advertencia en cuanto a que sus *Rivoluzioni* quieren ser una historia del arte y no una historia de los artífices:

Debbo avvertire bensì, che scrivendo io la storia dell'arte e non degli artífice, vana riuscirebbe la speranza di chiunque vi cercasse per entro quelle minute indagini intorno al nome, cognome, patria, nascita, e morte degli autori, di tutte quante le opere, ch'essi pubblicarono, delle varie edizioni e tai cose, che sogliono essere le più care delizie degli erudite a' nostri tempi. Mille altri libri appagheranno la curiosità di coloro, che stimassero cotali ricerche si somma importanza (*Ibid.*, *xxx*).¹⁰⁵

Hemos de concluir que Arteaga forma parte de la historiografía musical del *settecento* por méritos propios y diferenciados, ente otras cosas porque, mientras otros autores

¹⁰⁴ «Mi principal asunto no ha sido ofrecer una compilación estéril de reminiscencias, sino razonar sobre los hechos, señalar las relaciones existentes y a través de cosas semejantes, en relación con mi tema, puedan servir para ilustrarlo mejor. Y aunque el título del libro se refiera sólo al teatro musical, el lector encontrará una historia, en nada superficial, de la música italiana y de sus cambios, así como de la tragedia y la comedia, con muchas otras reflexiones sobre otros géneros de la poesía y sobre otras cosas».

¹⁰⁵ «Debo advertir que, habiendo escrito la historia del arte y no la de los artífices, en ella rastreará en vano quien busque encontrar detalles sobre el nombre, apellidos, patria, nacimiento y muerte de los autores, a las obras que publicaron, a las distintas ediciones y cosas así, que suelen hacer las delicias de los eruditos de nuestro tiempo. Mil otros libros satisfarán la curiosidad de quienes consideren estas indagaciones de suma importancia».

tienden a ver la historia de los espectáculos líricos como un instrumento de regulación moral, como ocurre con los propios espectáculos, nuestro abate, la entiende como una sucesión de etapas, de géneros musicales, que progresivamente preceden la llegada de la ópera. Y toma a ésta como una obra de arte autónoma que ha de ser analizada con criterios estéticos y juzgada con criterios históricos. Esa historicidad se hace extensible, claro está, a otras cuestiones como la teoría musical. En ese sentido, puede decirse que en esa historiografía *settecentista* Arteaga es el único, tal vez con Bettinelli, que, como apunta Stéphane Dado (2001: 71), parece comprender plenamente las afinidades que unen el pasado y el presente. En definitiva, Arteaga concibe la historia como una indagación de los procesos y no como un catálogo o mero ejercicio literario o campo para la especulación moral. A esa idea de la historia responde el meditado título de *Le Rivoluzioni*.

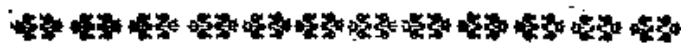
✱ *Gr. 2.ª de A. de 1767*
PRAGMATICA
SANCION
DE SU MAGESTAD
EN FUERZA DE LEY

PARA EL ESTRANAMIENTO DE ESTOS
Reynos à los Regulares de la Compañia, ocupacion
de sus Temporalidades, y prohibicion de su resta-
blecimiento en tiempo alguno, con las demás
prevenciones, que expresa.

Año



1767.



En Madrid: En la Imprensa Real de la Gazeta.
Y reimpressa en Sevilla en la del Dr. D. Geronymo de Castilla,
Impressor Mayor de dicha Ciudad.

Fig. 1

Portada de la *Pragmática* (1767) de Carlos III estableciendo
la expulsión de los jesuitas en los dominios
de la Monarquía hispánica.



Fig. 2

Expulsión y embarque de los jesuitas de los territorios españoles, por orden de su Majestad Católica, el 31 de marzo de 1767.

...entre los numerosos exiliados, víctimas de la expulsión de los jesuitas de todos los territorios hispánicos, se pueden observar diversas actitudes. La de aquellos que abrazan abiertamente la cultura italiana. La de los que se mantienen en una constante y beligerante reivindicación de la cultura española frente a la italiana y, por último, la de aquellos que se mantendrán de espaldas a Italia, y seguirán orientados hacia España y lo españoles exiliados en Italia.



Fig. 3
Bolonia. Plaza Mayor.

En Italia, de ser ciertas las afirmaciones de Uriarte y Lecina, llevará una vida mundana. Y en el período 1773-1778 lo encontramos estudiando en la facultad de arte de la Universidad de Bolonia. Sobre estos años anotará Luengo: «Teniendo al principio de su secularización pocos españoles con quienes tratar, por fuerza se dio al trato con los italianos, y a su imitación o siguiendo su genio y humor, tomó varias carreras de estudios: de médico, de filósofo, de jurista, y creo también que de matemático; y, sabiendo un poco de todo, se le debe mirar como colocado en la clase de erudito, con alguna mayor inclinación y aun talento para la poesía latina y vulgar, y para las cosas, adornos y gracias que pertenecen a esta arte».



Fig. 4

Giovanni Battista Martini. Óleo de autor desconocido (s. XVIII)

«Una afortunada combinación, que con dulce complacencia me obligo a hacer pública, y que hará tanto menos excusables mis errores, cuanto más posibilidades he tenido de evitarlos, me hizo descubrir una mina de noticias en torno a la música por el trato y amistad con el reverendo padre maestro Fray Giambattista Martini [...] Fue [éste] el primero que me estimuló a la empresa, quien despejó mis dudas, me indicó las fuentes, puso a mis disposición un buen número de libros raros y de manuscritos, y quien con su familiar discurso me proporcionó más erudición que mucha de la que se encuentra en los autores».

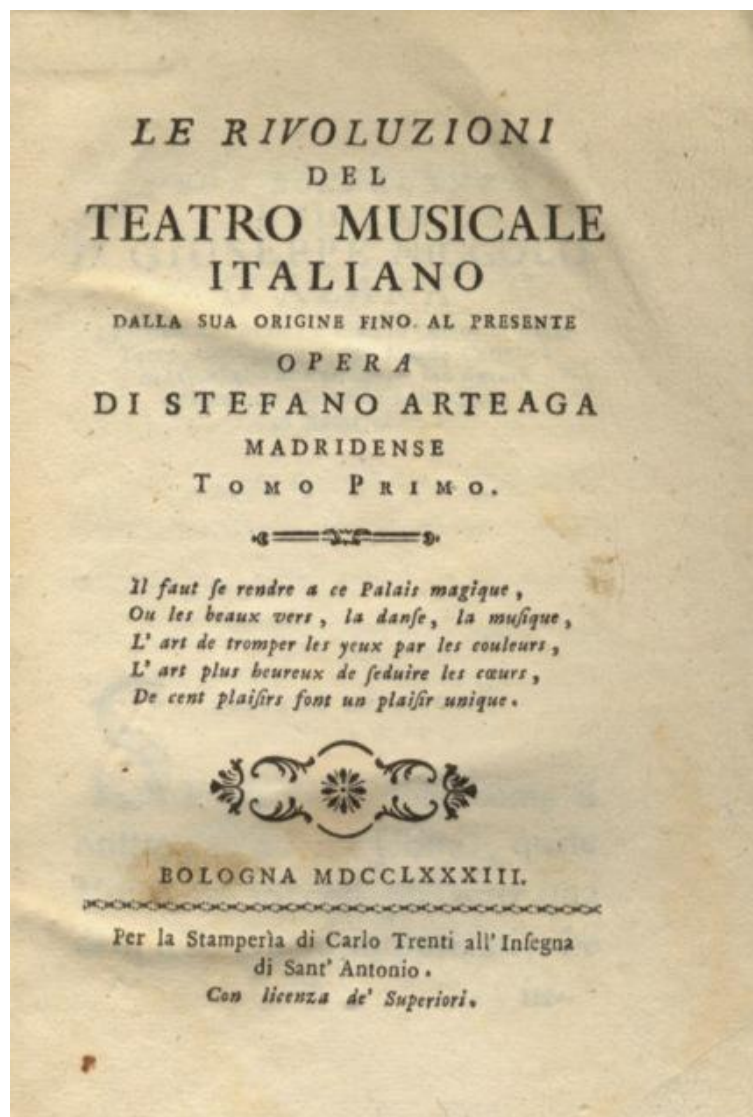


Fig. 5

Portada de la primera edición de *Le Rivoluzioni*. Bolonia, 1783

«Toda ella se emplea en hablar del dragma (sic) italiano y en elogio de esta nación, que a lo menos se lo agradece con alabanzas y con mostrar aprecio de su libro y de su persona. No parece, pues, que había motivo para que la corte de Madrid le premiase con una nueva pensión; y así es creíble que huviera sucedido, si no huviera tenido el acicate de buscar un Mecenas que le pudiese sacar esta gracia del ministerio español».

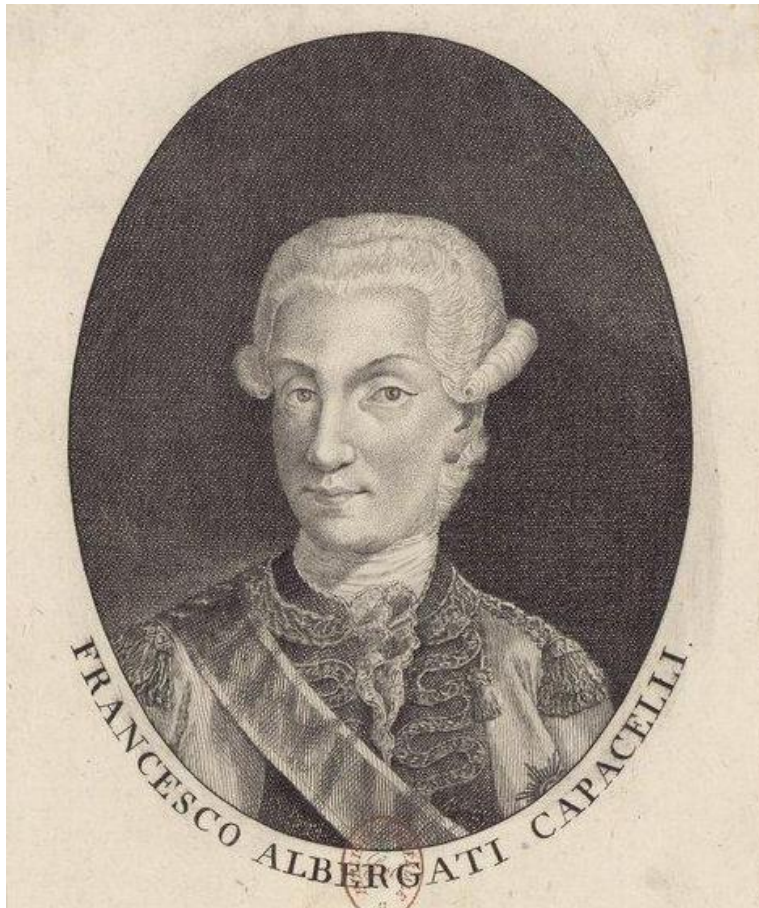


Fig. 6

Francesco Albergatti Capacelli. Grabado de Giuseppe Petrini (s. d.).

Le Rivoluzioni será un hito en la vida de Arteaga, porque además de los beneficios económicos que se derivarán, este hecho le abrirá las puertas de los círculos intelectuales y la buena sociedad de entonces. Es así, en ese feliz contexto, como alcanza la protección del marqués y comediógrafo Albergatti-Capacelli.



Fig. 7
José Nicolás de Azara. Óleo de Anton Raphael Mengs (1774).

Arteaga se traslada a Venecia y luego a Roma, donde se instalará ahora ya bajo el mecenazgo del caballero y diplomático español Nicolás de Azara de quien se convertirá en bibliotecario y estrecho colaborador para numerosas empresas culturales. [...] esta relación [...] ya no se romperá más que con el fallecimiento de nuestro abate.

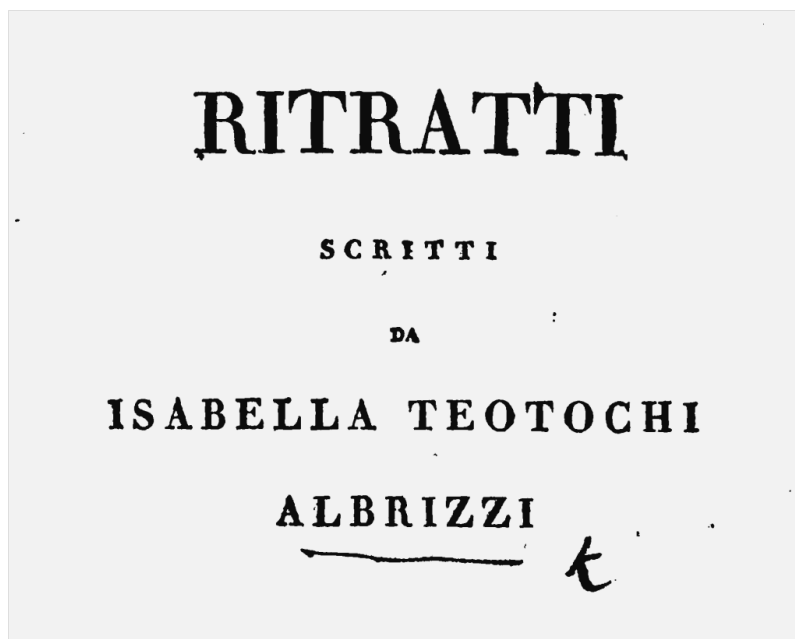


Fig. 8

Portada de la segunda edición de los *Ritratti*, 1808.

«En vano buscas un grabado con su efigie, pues nunca quiso ser pintado. [...] Tenía la frente amplísima y convexa, pocos y escasos los cabellos, ojos rojizos, grandes y con marcados arcos ciliares; nariz pequeña y respingona, fosas nasales anchas y resollantes; color entre negro y moreno; nada de grasa, figura pequeñísima, mezquina, hecha casi de cartílago, en lugar de músculos y huesos. ¿Pero qué? La naturaleza lo recompensó largamente. Hablar, que arrebató, claro, rápido, jugoso; corazón ardiente, viva imaginación [...], y tan orgulloso [...]. A menudo adornado de muchas y hermosas virtudes. Estas eran las suyas: generosidad, humanidad, amor a la verdad hasta casi pasar los delicados límites que separan del vicio esta querida y amable virtud. Su palabra era sagrada e inalterable, como el destino».



Fig. 9
Isabella Teotichi Marin Albrizzi. Óleo de Marie Louise-Elisabeth
Vigée-Le Brun (1792).

*«Arteaga del 13 al 2 está siempre
conmigo. Tan loco como antes,
enamorado pretendiente celoso, etc., etc.,
lo que nos divierte, y él mismo se ríe con
nosotros y de esta hermosa pasión que,
dice él, no puede vencer. Ello
me demuestra que incluso en el pasado
era amante».*

III

LE RIVOLUZIONI Y SUS RECEPCIONES

1. GESTACIÓN Y ESTRUCTURA DEL TEXTO

El por qué y el cómo de la gestación de *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* son explicados por Arteaga en la «Dedicatoria» ofrecida al diplomático español José Nicolás de Azara. Lo plantea en términos de frustrado patriotismo y carencias:

Avrei voluto, e l'avrei certamente voluto con quel zelo, che l'amor nazionale ispira, e giustifica, consecrar alla nostra comune diletissima Patria le mie fatiche. [...] Ma dopo qualche lavoro intrapeso ad ottenere un tal fine, mi ritrovai per mancanza degli opportuni leterarî sussidî (I, vi).¹⁰⁶

Y si el primero de los términos es discutible en su sinceridad, el segundo, la cuestión de la consulta de libros y documentos, no debió ser una cuestión baladí, como pone de manifiesto en el «Discurso preliminare», aunque, por fortuna, pronto debió quedar resuelta con el acceso a la bien nutrida biblioteca del ilustre musicólogo y franciscano boloñés Giambattista Martini, a la sazón amigo suyo.

Una fortunata combinazione, che con dolce compiacenza mi fo un dovere di palesar al pubblico, e che renderà tanto meno scusabili i falli miei quanto più mezzi ho avuti di schivarli, mi

¹⁰⁶ «Hubiera deseado, y ciertamente con todo el celo que el amor a la Nación inspira y justifica, consagrar a nuestra común y dilecta Patria mis esfuerzos. [...] Pero me encontraba falto de los libros suficientes para llevarlo a su fin».

fece scoprire una miniera di notizie appartenenti alla musica nella conoscenza ed amicizia del reverendissimo padre maestro fra Giambattista Martini [...] fu il primiero, che mi confortò alla intrapresa, che rimosse da me ogni dubbiezza, che m' indicò le sorgenti, che mi fornì buon numero de libri rari, e di manoscritti, e che m' aprì ne' suoi famigliari discorsi fonti d' eurdirzione vieppiù copiosi di quelli che ritrovassi negli autori (I, xxv y s.).¹⁰⁷

En la elección del tema por parte de nuestro hombre, de cultura que se quiere enciclopédica,¹⁰⁸ debió pesar una mente práctica. A su evidente gusto por la cuestión y la amplia disponibilidad de información, debió unirse, muy probablemente, el hecho de ser consciente de que ocuparse de una «storia del piú brillante spettacolo di Europa», significaba, cuando menos, entrar directamente en el corazón mismo de uno de los temas de interés general en la sociedad italiana. Significaba, tal vez, desbordar los estrechos límites de los habituales cenáculos intelectuales, para alcanzar el de los salones, más ricos en posibilidades de toda índole.

A juicio de Batllori, el título está inspirado en el de las famosas *Rivoluzioni d'Italia* del piamontés Carlo Denina, que se publicaron

¹⁰⁷ «Una afortunada combinación, que con dulce complacencia me obligo a hacer pública, y que hará tanto menos excusables mis errores, cuanto más posibilidades he tenido de evitarlos, me hizo descubrir una mina de noticias en torno a la música por el trato y amistad con el reverendo padre maestro Fray Giambattista Martini [...] Fue [éste] el primiero que me estimuló a la empresa, quien despejó mis dudas, me indicó las fuentes, puso a mis disposición un buen número de libros raros y de manuscritos, y quien con su familiar discurso me proporcionó más erudición que mucha de la que se encuentra en los autores».

¹⁰⁸ El padre Luengo, uno de los individuos que más lejos estuvo de comprenderlo, escribe en su *Diario*, según reseña de Batllori (1944: *xiv*): «...teniendo al principio de su secularización pocos españoles con quienes tratar, por fuerza se dio al trato con los italianos, y a su imitación, o siguiendo su genio y humor, tomó varias carreras de estudios: de médico, de filósofo, de jurista, y creo que también de matemático; y, sabiendo un poco de todo, se le debe mirar como colocado en la clase de erudito, con alguna mayor inclinación y aun talento para la poesía latina y vulgar, y para las cosas, adornos y gracias que pertenecen a este arte».

unos años antes, entre 1769-70. Según Batllori (1966: 160), el término *Rivoluzioni* y no *Storia* revela la intención de valorar las evoluciones del teatro italiano con «espíritu filosófico».¹⁰⁹ Y en efecto, Arteaga busca una aproximación al tema desde la reflexión, más que desde aquella erudición que se funda y argumenta en el número de citas y el mérito de los autores según el siglo de nacimiento, tal como ponemos de manifiesto al hablar de su sentido de la historia. «Che valutano le ragioni secondo il número delle citazioni, e il merito degli autori secondo il secolo delle loro nasita» (*vid.* «Discorso»: I, *xvii*). No quiere juzgar como aquel ciego de Cheselden, que «giudicava delle rose, delle quali per quanto s'ingegnassero i circostanti a fargli capire la soavità e freschezza di colorito, altro egli non potè sentire giammai, che le spine» («que de las rosas, por mucho que se le intentara hacer entender la suavidad y frescura de su colorido, nunca podría sentir otra cosa, y juzgaba por las espinas») (*Ibid.*). Arteaga quiere atrapar la magia del teatro, del espectáculo, del culto a lo maravilloso, quiere ir más allá de la simple erudición, de la misma manera que la visión de un individuo, como comentara Voltaire (1738: 66) sobre esta misma cuestión de las percepciones ópticas, viene determinada no sólo por los ángulos matemáticos de la disposición de los ojos, pues estos «ne lui servoient de rien sans les

¹⁰⁹ Entre las acepciones que incluye el *Diccionario de la Lengua Castellana* Tomo 5^o (1737), puede leerse: «Metaphoricamente vale mudanza, o nueva forma en el estado o gobierno de las cosas. Lat. *Mutatio. Vicisitudo*». Y remite a un significativo pasaje de la introducción de *Retrato del buen vasallo* (1677: 2) de Pinel y Monroy donde, en efecto, puede leerse: «y hallándose en la historia tantas reboluciones (sic) y variedades de fortunas, arduas empresas, conseguidas o malogradas [...], siempre avrá mucho que aprovechar para nosotros mismos, o para la administración de las cosas públicas, y mucho de que huir [...] Los mismos Filósofos hizieron de la historia tanto aprecio, que la juzgaron para esta enseñanza mucho más a propósito que la filosofía, no porque se aventaje en dignidad, si no por ser más fácil de este modo de doctrina, y diversos los medios de una y otra se valen».

secours de l'expérience & les autres sens» («de nada servirían sin el concurso de la experiencia y los otros sentidos»).

En realidad, Arteaga, cree haber encontrado un tema original y fértil. En su «Discorso» (I, *xli*) apunta que, dada la «mancanza degli scrittori su questo punto»,¹¹⁰ pretende analizar la historia del teatro musical desde lo que quiere ser su objetivo último, el nuevo *sistema drammatico* (*Ibid.*).¹¹¹ Sistema dramático que se sustenta en la estrecha unión entre poesía y música, aunque de ello se deriven supuestas inverosimilitudes, señala Arteaga en el primer capítulo de sus *Rivoluzioni* (I, 1: 3).

L'unione della musica colla poesia è dunque il primo costitutivo, che distingue codesto componimento dalla tragedia, e dalla commedia. Nè de tale unione risulta un tutto così inverosimile come pretenderebbero alcuni, a cui pare un stravaganza che gli eroi e le eroine s'allegriano, s'adirino e si dicano le loro ragioni cantando.¹¹²

A esas críticas Arteaga responde de forma inequívoca, entendiendo que la verosimilitud del sistema dramático pretende apelar a lo

¹¹⁰ La verdad es que cuando Arteaga publica su *Rivoluzioni* ya cuenta con varios precedentes, como los de Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755 / 1763); Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du Theatre & c.* (1769); Antonio Planelli, *Dell'Opera in musica* (1772); Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' Teatri antichi e moderni* (1777), por citar sólo algunos de los más representativos y que se recogen más adelante.

¹¹¹ Véase más arriba, en «fundamentos de la teoría de la ópera en Arteaga».

¹¹² «La unión de la música y la poesía es, pues, el primer elemento constitutivo que distingue así esta composición de la tragedia y la comedia. Ni de tal unión resulta un todo tan inverosímil como pretenden algunos, a quienes parece una extravagancia que los héroes y heroínas se alegren, se enfurezcan y expresen sus motivos cantando». Se trata, en efecto, de uno de los puntos centrales de la argumentación habitual en contra del teatro musical. Sirvanos de ejemplo las anotaciones del padre Luengo en su *Diario* el 13 de abril de 1784: «...el esencialísimo defecto de los dragmas (sic) en música, que es la falta de verisimilitud y naturalidad. Porque ¿quién me ha de persuadir a mí, ni a ningún hombre racional, que hai la menor naturalidad ni verisimilitud en morir los hombres y mugeres cantando dulcemente, y explicar de la misma manera otros afectos y pasiones, casos, sucesos y desgracias?».

intuitivo más que a lo racional del individuo. Una capacidad, ésta de las artes, que vino a expresar Madariaga (1975: 19) con una imagen brillante, en contexto bien diferente del que nos ocupa, a propósito de las posibilidades cognoscitivas de la intuición: «porque las castañuelas son vida, mientras que las matemáticas son mero reflejo de la vida en el lago del pensamiento». Con todo, el drama musical, en efecto, como las otras artes imitativas, no tiene por objeto la verdad, sino una representación de esta.

Tal cosa sarebbe certamente un assurdo se si dovesse prender al naturale, ma cosí non è nel drama musicale, il quale, siccome avviene a tutti gli altri lavori delle arti imitative, non ha tanto per oggetto il vero, quanto la rappresentazione del vero, nè si vuole da esso che esprima la natura nuda e semplice qual è, ma che l'abellisca e la foggi al suo modo (*Ibid.*).¹¹³

Bien es cierto que esta concepción unitaria del drama musical, como vimos más arriba, cuenta también con precedentes notables. Añádanse Giulio Caccini, a principios del siglo XVII, que ya apuntaba en esa dirección y tan sólo unos años antes de ver la luz *Le Rivoluzioni*, el suizo Johannes Georg Sulzer, en su *Allgemeine Theorie*

¹¹³ «Tal cosa sería ciertamente absurdo si fuese a tomarse al natural, pero no es así en el drama musical, que, como ocurre en todas las obras de las artes imitativas, no tiene tanto por objeto la verdad, como la representación de esta verdad, ni se pretende con ello expresar la naturaleza desnuda y simple tal como es, pero sí que la embellezca y la moldee a su modo». Y trae a colación el caso de Apeles (en la edición de Bolonia, Zeuxis en la de Venecia): «Così è fino a noi pervenuta la fama d'Apelle, che volendo far il ritratto di Elena, e non trovando alcun individuo della natura, il quale adeguasse quella sublime idea della perfezione, ch'egli avea nella sua mente concetto, raccolse da molte fanciulle bellissime i tratti piú perfetti, onde poi un tutto formò che non esisteva fuorchè nella mente del pittore» («Así, hasta nosotros ha llegado la fama de Apeles, quien queriendo hacer el retrato de Elena y no encontrando individuo alguno en la naturaleza, que se adecuase a esa idea sublime de perfección, al concepto que tenía en su mente, recogió de muchas muchachas bellísimas los rasgos más perfectos, con el que formó un todo que no existía más que en la mente del pintor») (*Ibid.* 3 y s.). Esta conocida anécdota la da Cicerón en su *De inventione*.

der schönen Künste (Leipzig, 1771-74), quien parece orientar también sus reflexiones en esa línea. Pero, con todo, será Arteaga quien se avance en el intento de desarrollar de forma sistemática esta idea.

No vamos a entrar en la compleja historia de las dos ediciones italianas, la boloñesa de Trenti y la veneciana de Palese, ambas en tres volúmenes cada una. La cuestión fue ya abordada por Batllori en diversos trabajos y estudiada en profundidad por el profesor Molina Castillo en su *Edición crítica de Le rivoluzioni del teatro musicale italiano de Esteban Arteaga* (1998: III, 349-368 y 1998b: 221-236). Pero es oportuno que nos detengamos todavía en el contenido resultante del conjunto de la obra a través de sus ediciones.

La estructura conceptual del contenido de la obra la expondremos, pues, al margen de polémicas, incluso sobre la conveniencia de cuál de las dos ediciones se adecua mejor para una edición crítica del texto, tal como acertadamente se plantean Batllori (1944: xxxv-xxxix y lxiii-lxvi) y Molina Castillo (1998: 221 y ss.). Cuestión que escapa al interés de nuestro trabajo y, en todo caso, puede quedar en un segundo plano, toda vez que el texto que centra nuestra investigación no varía en ambas ediciones. Al margen, pues, de la distribución de capítulos en los tres volúmenes, *Le Rivoluzioni* nos ofrece el siguiente contenido que reseñamos cotejando las ediciones de Bolonia y Venecia:

- Donde se define la naturaleza del drama musical y describe la diferencia con otros componentes dramáticos. De sus leyes constitutivas derivadas de la unión de la poesía, música e *prospectiva*.
(Bolonia: Vol. I, cap. I. Venecia: *Id.*).

- Donde, en una preocupación muy dieciochesca, se detiene a reflexionar sobre la aptitud de la lengua italiana para la música y las causas *políticas* que han contribuido a esta circunstancia. (Bolonia: Vol. I, cap. II. Venecia: *Id.*).
- De la pérdida de la música antigua y el origen de la música sacra en Italia, desde Guido d'Arezzo al contrapunto. (Bolonia: Vol. I, cap. III. Venecia: *Id.*).
- Donde se ocupa de la música profana, del primer acoplamiento con la poesía vulgar. También de los *intermezzos* musicales y los principios del melodrama. (Bolonia: Vol. I, cap. IV. Venecia: *Id.*).
- Sobre los defectos de la música italiana hacia fines del *cinquecento* y medidas para mejorarla. El estado de la poesía vulgar. Florencia como inventora del melodrama. La primera ópera seria. La primera ópera bufa y su carácter. (Bolonia: Vol. I, cap. V. Venecia: *Id.*).
- Reflexiones sobre lo maravilloso. Origen histórico y propagación en Europa. Causas de su *accoppiamento* con la música y la poesía en el melodrama. (Bolonia: Vol. I, cap. VI. Venecia: *Id.*).
- Sobre la rápida difusión del melodrama dentro y fuera de Italia. Francia, Inglaterra, Alemania, España y Rusia (Bolonia: Vol. I, cap. VII. Venecia: *Id.*).
- Estado de la prospectiva y de la poesía musical hacia la mitad del siglo XVIII. Mediocridad de la música. Introducción de los eunucos y las mujeres en el teatro. Origen del *ballo pantomimico*. (Bolonia: Vol. I, cap. VIII. Venecia: *Id.*).
- El siglo de oro de la música italiana. Progreso de la melodía. Compositores italianos. Escuelas célebres de canto e instrumentistas con varias de sus características. (Bolonia: Vol. I, cap. IX. Venecia: Vol. II, cap. IX).¹¹⁴

¹¹⁴ Los volúmenes segundo y tercero de la edición veneciana continúan la numeración del primero.

- Mejora de la poesía lírico-dramática. Quinault, precursor de la reforma en Francia. Poetas célebres hasta Metastasio.
(Bolonia: Vol. I, cap. X. Venecia: Vol. II, cap. X).
- De la época de Metastasio. Ventajas de la poesía en Italia. Reflexiones sobre su manera de tratar el Amor. Sobre el melodrama en el mayor grado de perfección posible.
(Bolonia: Vol. I, cap. XI. Venecia: Vol. II, cap. XI).
- Decadencia. Causas generales. Paralelo de la poesía y la música moderna con la de los antiguos griegos. Motivo de la perfección de los antiguos. Inconvenientes intrínsecos de nuestro sistema musical.
(Bolonia: Vol. II, cap. I. Venecia: Vol. II, cap. XII).
- Causas particulares. Primera. Falta *de filosofía* en los compositores. Defectos en la composición y excepciones individuales.
(Bolonia: Vol. II, cap. II. Venecia: Vol. II, cap. XIII).
- Segunda causa. Vanidad e ignorancia de los cantantes. Análisis del canto moderno. Reflexiones sobre el gusto juicio popular y la variedad de los gustos musicales.
(Bolonia: Vol. II, cap. III. Venecia: Vol. III, cap. XIV).
- Tercera causa. Abandono de la poesía musical. Análisis de los poetas dramático-líricos después de Metastasio. Situación de la ópera bufa
(Bolonia: Vol. II, cap. IV. Venecia: Vol. III, cap. XV).
- Sobre el *ballo pantomimico*, de su aplicación al teatro y su conveniencia o no en el melodrama
(Bolonia: Vols. II, cap. V y vol. III, continuación. Venecia: Vol. III, cap. XVI).
- Intentos de reforma del melodrama. Carta de un célebre literato francés, que contiene la idea de una ópera excelente entorno a la Música.
(Bolonia: Vol. III, cap. VI. Venecia: Vol. III, cap. XVII).

De la lectura de estos enunciados se desprende que el plan de trabajo de Arteaga en *Le Rivoluzioni* se plantea siete cuestiones básicas, que, a su vez, pueden agruparse en dos centros de interés. Por un lado el de aquellas cuestiones relativas a la constitución del melodrama, sus elementos y articulación. Por otro, aquellas relativas a su decadencia y los diversos intentos de reforma.

Como veremos al tratar de la recepción italiana de *Le Rivoluzioni*, mientras Arteaga se mantenga en los límites del primero de los bloques, y que viene a constituir la primera entrega, cosechará un acuerdo y admiración generales. Sólo cuando salga a la luz su análisis de la crisis del melodrama crecerá hasta el escándalo el número de los que se sienten afectados, más que aludidos, y no tanto, entendemos, por las conclusiones de su argumentación como por el personal estilo expositivo del discurso de nuestro abate, punzante más que crítico.

Por otro lado, y antes de cerrar este breve apartado dedicado a establecer la arquitectura discursiva de *Le Rivoluzioni*, ha de subrayarse que éstas no constituyen una poética del teatro musical. No cabe, pues, esperar una sistematización de los fundamentos teóricos de la ópera, aunque sea posible establecer algunos de ellos a partir de los numerosos juicios expresados en el texto. El objetivo de Arteaga es otro. Nuestro abate se propone trazar una historia filosófica del teatro musical italiano desde la perspectiva del neoclasicismo. Esto es, desde la voluntad de que nos sirva, a nosotros lectores, como hilo de Ariana, para adentrarnos «nel sempre oscuro e difficile labirinto del gusto».

2. FORTUNA DE *LE RIVOLUZIONI*. RECEPCIONES.

2.1. RECEPCIÓN ITALIANA

Aludir a los históricos y estrechos vínculos culturales entre Italia y España sería ocioso por nuestra parte. Aquí nos bastará con señalar como, entre los numerosos exiliados, víctimas de la expulsión de los jesuitas de todos los territorios hispánicos, se pueden observar diversas actitudes. La de aquellos que abrazan abiertamente la cultura italiana. La de los que se mantienen en una constante y beligerante reivindicación de la cultura española frente a la italiana y, por último, la de aquellos que se mantendrán de espaldas a Italia, y seguirán orientados hacia España y lo españoles exiliados en Italia. Tal es el caso del singular aragonés Vicente Requeno y Vives (1743-1811), «il vero inventore delle più utile scoperte della nostra età», como lo calificara Juan Francisco Masdeu (1744-1817),¹¹⁵ o el vizcaíno Esteban Terreros y Pando (1707-1782), quien sacó a la luz en Forlì, en 1771, un manual de toscano para los españoles que acabaran de llegar a Italia y quisieran aprender rápidamente italiano.

Entre los que reivindican la cultura española de forma militante se reafirmarán dos corrientes, la del arabismo y la del americanismo. Como veremos más adelante, en realidad se trataba

¹¹⁵ No parece exagerado Masdeu si consideramos que, el imaginativo y, a veces, deliciosamente inútil en sus investigaciones, Requeno escribe con excepcional erudición sobre la antigua música griega, investiga la quironomía en los antiguos, gestualidad y signos convencionales que supuestamente eran usados en la pantomima y la danza, como suya es, también, la renovación de la pintura al encausto, y las especulaciones e inventos más extravagantes, desde un nuevo sistema de notación musical para teclado a la trompeta parlante o el tambor armónico, entre otros.

de una teoría puesta en marcha por diversos provenzalistas del Renacimiento, especialmente Giammaria Barbieri, con su inédita *Dell'origine della poesia rimata*. La edición en 1790 de este manuscrito del XVI por parte de Tiraboschi (con la colaboración de Juan Andrés, Joaquín Pla y Juan Antonio Mayans) daría pie, como expondremos en su momento, a una de las polémicas con Arteaga a través de su *Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*, (Roma, 1791), quien insistirá en el origen latino-germánico de la rima y métricas provenzales (*vid.* Batllori 1966: 36 y s.). De alguna manera el arabismo servía a algunos de los exiliados como reivindicación del papel de España en la cultura europea, en una suerte de protonacionalismo romántico. Tal es el caso de Francisco Javier Llampillas (1731-1810) y su *Saggio apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani* (Génova, 1778-81), que es, por usar una expresión de Batllori, exponente de una polémica que tiene más de pintoresca que de sustancial. Por último, el frente hispano se manifiesta también a través del llamado americanismo. Esto es, los estudios americanos propiciados por una reivindicación de la acción española y jesuítica en América.

Arteaga, que nunca renunciará a su genio español, es de los que abrazará abiertamente la cultura italiana, de manera que será, en ese contexto de sentimientos contradictorios y admiración, cuando no devoción, por lo italiano, donde se gestará *Le Rivoluzioni* y lo que explique algunas de las peculiaridades de su recepción.

Más arriba hemos podido ver como la publicación de la primera entrega de *Le Rivoluzioni* trajo notables beneficios a Arteaga. Pero, como oportunamente observa Batllori (1944 *lxxx*), de la publicación del primer tomo al tercero se va a producir una notable

mutación, de manera que, «una obra comenzada con tanto aplauso, vino a terminar con el vilipendio general por parte de toda Italia». El principio no pudo ser más halagüeño. Tan sólo unos meses después de la edición de la primera entrega, salida de los talleres boloñeses de Carlo Trenti, el padre Luengo no duda en reseñar el 13 de abril de 1784, en las páginas de su ya citado *Diario*, el éxito del joven escritor.¹¹⁶ Las revistas literarias de entonces, *Progresso dello spirito umano* o *Giornale d'Italia* acogían con especial simpatía el trabajo de nuestro abate¹¹⁷ y las ventas permitían que, dos años después, en 1785, estuviera ya en la calle una segunda edición, esta vez por el impresor veneciano Carlo Palese¹¹⁸

La contrapartida a esta dulce acogida la encontramos en dos frentes. Uno, protagonizado por el abogado y estudioso Napoli Signorelli, que si no fue a mayores se debió a la mediación del marqués Albergati, amigo de ambos y que fue determinante en que

¹¹⁶ «La obra que imprimió el año pasado le ha colocado en un grado tan alto de respeto y de honor para con los eruditos del país, que se le mira casi como un monstruo o como un hombre extraordinarísimo [...]. Se promete un segundo; pero siguiendo el uso de los jóvenes escritores de estos tiempos, después de un año largo que se publicó el primero, no se ha visto todavía, ni hay indicios de que se vea muy presto. Esta obra del joven Arteaga ha sido recibida en este país, como ya insinuamos antes, con un aplauso tan extraordinario, tan increíble y tan inexplicable, que los elogios y alabanzas que le han dado a ella y a su author, de palabra y por escrito, los eruditos de Italia, llegan hasta el entusiasmo y fanatismo. De esto puede haber dos razones. La una será el ver elogiada y aplaudida por un español una cosa que ellos creen toda suya, qual es el dragma u ópera en música. La otra será que Arteaga defiende esta su invención con más fuerza, más imperio y más solidez que lo han hecho hasta ahora los italianos, aunque han escrito tantos sobre ese mismo asunto». Luengo, *Diario...*: t. 18, p. 115-118. La cita en Batllori (1944: xxxv).

¹¹⁷ Batllori (1944: lv) da noticia de la carta de 30 de marzo de 1784 que Arteaga dirige a Albergati, en la que anota: «Ho per altra via accidentalmente saputo chi sia stato l'estensore dell'estratto della mia opera, inserito nel Giornale d'Italia: egli è il cavaliere abate Garducci, da Vicenza, cui ho invitati i miei meritati ringraziamenti» («He conocido de forma accidental quien ha sido el autor del extenso extracto de mi trabajo, inserto en el Giornale d'Italia: es este el caballero abate Garducci, de Vicenza, al cual he expresado mi más sincero agradecimiento»).

¹¹⁸ Sobre la actividad epistolar de Arteaga para difundir su obra consúltese Batllori (1944: xxxvi y ss.).

el desencuentro no subiera de tono. El otro, tiene por protagonistas dos exjesuitas de prestigio, el bergamasco Girolamo Tiraboschi y el valenciano Juan Andrés. La polémica con Signorelli nace de forma expresa en el propio texto de *Le Rivoluzioni*. Arteaga, en el «Discorso preliminare» de la edición de Bolonia (1783: I, 25 y s.), cita entre sus fuentes la «*Storia critica de' teatri* dei signor dottore D. Pietro Napoli Signorelli», señala que éste pronuncia «giudizii poco fondati sul merito delle nazioni e sul valore degli scrittori, così il fa inciampare in molte inesattezze di fatto, che lungo sarebbe il voler rilevare» («juicios poco fundados sobre el mérito de las naciones y la valía de sus escritores, cosa que, de hecho, le hace incurrir en numerosas insensateces que serían largo de reseñar»). Aunque reconoce la erudición de que hace gala, estima que no ve satisfecho la cuestión del *sistema dramático*, que promete Signorelli.¹¹⁹ Albergati contribuyó a que el intercambio de pareceres se mantuviera en una contenida relación epistolar y no se desatase mayor polémica pública entre sus dos amigos, de manera que vino a acordarse retirar, de las posibles nuevas ediciones de los textos de ambos, aquellas referencias hirientes en una u otra dirección escritas con anterioridad a la amistad con el marqués. Y, en efecto, en la edición veneciana de *Le Rivoluzioni*, los párrafos citados se omiten. Del otro lado, el llamado *Sistema melodrammatico* de Signorelli no se publicó hasta 1847, cuando ya habían fallecido ambos contendientes.¹²⁰

¹¹⁹ «Un'opera dilettevole, ed erudita, come non tolgo a noi il desiderio di veder pubblicato il *sistema drammatico*, ch'ei ci promette, e dal quale avrei forse potuto ritrarre quei lumi, che non mi è stato permesso ricavare dalla sua storia» («Un trabajo delicioso y erudito, cómo no iba a despertar en nosotros el deseo de ver publicado el *sistema dramático*, que él ahí promete, y del que hubiera necesariamente podido presentar alguna luz, pero no me ha estado permitido sacarla de esta su historia») (*Ibid.*, p. 26).

¹²⁰ Hay cuestiones de cronología histórica en las que difieren Signorelli y Arteaga, pero otras son acusaciones más graves, como aquella en la que se señala

Muy distinto es el sesgo de la polémica con Tiraboschi y Andrés. Para Batllori, el principal desencuentro Arteaga-Tiraboschi surge de la diferencia de criterio a la hora de valorar el papel de los músicos italianos y de otros países en el siglo XVI.¹²¹ Pero tampoco puede dejarse de lado la contribución del estilo expositivo de Arteaga a exacerbar la polémica, un estilo dado a elevar el tono y la personalización directa.¹²² La respuesta de Tiraboschi se produjo a través del *Nuovo giornale de' letterati* de Módena, del que era director, en el tono comedido y razonable que le eran propios, admitiendo las virtudes de la obra de Arteaga y señalando algunos errores, que

que Arteaga transcribe sus materiales de la entrada «Poema lírico» de la *Enciclopedia*, y de donde entresacaría toda su curiosa doctrina.

¹²¹ Escribe Arteaga (I: 206): «L'illustre storico della letteratura italiana, che tant'onore ha recato alla sua nazione, ignorò il gran numero e il valore de' mentovati stranieri, i quali si portarono in Italia ad illustrar sì distintamente e sì gloriosamente la musica» («El ilustre historiador de las letras italianas, que tanto honor ha traído a su nación, ignoró el gran número y valor de los citados extranjeros, que llevaron a ilustrar de forma distinta y gloriosa la música»). Sobre las polémicas Arteaga-Tiraboschi *vid.* Batllori (1944: *lix-lxiii*).

¹²² Remacha Arteaga (I, 206 y s., *vid.* n.) su acusación de partidismo en estos términos: «Al Tiraboschi sempre intento ad esaltar i suoi nazionali con discapito degli esteri, si potrebbero appropriare quei versi del *Catilina*, tragedia d'un celebre moderno francese. "Le devoir le plus fort, la loi la plus chérie, | C'est d'oublier la loi pour sauver la patrie" » («Tiraboschi siempre intentó exaltar a sus compatriotas con el descrédito de los extranjeros, si pudiera se apropiaría de algunos versos de *Catilina*, la tragedia de un célebre autor moderno francés: "Le devoir le plus fort, la loi la plus chérie, c'est d'oublier la loi pour sauver la patrie"»). El autor aludido no es otro que Voltaire, *Rome sauvée, ou Catilina* (1752), Acto IV, escena 4, cuyo texto sería corregido en ediciones posteriores, dando, en el caso de este verso final: «Est d'oublier la loi pour sauver la patrie». Pero aun insiste nuestro abate en su acusación (*Ibid.*): «Se, non ingnorandoli, ha giudicato meglio di passarli sotto silenzio che altri chiamarebbe ingurioso, non sapressimo che rispondere a chiunque l'accusasse di parcialita manifesta. Ma gli spagnuoli, i francesi e i fiaminghi che si veggono privi di testimonianza così autorevole, si consoleranno nella perdita loro ripensando a tanti altri illustri scrittori suoi nazionali, i quali hanno siffata gloria tra essi e gl'italiani meritevolmente divisa» («Él, sin ignorarlo, ha juzgado mejor pasarlo en un silencio, que otros llamarían injurioso, sin saber qué responder a quienquiera que lo acusase de manifiesta parcialidad. Pero los españoles, franceses y flamencos que se han visto así privados de un testimonio tan autorizado, se consolarán de esta pérdida pensando en tantos ilustres escritores de su nacionalidad, que han tenido semejante gloria, y entre los italianos de tan meritoria divisa»).

nuestro abate tuvo buen cuidado de corregir en la segunda edición. Más furibundas, en cambio, fueron las reacciones de otros individuos, molestos con que los españoles vinieran a poner tildes a los italianos en cuestiones musicales. «Per verità questi spagnuoli vengono ad ammaestrarci».¹²³

La polémica con Andrés se deriva de la cuestión de la influencia árabe en la música y poesía europeas.¹²⁴ Arteaga no admite esta posibilidad. Música y notación profanas las hace derivar del canto litúrgico. Metrificación silábica y rimas de la poesía bajo latina y la influencia germánica.¹²⁵ A lo que Andrés responde, en su

¹²³ El término «ammaestrarci» introduce, sin duda, un sentido más crítico que la mera traducción: «En verdad estos españoles vienen a enseñarnos».

¹²⁴ Andrés llega a la cuestión a través del interés que por el manuscrito de Giammaria Barbieri *Dell'origine della poesia rimata*, le traslada su amigo Tiraboschi, pensando que, por ser valenciano Andrés, podría entender algo de aquel provenzal indescifrable.

¹²⁵ «Se poi i provenzali siano stati eglino medesimi gl' inventori di quella sorta di musica, e di poesia, oppure s'abbiano l'una, e l'altra ricevuta dagli arabi per mezo dei catalani, io non mi asffretterò punto a deciderlo. Sebenne l'influenza letteraria, e scientifica di que' conquistatori sul restante della Europa sia stata con molto aparato d'erudizione da un dotto spagnuolo [D. Giovanni Andres nella bell'opera intitolata *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, tom. 1] oltre modo magnificata, sebbene il sistema poetico e musicale d'entrambe nazioni araba, e provenzale concorra in alcuni punti de somiglianza, ciò non ostante, io non mi credere in stato di poterne cavar conseguenza in favor della prima. Rispetto alla musica, l'Italia nel suo Guido Aretino [antere di tempo, o almen coetáneo al famoso Afarabi], la Germania in Ottone da Frisinga e in Notkero e la Francia nel suo Francone [non inferiore all' Albufaragio degli arabi], vantano scrittori fondamentali di quella scienza, trattata da essi (in quanto lo permetteva la rozzezza de' secoli) con regole giuste e con sodi principî senza che alcun ragionevole indizio vi sia onde poter sospettare aver quelli autori ricavati i proprî lumi dalla lettura o dal commercio coi sarraceni». («Sobre si luego los provenzales han sido los auténticos inventores de aquella especie de música y de poesía, si habían recibido una y otra a través de los árabes, por medio de los catalanes, no puedo decidirlo ciertamente. Si bien la influencia literaria y científica de estos conquistadores sobre el resto de Europa ha sido de otro modo magnificada con mucho aparato de erudición por un docto español [D. Juan Andrés en la obra titulada *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, tom. 1]; y si bien es cierto, también, que el sistema poético y musical de entrambas naciones, árabe y provenzal, concurren algunos puntos de semejanza, me es imposible, sacar, no obstante conclusiones a favor de los primeros. Respecto a la música, Italia con su Guido d'Arezzo, anterior en el tiempo o cuando menos coetáneo del famoso Alfarabi, [Germania con Otón de

elegante prosa, a través de las páginas de su *Dell' origine...* (1785: II, 48), que difícilmente Arteaga ha podido internarse en el estudio de aquellos siglos oscuros.¹²⁶ Y como quiera que Arteaga está dispuesto a seguir polemizando, y de hecho en la segunda edición veneciana de *Le Rivoluzioni* incluye varias páginas al respecto, Andrés, que es hombre prudente y prefiere eludir las polémicas, escribirá a Tiraboschi el 10 de octubre de 1785:

Io non ho voluto leggere quella famosa nota, che mi dicono troppo forte e sanguinosa, per non espormi al pericolo di rispondere e dar corpò ad una guerra letteraria, specialmente fra due nazionali. S'ella ora mi fa l'onore di prendere le mie

Frisinga y Notkero] y Francia con su Francón [de Colonia], no inferior al Albufaragio de los árabes, fueron escritores fundamentales de aquella ciencia, tratando de dar (en cuanto lo permitía la rusticidad de los siglos) con reglas justas y sólidos principios, sin que ningún indicio razonable se nos muestre donde poder sospechar haya algún autor que saque provecho y luz de la lectura o del trato con los sarracenos»). Y más adelante añade: «Noi veidiamo la musica sortir bambina in Europa da mezzo il culto ecclesiastico, crescer fanciulla n' monisterî che la promossero, pigliare stabile consistenza e vigore colla invenzion delle note, abellirsi insieme e corrompersi coll' uso del contrappunto, senza che sappiamo qual influenza avesser gli arabi in cotai cangiamenti. Rispetto alla poesia, l'indole della provenzale, tutta fievole e cascante di vezzi è tanto diversa dall' arabica sparsa di pompose figure e fraseggiata alla foggia orientale, la natura degli argomenti è così diferente; così ne è lontano l'andamento dell'una e dell' altra, che il menomo vestigio non si scorge d' imitazione» («Hemos visto nacer la música en Europa en el ámbito del culto eclesiástico, crecer como una jovencita en los monasterios que la promovieron, tomar consistencia y vigor con la invención de la notación, embellecerse y a un tiempo corromperse con el uso del contrapunto, sin que sepamos cual vino a ser la influencia de los árabes. En cuanto a la poesía, el índole de la provenzal, lacia y firme a la vez, es tan diversa de la arábica, abundante en pomposas figuras y frases al modo oriental, tan diferente la naturaleza de sus argumentos, casi nacidas en las antípodas una de la otra, que no se vislumbra el menor vestigio de imitación») (I, 153 y ss.).

¹²⁶ «Quel dotto ed elegante scrittore, occupato nelle diligenti ricerche de' tempi più resenti, come più necessarie al suo asunto, non ha potuto internarsi nell' notizie di que' secoli oscuri, nè esaminare la storia della poesia e della musica di quell' età» («Este docto y elegante escritor, ocupado en la diligente búsqueda de los tiempos más recientes, como a su asunto más le es necesario, no ha podido internarse en las noticias de aquellos siglos oscuros, ni examinar la historia de la poesía y la música de aquellos tiempos»). Véase también Batllori (1944: cviii).

parti, io sono sovrabbondantemente compensato del mio silenzio.¹²⁷

Los avatares del resto de la obra iban a ser muy otros. Aunque la portada del segundo tomo lleva la fecha de 1785, su salida no se producirá hasta 1786 y lo hará al mismo tiempo en Bolonia y en Venecia, y el tercero en Venecia, antes que en Bolonia.¹²⁸

Establecidas las leyes generales del melodrama y su devenir histórico hasta Metastasio, nuestro abate intenta analizar la decadencia que se sigue y sus causas. Parte del supuesto de que en el resurgimiento de las letras italianas y en general de toda Europa tuvo mucho que ver la imitación de los antiguos.¹²⁹ En ese sentido, la primera de las causas, señala Arteaga, estriba en la disolución de los estrechos lazos entre los oficios de poeta, músico, cantor, legislador y filósofo característicos de la antigua Grecia. La segunda, más peregrina, la encuentra en el hecho mismo del perfeccionamiento musical de la música italiana respecto a la griega.¹³⁰ Una tercera, por último, considera reside en la imperfección técnica.¹³¹

¹²⁷ «No he querido leer aquella famosa nota, que me comentaron era demasiado fuerte y sanguinosa, para no exponerme al peligro de responder y dar lugar a una guerra literaria, especialmente entre dos compatriotas. Si me hace el honor de tomar mi partido, me considero sobradamente compensado de mi silencio». *Vid.* Batllori (1944: cxi).

¹²⁸ Para la cuestión consúltese Batllori (*Ibid.*, lxiii-lxvi).

¹²⁹ «Nel risorgimento delle lettere in Italia, come in tutta Europa, le belle arti non furon che un prodotto della imitazione degli antichi» («En el resurgimiento de la literatura en Italia, al igual que en el resto de Europa, las bellas artes no fueron más que un producto de la imitación de los antiguos») (II, 178).

¹³⁰ «La musica greca perdette il gran segreto di muover gli affetti a misura che si venne scostando dalla sua semplicità primitiva» («La música griega perdió el gran secreto de mover los afectos a medida que se iba apartando de su simplicidad primitiva») (*Ibid.*, 187).

¹³¹ «L'imperfezione delle chiavi che servono di regola all'armonia, i vizî radicali del nostro solfeggio, e la falsità di tanti principii ricevuti come incontrastabili unicamente perchè nessuno ha voluto chiamarli in contrasto» («la imperfección de las claves que sirvieron de regla a la armonía, los vicios radicales de nuestro solfeo

Respecto a la ópera y su decadencia después de Metastasio, Arteaga considera también tres causas sobresalientes. Una, la «mancanza di filosofia nei compositori», en ese sentido dieciochesco del término, y que se traduce en que los compositores parecen tener como único fin un superficial agrandar al oído.¹³² Otra, radica en la «vanità ed ignoranza dei cantori». ¹³³ Y la tercera se debe al «abbandono quasi totale della poesia musicale». ¹³⁴

Ya en la calle los dos volúmenes que completaban la obra arteaguiana, la reacción general por parte de la intelectualidad italiana aumenta de temperatura, en cambio, parece dulcificarse la reacción de quienes, como el padre Luengo, habían mantenido una cierta hostilidad respecto a la obra de Arteaga. ¹³⁵ Hay críticas de índole lingüística, otras de naturaleza metodológico-crítica y otras que responden a un exacerbado sentimiento nacionalista.

Manfredini, antiguo amigo de Arteaga, califica la última entrega de *Le Rivoluzioni* de «corredato di molta erudizione, di bel voli de fantasia, ¹³⁶ di paragoni adattati di filosofia...», para terminar

(notación) y los errores de tantoss principios incontrastables recibidos únicamente porque nadie ha querido contrastarlos» (*Ibid.*, 225).

¹³² «Grattar l'orecchio, e non di muovere il cuore, né di rendere il senso delle parole, come pur dovrebbe essere il principale ed unico uffizio della musica rappresentativa» («Agradar el oído y no conmover el corazón, ni plegarse al sentido de las palabras, como debiera ser la única y principal función de la *música rappresentativa*») (*Ibid.*, 254).

¹³³ Véase *Riv.*: III, cap. XIV.

¹³⁴ *Ibid.*, cap. XV.

¹³⁵ «Es, pues, sin duda, cosa singular que un joven español haya escrito con tanto acierto sobre el arte del teatro musical, que algunos italianos más serenos dicen francamente que ninguno entre ellos han escrito tan bien, y todos generalmente le alaben y aplaudan; y más extraño es todavía que, diciendo algunas cosas que no son de su gusto, no se haya visto un erudito italiano que a cara descubierta entre con él en contienda literaria, y se haya atrevido hasta ahora a publicar algunas critiquillas ridículas y anónimas». Luengo *Diario...*, t. 20, p. 466 y ss. La cita en Batllori (1944: *lxxiii*).

¹³⁶ Desconocemos que quería decir Manfredini con el término fantasía, pero Batllori recoge el cruce epistolar entre Ireneo Affò, bibliotecario de la Palatina de Parma y Tiraboschi, de 7 y 8 de diciembre de 1786, a propósito de una referencia de

opinando «in somma, degno di essere letto».¹³⁷ Frente a la pretensión de que la música antigua griega fuera superior a la italiana manifiesta que aquello es fruto de la especulación erudita,¹³⁸ e insta a nuestro abate a que profundice en algunos de los autores modernos, para darse cuenta de su error.¹³⁹ Y resultan definitivas estas palabras: «ma il sig. Arteaga prechè parla egli di quest' arte se non la conosce, come mi pare che conosca anche poco la poesia?» («pero ¿por qué el señor Arteaga habla de este arte que desconoce, como me parece conoce, aunque poco, la poesía?») (Batllori, 1944: *lxxvii*).

Andrea Rubbi, Giovanni Battista De Velo (conocido por su pseudónimo Garducci), Clementino Vannetti, incluso el exjesuita aragonés Joaquín Millás, se erigieron en puristas de la lengua italiana y criticaron a Arteaga por corruptor del idioma. Las críticas llegan a los salones y Vannetti escribirá a Tiraboschi, en carta de 8 de noviembre de 1786: «Molti mi scrivono della sanguinosa *Nota* che si legge contro di me nel III tomo dell' Arteaga. La marchesa Zavagli dice che gli si vorrebbe risponder anzi con una mazza che con la

Arteaga a *La valigia*, comedia de Giulio Cesare Scaligero, de la que ninguno de los dos tiene noticia, por lo que llega a escribir Affò: «Della supposta *Valigia* dello Scaligero io ne sono del tutto all' oscuro, e, se lei non la conosce, mi pare strano che debba esser nota al solo Arteaga». Y ciertamente tampoco nosotros hemos encontrado noticia de tal obra, pero entendemos que tal referencia puede ser más fruto del error que de la “fantasía” de nuestro abate, tan cuidadoso en otras cosas. Véase Batllori (*Ibid.*, *lxxvi*).

¹³⁷ «Con aparato de mucha erudición, de vuelos de fantasía, de comparaciones adaptadas de la filosofía, [...] en definitiva, digno de ser leído». *Giornale enciclopedico* de Bolonia, nº XIII, de abril de 1786. La cita en Batllori (*Ibid.*, *lxxvii*).

¹³⁸ «Ora esiste solamente nella testa orgogliosa degli eruditi, e che pur troppo non sappiamo quello che realmente essa si fosse» («Ahora existe solamente en la cabeza orgullosa de los eruditos, y desconocemos demasiado bien que es lo que realmente fue aquello») (*Ibid.*).

¹³⁹ «Che esami bene le buoni composizione de *Piccini, Sacchini, Guglielmi, Sarti, Paisello, Anfosi, Gluk* e di tanti altri, e veda se il moderno quadro della musica teatrale è tal quale ei lo dipinge» «Que examine bien la buenas composiciones de Piccini, Sacchini, Guglielmi, Sarti, Paisello, Anfossi, Gluck y tantos otros, y vea si el moderno cuadro de la música teatral es tal lo pinta» (*Ibid.*).

penna».¹⁴⁰ El literato veronés conde Giuliari se expresaba en estos términos:

Holla letta [la *Nota*] con tanta indignazione, che non ho potuto più prendere il libro in mano a cominciarne la lettura. Un uomo d' onore e di lettere così vien trattato... Ma non più, perchè sento scaldarsi il sangue, e non ho tempo da sfogarmi in odio quando vo' scrivere solo d' amico.¹⁴¹

Los términos de la polémica se agrían más, si cabe. Incluso el comedido Tiraboschi escribirá en el nº 36 del *Nuovo Giornale de' letterati* (1786):

Noi rispettiamo l' ingegno e l' erudizione di questo certamente illustre scrittore. Ma, [...] noi confessiamo che questa nota ci ha stomacati, e che non avremmo creduto l' ab. Arteaga capace di tal bassezza.¹⁴²

Los textos reseñados son, a nuestro entender, suficientemente ilustrativos de los avatares del curioso fenómeno de la recepción de

¹⁴⁰ «Mucho me han escrito de la sanguinosa *Nota* que se lee contra mí en el tomo III de la obra de Arteaga. La marquesa Zavagli dice que se debiera responder tanto con una maza como con la pluma», La cita en Batllori (1944: *lxxx*), quien la toma de Giuseppe Cavazzuti y Ferdinando Pasini (1912), *Carteggio fra Girolamo Tiraboschi e Clementino Vannetti* Módena: Ferraguti, p. 176.

¹⁴¹ «La he leído [la *Nota*] con tanta indignación que no he podido tomar más el libro en mis manos para continuar su lectura. Un hombre de honor y letras así tratado... Pero no más, porque siento calentarse mi sangre y no tengo tiempo de abandonarme al odio cuando quiero escribir sólo como amigo». Carta de 29 de noviembre de 1786 del conde Giuliari a Vannetti. Biblioteca Cívica, Rovereto, ms. 132. Véase Batllori (*op. cit.*, *lxxxii*).

¹⁴² «Ciertamente nosotros respetamos el ingenio y erudición de este escritor. Pero, a pesar de esa obsesión por conservar la gloria adquirida con su obra, debiera haberse abstenido de responder a quienes le contradicen o hacerlo de manera bien distinta de la que ha tenido con el abate Andrés o con el caballero Vanetti. Las injurias son normalmente el sostén de una mala causa. Quien hace de la razón sus argumentos, o no se cuida de críticas, si son injustas, o responde con la modestia que es propia de los sabios, le es lícito tal vez usar la sal, pero nunca la villanía. Hemos de confesar que esta nota nos ha empachado y no hubiéramos creído al abate Arteaga capaz de tal bajeza». La cita en Batllori (1944: *lxxxii*).

Le Rivoluzioni en Italia. Las referencias a Arteaga en Italia irán atemperándose y *Le Rivoluzione* seguirá siendo obra de referencia a lo largo del XIX y hasta bien entrado el siglo XX. A finales de 1824 el célebre Lorenzo Da Ponte, afincado ahora en Nueva York, hace una mención elogiosa a Arteaga en su defensa del idioma italiano y de Metastasio.¹⁴³ Y todavía cien años después de estas anotaciones del libretista Da Ponte, en 1924, el compositor Gian Francesco Malipiero en *I profeti di Babilonia* dedicará 44 páginas a la aportación arteaguiana al estudio del melodrama. De hecho en el capítulo dedicado a la crítica del teatro musical del XVIII, se remite especialmente a Algarotti y a «l'interessantissima opera di Stefano Arteaga: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*».¹⁴⁴ Unas décadas más tarde, por el contrario, el musicólogo Riccardo Allorto (1950), dedicará unas páginas críticas a la contribución arteaguiana a la historia del melodrama italiano, donde, por un lado, toma a Arteaga por racionalista neoclásico (*op. cit.*, 137), con lo que parece ignorar el valor, ciertamente contradictorio pero inequívoco, que nuestro abate otorga a los sentidos y lo imaginativo. Y por otro, califica *Le Rivoluzioni* de «ultimo saggio de un genere caro alla letteratura critica del '700», al que, no obstante su erudición, considera «fallido» (*Ibid.*, 146).

¹⁴³ «¿Y qué diré del pobre Metastasio, a quien los señores colaboradores de la *North American Review* tan poco aprecian, pese a mil hermosas cosas que sobre él escribieron Rousseau, y Arteaga, y Andrés, por no hablar de los escritores italianos?» (Da Ponte 2006: 312).

¹⁴⁴ La obra de Malipiero (1924) se estructura en tres partes: Una («il martirio dei poeti»), donde reúne las opiniones, observaciones y vicisitudes de algunos poetas dramáticos que tuvieron que sufrir las absurdas imposiciones de la modas musicales. Otra («la satira»), en el que se recogen los documentos que, a su entender, mejor representan el ambiente musical del XVIII. La tercera («la critica»), y que califica de «la più ricca di ammonimenti!», la más rica en advertencias, donde se recurre a Francesco Algarotti, quien inicia con su *Saggio su l'opera in musica* las discusiones «sul diritto d'esistere del melodrama», y a algunos escritores menores, como Matteo Borsa, Pietro Verri o Ludovico Antonio Muratori, y Arteaga.

2.2. RECEPCIÓN ALEMANA

Sorprende que la primera traducción de *Le Rivoluzioni* sea al alemán y no al castellano, como en buena lógica podría suponerse siendo la obra de un autor que, inmerso como está en la cultura italiana, no deja de reafirmar su hispanidad, como ponen de manifiesto numerosos detalles, no siendo el menor aquel ya referido de su gusto por añadir, en ocasiones, el gentilicio «madridense» a su nombre italianizado, Stefano Arteaga. Y tanto más es la sorpresa cuando, aquella publicación no sólo le reportó renombre entre la intelectualidad italiana y en la comunidad española de aquel país, sino que le brindó la ocasión para recibir una pensión doble del mismo gobierno español, tal como se señaló. Por otro lado, desde esa consideración hispánica revestida de italianidad, cabría una cierta extrañeza si tenemos en cuenta el hecho de que, aparentemente, hacía mucho tiempo que lo español carecía de crédito académico internacional. Incluso, también, si consideramos la temática, aparentemente tan italiana, y la personalidad de su traductor al alemán, J. N. Forkel. Estas circunstancias requieren ser comentadas.

En la segunda mitad del siglo XVIII bien puede decirse que los intelectuales europeos se movían entre la ignorancia o desinterés por lo español, cuando no desprecio por su cultura (Leyenda Negra), y el deseo de conocerla. La evolución de las relaciones hispano-alemanas partía, pues, de una situación de desconocimiento mutuo casi total, se remontaba a los tiempos en que Felipe II prohibiera, en 1559, todo contacto cultural y académico con los países protestantes, convirtiendo desde entonces estas relaciones en

una auténtica rareza,¹⁴⁵ aunque bien es cierto que la línea de continuidad con el humanismo español parece, sin embargo, no perderse por completo gracias a relevantes estudiosos como Daniel Georg Morhof (1639-1691) quien, conocedor de la bibliografía humanística española de los ss. XVI y XVII, difundió en sus escritos una visión positiva de los eruditos españoles en el norte de

¹⁴⁵ Por el contrario, en el caso de la Alemania luterana, el hecho de articularse en diversos Estados y no existir un poder eclesiástico centralizado, ni de influencia significativa en lo político, permitió que las limitaciones a la posesión y lectura de libros extranjeros fueran inexistentes. Junto con el hundimiento político en la escena internacional, etapa correspondiente a Carlos II, se produce un ascenso de la Francia de Luis XIV al liderazgo europeo, que marcará su impronta en las cortes alemanas. Así, con el auge del clasicismo literario y artístico francés, los alemanes abandonaron el que había sido predominante modelo hispánico como fuente de influencias literarias y volvieron sus ojos hacia las novedades, usos cortesanos, modas y pensamiento venidos de Francia. Como en muchos otros lugares de Europa, la Ilustración llegó a Alemania de la mano de la cultura francesa, en coincidencia con el declinar de lo hispánico que casi había desaparecido del horizonte político y cultural germano. Así las cosas, las referencias a lo español ahora suelen llegar a través de bibliografía francesa que transmite una imagen negativa, *barroca* y anticuada. Será en la década de los 1720-30, cuando empiece a observarse un creciente carácter erudito, libre de las influencias políticas. Un interés creciente por los hechos y problemas reales, por la geografía y la demografía. Una sed ilustrada de información fiable. Aquellos ilustrados desean partir de datos lo más fidedigno posibles sobre el país, sus habitantes, estadio cultural, nivel científico y situación religiosa. Ciertamente estamos ante un panorama bibliográfico dominado por la literatura de viajes, las memorias personales, los informes diplomáticos, obras de carácter científico y de creación. De esta manera fue formándose una imagen progresivamente divergente de la del siglo anterior. Con todo, en estas crónicas existe una repetida necesidad de noticias fiables, tal como manifiestan diversas revistas ilustradas alemanas, donde se hace expresa la preocupación por tener que recurrir a traducciones de relatos, sobre todo ingleses, ya que los franceses se consideran tendenciosos y poco fiables.

Existe un estímulo por el «enigma español» en la ilustración alemana, que favorece la aparición de círculos de estudiosos de la historia y la cultura de España, y que propiciará el desarrollo de intercambios epistolares con ilustrados españoles. Estos ilustrados «hispanófilos», según la denominación frecuente de la historiografía alemana, reunieron un acervo bibliográfico de gran valor que permitió el cultivo de la «Hispanistik», una nueva disciplina académica desarrollada en ciertas universidades. En este sentido fue la de Göttingen, con una marcada vocación internacional, una de las primeras en incorporar estos estudios e iniciar el intercambio de experiencias y descubrimientos con otros universitarios dedicados a la «hispanistische Studien» en Hamburgo, Leipzig, Weimar y Berlín.

Alemania¹⁴⁶. No obstante, cuando Forkel decide traducir *Le Rivoluzioni* algunas cosas han cambiado. Se percibe un cierto interés

¹⁴⁶ El testimonio más temprano del interés cultural por lo hispánico en la Alemania del XVIII lo encontramos en los círculos pioneros de la «Aufklärung», radicados en Hamburgo y Settin. Su órgano de expresión, la revista *Nova literaria maris Baltici*, da cabida a Kaspar Lindenberg, pastor luterano de Lübeck, quien publica allí una epístola erudita en la que propone el estudio de los teólogos españoles de los siglos XVI y XVII. Poco después, será Christian H. Postel, de Hamburgo, quien, en otra epístola, destaque la belleza y utilidad de los escritores españoles y su lengua. En 1719, Johann Heinrich von Seelen, da a conocer en Lübeck la importancia de los trabajos bibliográficos de Nicolás Antonio, incluso bosqueja una historia de la literatura española a partir de la *Biblioteca Hispana* de éste. Pero ese interés va más allá del círculo ilustrado del Báltico. También en otros lugares de Alemania existe una especial sensibilidad por los temas históricos españoles. En Nuremberg, el genealogista Jacob Wilhelm von Imhof publica diversos trabajos sobre la nobleza española, linajes aristocráticos, Grandes de España y familias ilustres. En Hannover, el jurista Gerhard Ernst von Franckenau publica una historia del derecho español, que destaca por su erudición y amplia documentación y que terminará siendo descubierta como el plagio de una obra inédita del jurista español Juan Lucas Cortés. Las obras de Imhof y los plagios de Franckenau, así como la citada revista *Nova literaria maris Baltici* y *Acta eruditorum*, de Leipzig, reflejan el estado de los estudios hispánicos en la Alemania de las primeras décadas del XVIII. El tipo de conocimientos al que aspiran los estudiosos de esta época es el de la erudición crítica, un saber enciclopédico basado en la bibliografía, filtrado por el rigor del criticismo histórico. En ese contexto, en 1731, la revista *Acta eruditorum* publicará un informe de Gregorio Mayans y Siscar, titulado *Nova literaria ex Hispania*, sobre la evolución de las letras españolas a partir de 1684 y donde expresa fuertes críticas sobre autores e instituciones culturales españolas. En 1737 publica en Leipzig con gran éxito su *Epistolarum libri sex*, del que dirá el jurista Gottlob August Jenichen, responsable de la edición, «un tesoro incomparable de la historia y la doctrina literaria española que yacen en lo oculto», como recoge Benavent Montoliú (1999: 505).

En 1754, Mayans es nombrado miembro honorario de la Sociedad Latina de Jena, dirigida por un luterano, Johann Ernst Immanuel Walch. Con un trabajo sobre el origen del papel en Europa, obtiene el premio de la Academia de Ciencias de Göttingen (1757), que además decide nombrarle también miembro de la misma. Incluso ven la luz sendas biografías de Mayans, años 56 y 58, lo que da muestra de la valoración y estima en que se tiene la personalidad y las aportaciones del erudito valenciano. Mayans deviene, en efecto, en el gran valedor de la cultura hispánica en la Alemania ilustrada del XVIII. Sobre la base de su intervención, diversas universidades alemanas se interesan en la compra de libros de temática hispana, formando verdaderas colecciones bibliográficas. En ese sentido, la acción más importante, y en la que se llegan a comprometer grandes sumas de dinero, es la formación progresiva de la *Hispanica Sammlung*, por parte de la Biblioteca de la Universidad de Göttingen, incluso hoy la mejor colección de libros españoles antiguos. Los contactos con los profesores de Göttingen y otros intelectuales alemanes se intensifican y estrechan. Ocurre así con Carl Christoph Plüer (1725-1772), quien será nombrado capellán de la embajada danesa en Madrid, el

entre las dos culturas. E incluso cabe apuntar un posible factor añadido de atracción hacia Arteaga por parte de la intelectualidad alemana, que ve el nombre de nuestro abate ligado a un curioso acontecimiento cultural al que es especialmente sensible. En efecto, aunque no es el único, Arteaga defiende con viveza la tesis de la filiación latino-germánica de la poesía moderna. Lo hace ya en *Le Rivoluzioni* y lo hará poco después, más incisivamente, en 1791, con su *Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*, donde, recordemos, desarrolla en profundidad su argumentación contraria a las tesis arabistas de Andrés¹⁴⁷ y Tiraboschi.

orientalista Johann David Michaelis (1717-1791) y el geógrafo Anton Friedrich Büsching (1724-1793).

Ya en las décadas de 1760 y 1770, serán Plüer, Mayans y el médico catalán Antonio Capdevila (1722-¿1780?) quienes contribuirán a la difusión de la cultura hispánica en Alemania. Se entra en una etapa de abierto interés por la cultura española que ha de enmarcarse dentro del ambiente ilustrado y enciclopedista que se respira en la Alemania del XVIII, que responde al ideal de aspirar a un conocimiento global de la civilización cristiana y de una reflexión desde criterios racionales (lo que propiciará una acumulación erudita de información). Y es, también, al mismo tiempo, manifestación de la tradición historicista y humanística tan arraigada en las universidades, especialmente las sajonas de Leipzig, Halle y Göttingen, la renana Heildeberg, las turingias de Jena y Weimar, incluso en las prusianas de Berlín y Königsberg.

Son interesantes las ideas planteadas por Reiner Wild sobre la República de las Letras, en la que se mueven los ilustrados alemanes, desligados de una identidad nacional, todavía por nacer, y que se convierte así en un referente sin fronteras. República que el citado Benavent Montoliu (*Ibid.*, 511) define como «un orbe libresco y fantasioso en la mente del gran público, pero rigurosamente crítico en sus ambientes intelectuales y académicos».

¹⁴⁷ En 1782, se produce la publicación del primero de los siete volúmenes de que constaba la obra ya citada de Juan Andrés, *Dell'origine, progressi...* Su interés radica en la valoración de las distintas épocas y culturas, que son enunciadas ya en el primer volumen, especialmente su defensa del papel de la cultura árabe como fundamento de la moderna poesía rimada en Europa y su enlace con la literatura provenzal y catalana. Arteaga (1791: 111), en su disertación *Dell'influenza degli arabi...*, defiende, entre otras cosas, la existencia de un sustrato anterior: «Io troverò nelle viscere della Spagna una nazione non ispagnuola, dalla quale ben più che dagli arabi trar si debbe l'origine delle accennate rivoluzioni» («Yo encuentro en las entrañas de España una nación no española, a la que mucho más que a los árabes se debe señalar como el origen de los mencionados cambios»).

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) es músico, compositor¹⁴⁸ y uno de los padres de la musicología.¹⁴⁹ De hecho, su biografía de Johann Sebastian Bach, asociada con una suerte de nacionalismo marcará la musicología alemana futura.¹⁵⁰ En 1789 se publica en Leipzig *Geschichte der italiänischen Oper*. Se trata de una versión que Forkel estructura en dos volúmenes, de ocho capítulos uno y de nueve el otro, pero cuyos enunciados, estructura y contenido no difieren del original italiano. Aunque conoce las dos ediciones, la de Bolonia y la veneciana, parte de esta última, tal y como él mismo pone de manifiesto.¹⁵¹ Incorpora también un interesante prólogo,¹⁵² además de numerosas notas que complementan o matizan las del propio Arteaga, junto con otras referidas a citas bibliográficas dirigidas al lector alemán. «Se han procurado reconstruir con

¹⁴⁸ El catálogo de sus obras puede consultarse en <<http://www.musicologie.org>>.

¹⁴⁹ Entre los numerosos documentos, artículos y fragmentos manuscritos que se le atribuyen, destacan los artículos publicados en *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr*. Leipzig, Schwickert (1782, 1783, 1784 y 1789); la traducción de *Le Rivoluzioni* a partir de las ediciones de Bolonia y Venecia, *Geschichte der italiänischen Oper*, Leipzig, Schwickert, 1789; *Allgemeine Geschichte der Musik oder Anleitung zur Kenntis musikalischer Bücher*, 2 vols., Leipzig, Schwickert, 1792; *Allgemeine Litteratur der Musik*, Leipzig, Schwickert, 1792, *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802. Puede consultarse la versión francesa *Sur la vie, l'art et l'oeuvre de Johann Sebastian Bach*, Paris, Flammarion, 1981. Da Capo tiene una traducción inglesa de 1970.

¹⁵⁰ Es claro que un estudio pormenorizado de su figura y obra escapa al propósito de nuestro estudio, pero sí resulta ilustrador fijarnos en la bibliografía que se ha ocupado de él y sus trabajos. Los intereses de los estudiosos que han abordado el universo Forkel, en las 44 referencias a las que hemos tenido acceso, se orientan hacia cuestiones relativas a su biografía; su relación con los hermanos Bach, Carl Philipp Emmanuel y Wilhelm Friedemann; con la obra y/o figura del padre de estos, Johann Sebastian Bach; sobre historiografía musical y sus nexos culturales; la naturaleza e historia de la música; Rousseau y Forkel; retórica y análisis de la sonata; Haydn y Forkel; recepción inglesa de la obra de Forkel; relaciones epistolares; teoría y análisis musical.

¹⁵¹ «Diese vermehrte Ausgabe ist bey dieser Uebersetzung gebraucht worden» («Se ha usado sobre todo esta edición para hacer la traducción») (1789: I, «Vorrede»: v). Con todo, prescinde de las páginas correspondientes a las controversias con que se cierra el tercer volumen de las ediciones italianas.

¹⁵² Existe traducción del mismo en Molina Castillo (1998b: 225-229).

anotaciones los perjuicios que puedan haber sido ocasionados por ciertas opiniones del autor allí donde él manifiestamente no alcanzara con sus conocimientos sobre arte», escribirá Forkel.¹⁵³ Con todo, el traductor no escatima elogios y dice preferir *Le Rivoluzioni* a otras obras similares, señalando a Algarotti, Planelli, Bocheron, Nougaret, Signorelli y Sulzer¹⁵⁴ Aun así, decide titular esta traducción *Geschichte der italiänischen Oper*, por entender que el concepto de historia contiene en sí, y como objeto de estudio, estas transformaciones que Arteaga denomina con el curioso, cuando menos, nombre de «revoluciones».¹⁵⁵

Tampoco el aprecio por las aportaciones de Arteaga es impedimento para señalar lo que su traductor entiende es una debilidad en sus argumentaciones.¹⁵⁶ En efecto, Arteaga se obstina en creer que la música antigua representa el momento áureo de la música, aunque confiese la imposibilidad de saber nada de aquella, e incluso anhela que se pueda retornar a su pobreza originaria, a su antigua salmodia.¹⁵⁷ Pero también, reconoce Forkel, Arteaga está

¹⁵³ Citamos de la traducción de Molina.

¹⁵⁴ A los ya citados en nuestro estudio, Algarotti, Planelli, Nougaret, Sulzer, Signorelli y sus obras, Forkel añade la referencia a un esquivo literato francés, Bocheron, autor, al parecer, de una «Dissertation [...], & de l'origine de l'opéra», incluida en la edición de 1778 de la de Germain Boffrand, *Théâtre de Quinault contenant ses tragédies, comédies et opéra* (1715).

¹⁵⁵ «Im Italiänischen führt das Werk den Titel: Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente. In der Uebersetzung ist es Geschichte der italiänischen Oper betitelt worden, weil dieb das nämliche kürzer sagt, und ohnehin in einer Geschichte die Veränderungen einer Sache schon begriffen sind» («En italiano la obra se llama: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. En la traducción hemos dado el título: *Historia de la ópera italiana*, porque el término, más corto, dice lo importante y, por supuesto, historia contiene ya todas las variaciones de una cosa») («Prólogo»: v). La traducción en Molina (*op. cit.*)

¹⁵⁶ «Eine Hauptschwachheit des Verfassers ist seine auberordentliche Anhänglichkeit an die alte Musik» («Una debilidad principal del autor es su extraordinario apego a la música antigua») (*Ibid.*, vi).

¹⁵⁷ «Un wünscht sie doch zu ihrer alten Armseligkeit, zur alten Psalmodie zurückführen zu können» (*Ibid.*, viii).

convencido de las posibilidades de la música de su tiempo. Manifiesta que la música es una arte que brota de la imaginación y aunque sus verdades difieren de las del entendimiento, siguen siendo verdades.¹⁵⁸ En definitiva, viene a concluir Forkel, lo que importa es que las numerosas observaciones que hace el autor sobre la unión de música y poesía, compositores, cantantes, músicos y todo aquello que tiene relación con la ópera «son tan magníficas, tan ciertas e incluso tan innovadoras, que quedan por tal razón compensadas las debilidades a las que antes hacía alusión».¹⁵⁹

2.3. RECEPCIÓN FRANCESA

El caso de la recepción francesa, si bien es interesante desde el punto de vista histórico, no presenta la trascendencia que hemos visto en el caso italiano e incluso en el alemán, si aceptamos los comentarios que se han ido vertiendo sobre la influencia de Arteaga en Wagner. *Les révolutions du theatre musical en Italie, depuis son origine jusques a nos jours, traduites et abrégées de l' italien de Dom Arteaga*, que es como se tradujo *Le Rivoluzioni* por parte del barón Charles André Hippolyte Lavalley de Rouvron, es, como bien indica su título, más que una traducción un texto condensado, que se hace, según observa

¹⁵⁸ «Er weiß und erklärt es un voretreflich, daß die Musik eine Kunst der Einbildungskraft ist, deren Wahrheiten von den Wahrheiten des Verstandes gar sehr verschieden sind, und doch Wahrheiten bleiben» (*Ibid.*).

¹⁵⁹ «Tausend andere Bemerkungen, die der Verfasser als Philosoph und Historiker über die Natur unserer Kunts, über ihre Bereinigung mit der Poesie, über Componisten, Sänger und Spieler, kurz über die meisten Gegenstände macht, die mit Oper auf irgend eine Weise zusammenhängen, sind so vortreflich, so wahr und oft sogar o neu, daß dadurch die besagten Schwachheiten weit überwogen werden» (*Ibid.*, ix y s.). La traducción en Molina Castillo (*op. cit.*, p. 229).

Molina Castillo (1998b: 230-233), a partir de la edición de Bolonia.¹⁶⁰

El resultado es un solo volumen de 110 páginas en 8ª, que ve la luz en 1802, en los talleres del impresor L. Nardini de Londres.

El traductor, descrito por Batllori (1944: *xc*) como «un diletante aristócrata, refugiado plácidamente en Inglaterra en tiempos de la revolución francesa», advierte en la dedicatoria de esta edición londinense, que su trabajo viene a ser el reconocimiento y manifestación pública de su veneración por Monsieur Le Duc de Bedford, para ello, escribe, «les talens de D. Arteaga m'offrent un moyen de satisfaire ce besoin de mon coeur». Y en los párrafos

¹⁶⁰ El principal argumento en el que se apoya Molina es la traducción literal del párrafo que a continuación transcribimos y que en la edición veneciana fue suprimido. «Che questo metodo ha i suoi vantaggi: so che vuolsi nella musica qualche ripetizione per iscolpir maggiormente nell' animo i sentimenti del canto, i quali non essendo bene intesi nè ben rimarcati non farebbero colpo: so che il ritornello s' introduce a fine di ridestare la troppo languida attenzione degli uditori, e di dar luogo di prender lena al cantore stanco del lungo viaggio del recitativo: so que il desiderio di sviluppare tutte le squisitezze dell'armonia variando in mille guise un sentimento è il fondamento musicale di quel tanto aparato di note, che si vede nelle composizion; ma so parimenti che questo metodo è divenuto per la poca istruzione e per l' impericia dei compositori la sorgente di mille spropositi» (Bolonia: II, Cap. 2: 47 y s.). Párrafo que el de Rouvron tradujo: «Cette méthode, je le sais, a ses avantages. La musique exige quelques répétitions, afin de faire une impression plus profonde sur l'âme et d'y graver davantage les sentiments que le chant exprime, et qui, s'ils n'étoient pas bien saisis, ne frapperoient pas assez vivement. La ritournelle réveille l'attention assoupie des auditeurs, et sert au chanteur fatigue par un long récitatif, à reprendre haleine, à reanimer ses forces pour donner à l'air tout l'éclat, toute l'expression et la vivacité qu'il demande. Le decir de développer toutes les recherches de l'harmonie, en variant le sentiment de mille manières diferentes, est le fondement de ces répétitions et de la multiplicité de notes que l'on voit dans les compositions modernes; mais par l'ignorance et le peu de reflexion des compositeurs, cet usage est devenu la source de mille inepties» (pág. 65 de la traducción francesa). Y que en castellano daría: «Este método tiene sus ventajas: La música exige algunas repeticiones para impresionar especialmente el ánimo y los sentimientos que el canto imprime y que no siendo estos bien entendidos pueden desconcertar. Por esa razón se introduce el *ritornello* con el fin de restablecer el interés en el adormecido auditorio y ofrecer una nueva claridad tras el largo viaje del recitativo. De ahí, pues, que el deseo de desarrollar toda la delicadeza de la armonía, variando de mil maneras diferentes un sentimiento, sea el fundamento musical de la multiplicidad de notas que hay en las composiciones modernas; pero me parece que éste método ha devenido, por la poca instrucción y pericia de los compositores, la fuente de miles de despropósitos».

introdutorios, «Avertissement du traducteur», el de Rouvron puntualiza que la libertad que se toma con este texto, que califica como «l'excellent ouvrage de Dom Arteaga», está justificada por las propias palabras de «cet homme de goût». Considera el barón que un exceso de erudición no parece lo más adecuado, «par quelle marche lente, par quelles routes difficiles», para el conocimiento de las artes líricas. Por la misma razón elimina las largas diatribas entre el abate y sus críticos. En definitiva, justifica su traducción por el mérito de la obra y porque, «malgré les grâces et les avantages divers de l'Italien», este idioma es menos común que el francés.

Las 102 páginas que constituyen la adaptación de *Le Rivoluzioni* se estructuran en once capítulos cuyo contenido se entresaca del «Discurso preliminar» y trece de los diecisiete capítulos de la versión original. Quedan excluidos los capítulos II, VI, XVI y XVII, así, el texto referido a lo maravilloso, y objeto de nuestro estudio, queda al margen de los intereses del señor de Rouvron. Como explica el profesor Molina (1998b: 233), no estamos ante una paráfrasis o una reelaboración del texto, sino simplemente de un extracto traducido. No hemos encontrado recepción posterior.

2.4. RECEPCIÓN ESPAÑOLA

Lo ocurrido con *Le Rivoluzioni* en España ha sido ciertamente curioso y desalentador. El primero en ocuparse de este texto fue Santos Díez González en sus *Instituciones poéticas* (1793), donde se elogiaba la obra de Arteaga y venía a decir que, «por su fondo de filosofía, sutileza y erudición se puede llamar el Aristóteles del

melodrama» (*op. cit.*, 44), además de ofrecer la traducción del primer capítulo y un fragmento del segundo. El interés de Díez González se centraba en tres cuestiones básicas: la definición de la ópera, su definición como oposición a la tragedia y lo que constituye prácticamente todo el capítulo primero, la naturaleza del drama musical, diferencias con otros géneros dramáticos y leyes constitutivas derivadas de la unión de la poesía, música y prospectiva. Como ya señalara Molina (1998b: 235 y s.), el trabajo de Díez González testimonia la escasa repercusión que tuvo en la patria de Arteaga *Le Rivoluzioni*, aun siendo el más completo estudio sobre la ópera de los que se escribieron en el XVIII. Poco antes, el alicantino Sempere y Guarinos había ofrecido una referencia del primero de los volúmenes de la edición boloñesa en su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reinado de Carlos III* (1785: I, 126-8), y otra también aparecía en la anónima y multidisciplinar publicación madrileña *Memorial Literario*, en el número XLII de junio de 1787.¹⁶¹ Desde entonces algunas otras referencias más o menos extensas han jalonado estos años. La más notable por su recorrido, como se apuntó más arriba, al abordar el concepto de arte total en el melodrama, viene de Menéndez Pelayo, el primero en querer ver un estrecho paralelismo entre los principios básicos de la concepción arteaguiana

¹⁶¹ El autor de la reseña yerra el nombre de nuestro abate, que pasa a llamarse Francisco Arteaga, y es el segundo tomo de la edición veneciana (1785) el que da pie al comentario. En todo caso, vale la pena incluirlo aquí como testimonio del trato que se le dispensa a nuestro autor en España: «Parece que el señor Arteaga no se explica en esta obra a satisfacción de los italianos, por lo que después de criticarle aunque con bastante moderación varios puntos de ella, concluyen los Diaristas de Pisa su extracto en estos términos: 'Repetimos todavía que un zelo acaso demasiado por la antigüedad ha hecho que sin embargo de que este elegante escritor le debe estar reconocido nuestro idioma, no haya producido todo aquello bueno y precioso que podía esperarse con fundamento de tan perspicaz y tan generoso ingenio acerca de una materia tan amena qual es la que ha emprendido tratar'» (*Memorial...1787*: 233 y s.).

y wagneriana de la ópera. Pero al margen de algunas observaciones como las allí expuestas no se ha entrado en mayores profundidades. En todo caso, Menéndez Pelayo se reconocía incompetente para juzgar la parte musical de la reforma de Wagner, pero decía compartir con él la parte literaria que le parecía «inatacable» en su principio general, principio que ya defendiera Arteaga cien años antes. Claro que la supuesta «incompetencia» de don Marcelino estaba compensada por el asesoramiento de un ilustre bibliófilo, musicólogo y compositor: Francisco Asenjo Barbieri.¹⁶² En efecto, Barbieri iba a actuar como generosa fuente de información y propiciaría lúcidos juicios musicales que, tal vez, no estuvieran al alcance de Menéndez Pelayo. En definitiva, es fácil concluir que es Barbieri quien está detrás y alienta esa línea de pensamiento que liga a Arteaga con Wagner y que, con tanto éxito, amplificará el ilustre historiador santanderino, sin menoscabo, como se demostrará más adelante, de que esta idea haya surgido y encontrado también seguidores en otras latitudes. Respecto al planteamiento de Wagner, escribirá Menéndez Pelayo (2012: 1370 y s.):

Convertir el *libretto* en verdadera obra literaria, darle la misma o mayor importancia que al texto musical, levantarle de la mísera postración en que había caído, escoger los argumentos que por su alcance con las tradiciones y mitos nacionales, por su carácter legendario y fantástico, se muevan en las regiones

¹⁶² Deuda que, con toda honestidad, el propio historiador se encargará de subrayar en más de una ocasión: «Extraño yo, por mi desgracia, a la teoría y a la práctica del arte divino de la Música, no hubiera podido llevar a término este trabajo, o habría tenido que limitarme a puntos de vista generales, a no ser por el eficaz auxilio del insigne compositor español y docto bibliófilo don Francisco Asenjo Barbieri, el cual con la generosidad que enaltece siempre al verdadero mérito y a la erudición sólida, me franqueó las puertas de su Biblioteca de libros españoles de música, sin rival en el mundo, ayudándome, además, con sus propios apuntes y consejos, no menos preciosos que sus libros» (Menéndez Pelayo 2012: 685, n. 1).

de un idealismo vaporoso, verdadera atmósfera del drama musical, sin perder por eso el sello de realidad y de vida que exige toda composición escénica, es lo que Wagner ha defendido, y lo que él mismo, verdadero e inspiradísimo poeta, quizá poeta antes que músico, aunque domine con más perfección las formas musicales, ha ejecutado con la mayor brillantez.

La asociación Arteaga-Wagner también ha dado otras observaciones que, aun estando referidas a algunas indicaciones teóricas sobre la realización musical de diversos sentimientos y situaciones, siempre han sido hechas desde ámbitos distintos del específico musical. Tal es el caso de la clásica *Historia de la literatura española* (1937) de Valbuena Prat (1968: III, 30-35), donde se señala que, en Arteaga, la forma de concebir la descripción del amanecer de un bosque coincide con la que llevara a cabo Wagner en los «Murmillos de la Selva», de *Sigfrido*. O que la concepción musical para representar la muerte de Dido, según el relato virgiliano, es una anticipación teórica de lo que orquestalmente realizaría el maestro alemán con la muerte de Iseo.

La contribución del padre Miguel Batllori al conocimiento de Arteaga y su obra resulta fundamental. Viene a ocupar, sin duda, un lugar central entre los estudios arteaguianos del siglo XX, pero es de lamentar que no nos dejara un trabajo específico dedicado a *Le Rivoluzioni*. No obstante es de subrayar que una aproximación a esta obra pasa necesariamente por las páginas que Batllori dedicara al itinerario biográfico o las relaciones epistolares de Arteaga, a su ideario estético, a su juicio sobre filosofía, ciencia y arte o a aspectos musicológicos, además de ofrecernos la edición de su obra castellana. Ese rico conjunto nos permite apoyarnos en él y tomar perspectiva en

la lectura y valoración de *Le Rivoluzioni*, pues, directas o indirectas, son abundantes y jugosas las referencias que a este texto atañen.

En tiempos más recientes, 1998, logró ver la luz una edición crítica de *Le Rivoluzioni*, preparada por el profesor Molina Castillo y que constituyó su tesis doctoral, pero que aun hoy está parcialmente inédita. Siguen siendo imprescindibles, por otro lado, trabajos como «Ediciones y Traducciones de *Le Rivoluzioni* de Esteban de Arteaga» (1998), publicado en *Philologia hispalensis*, o «Bibliografía razonada y comentada de Esteban de Arteaga y de los estudios sobre su obra» (1999), en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, «Bibliografía razonada y comentada de Esteban de Arteaga y de los estudios sobre su obra», y a ellos hemos de remitir al lector. En este último, no obstante, y sin restar méritos a tan fundamental artículo, hemos de hacer notar una notable ausencia, justamente con la que cerraremos esta cuestión de la recepción de *Le Rivoluzioni*. Por último, en relación con *Le Rivoluzioni* pueden señalarse otros trabajos del profesor Molina que toman la obra como punto de partida o fundamento: «*Las Revoluciones del Teatro Musical Italiano*. Discurso Preliminar» (2000), publicado en *Cuadernos sobre Vico*. «Esteban de Arteaga. Crítico de Metastasio» (1999), en *Dieciocho*. «Las Revoluciones de un Español en Italia» (1998), en *Anuario del Mediodía*. «Morir Cantando: el Ocaso de la Verosimilitud Clasicista» (1997), en *Philologia hispalensis*, o «Conceptos Historico-Críticos Preliminares a la Propuesta de Reforma del Melodrama de Esteban de Arteaga» (1994), en *Philologia hispalensis*. Después de Batllori, Molina es la gran referencia de los estudios arteaguianos en el siglo XX. Su impagable contribución al conocimiento de Arteaga y su obra se completa con artículos y trabajos de carácter divulgativo, biográficos o relativos a temas

centrales de su pensamiento, como la ópera y las investigaciones sobre la belleza y lo sublime.

Nosotros mismos hemos tenido ocasión de ocuparnos de la difusión del texto arteaguiano en «Fortuna de un estudio de la naturaleza y devenir de *il più bello spettacolo di Europa*. Recepciones de *Le Rivoluzione del Teatro Musicale Italaiano* de Esteban Arteaga» (2011). Y de la reinención de lo maravilloso en *Le Rivoluzioni*, en nuestra contribución a las actas del XVIII simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (septiembre 2010), *Literatura i spectacle* (2012). También tuvimos ocasión de publicar una traducción del capítulo VI de *Le Rivoluzioni*, «Reflexiones sobre lo maravilloso. Origen histórico y expansión en Europa. Razones de su acoplamiento con la música y la poesía en el melodrama», y texto sobre el que gira esta tesis, junto con un estudio introductorio, en *Lo Maravilloso en el Siglo de las Luces: La Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1747-1799)*, (2009).

2.5. RECEPCIÓN POLACA

Aunque en este caso la acogida no se da en el propio tiempo de Arteaga, ni en el período inmediato posterior, la singularidad de su presencia en la la musicología polaca de los primeros años del siglo XX, tampoco nos permite considerarla sin más dentro del estado de la cuestión actual sobre nuestro autor. Por ello se inserta aquí como un último ejemplo de la huella de Arteaga. El caso polaco tiene también un nombre propio, Zdzislaw Jachimecki (1882-1953). Musicólogo, crítico musical y teatral, y fundador de la Cátedra de Musicología de la Universidad Jagiellonski de Cracovia. Por muchas

razones una de las personalidades más interesantes de la cultura polaca de la primera mitad del siglo XX. A diferencia de nuestro abate, sus numerosas actividades y publicaciones supieron ganar el afecto de muchos de sus conciudadanos y alumnos, pero sus criterios multidisciplinares, a la hora de explicar los hechos musicales, podrían acercarlo a los métodos «filosóficos» arteaguianos.¹⁶³ De hecho, ese criterio es uno de los rasgos que caracterizan sus trabajos y centro de las diferencias metodológicas con la otra escuela musicológica polaca de esos años, representada por el profesor Adolf Chybinski. Mientras Jachimecki buscaba un contexto más amplio de la investigación musical vinculándola con la historia, la literatura, la filosofía o las ciencias políticas, Chybinski prefería ceñirse a los detalles y al análisis formal y técnico. Si Jachimecki imprimía además su propia opinión, Chybinski sólo pretendía mostrar los hechos (*vid.* Winowicz 1983).

Su obra divulgativa sirvió de cauce de comunicación, de ventana abierta al mundo, entre la cultura polaca y la europea en su conjunto, tal como testimonian los títulos de sus numerosos ensayos. Con todo, Jachimecki no llega a Arteaga y *Le Rivoluzioni* desde un contexto de valoración de la cultura española. Lo hace a partir de sus intereses por la música italiana y por la ópera. En efecto, hasta donde conocemos nosotros, su trabajo *Wplywy wloskie w muzyce polskiej* («Influencias italianas en la música polaca») (1911), es buena muestra de ello. Pero lo que más nos interesa y, en definitiva, nos lleva a dar cuenta de este estudiosos polaco, es la relación que vino a establecer entre Arteaga y Wagner en un artículo suyo de 1912

¹⁶³ Sobre esta cuestión puede consultarse la información que proporciona el Polskie Centrum Informacji Muzycznej, a través de su página de internet: <http://www.polmic.pl/>.

aparecido en sendas publicaciones, *Przegląd Muzyczny* y *Museion*, bajo el título: «Stefano Arteaga i Ryszard Wagner jako teoretycy dramatu muzycznego». Hasta entonces, sólo Menéndez Pelayo había aventurado esa posibilidad y eso desde el interés de trazar su estudio de las ideas estéticas en España, sin entrar en más honduras. El resto de los que han hecho referencia a ello se han limitado a repetir lo apuntado por el autor español sin otra argumentación que avale tal circunstancia. Jachimecki, en cambio, lo hace desde el profundo conocimiento de la figura y la obra de Wagner. El musicólogo polaco es autor de más de media docena de trabajos donde se ocupa de éste,¹⁶⁴ además del citado en relación con Arteaga y sus traducciones al polaco de los libretos de *Tristán e Isolda* y *Lohengrin*.

En modo alguno se trata de una traducción al polaco de *Le Rivoluzioni*, pero los textos de Jachimecki nos abren una nueva vía exploratoria que, en todo caso, tendrán que quedar para una ocasión más propicia. Quede hoy esta referencia polaca sólo como testimonio del alcance de Arteaga y su estudio sobre «il piu bello spettacolo d' Europa».

Podemos concluir, pues, que *Le Rivoluzioni* ha tenido una recepción desigual y no parece haberse hecho justicia con esta meritoria obra. Un repaso a los estudios actuales relacionados con la historia de la ópera, pone en evidencia una pobre presencia de *Le Rivoluzioni*, incluso en los repertorios bibliográficos, circunstancia

¹⁶⁴ Además de los ya citados artículos, el tema Wagner será abordado en múltiples ocasiones por Jachimeckim: «Ryszard Wagner w świetle listów do pani M. Wesendonk», en *Przegląd Polski*, XXXIX (1905). «Autobiografia R. Wagnera», en *Przegląd Muzyczny*, nr. 7 (1911). «R. Wagner», en *Nauka i Sztuka*, XII (1911). «Ewolucja w twórczości Wagnera», en *Przegląd Muzyczny*, nr. 11 (1913). «R. Wagner i Polska», en *Ilustrowany Kurier Codzienny* XVIII (1937). También *Ryszard Wagner. Życie i twórczość*, Warszawa: Gebethner i Wolff (1922) y «Ryszard Wagner. Życie i twórczość», en *Z pism Zdzisława Jachimeckiego*, IV [przedruk], Kraków: PWM (1958).

sólo es explicable, entendemos, por la falta de una traducción adecuada, en su momento, al francés y la carencia, todavía hoy, de una versión inglesa. Con todo, los valores de esta obra no han caducado. Siguen pendientes de estudio diversos aspectos multidisciplinares de este texto enormemente sugerente. El historiador de la música tiene aun inexplorado el concepto arteaguiano de la Historia y su interpretación de los factores clave en el devenir del teatro musical; al igual que sigue todavía pendiente la cuestión del paralelismo Arteaga-Wagner. El estudioso de la literatura, por su parte, tiene un fecundo campo en el atractivo estilo expositivo de su discurso, mientras que el filósofo tiene por delante un amplio territorio a explorar en los juicios estéticos que allí se vierten. Y todavía habremos de añadir el concepto que centra nuestra tesis y que, probablemente, constituye el aspecto más interesante de este texto: la idea arteaguiana de lo Maravilloso. En definitiva, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* trasciende, con mucho, el marco de su enunciado y merece su reivindicación como una de las obras más lúcidas de la historiografía musical del XVIII.



Fig. 10

Johann Nikolaus Forkel. Grabado de autor desconocido (1815).

«Arteaga parece no poder soportar desacuerdo alguno, ni aún el más justo; sólo por ello, y no por ilustrar más la materia que se aborda, sostiene una disputa tan enérgica cuando no todos los hombres quieren ser de su opinión».

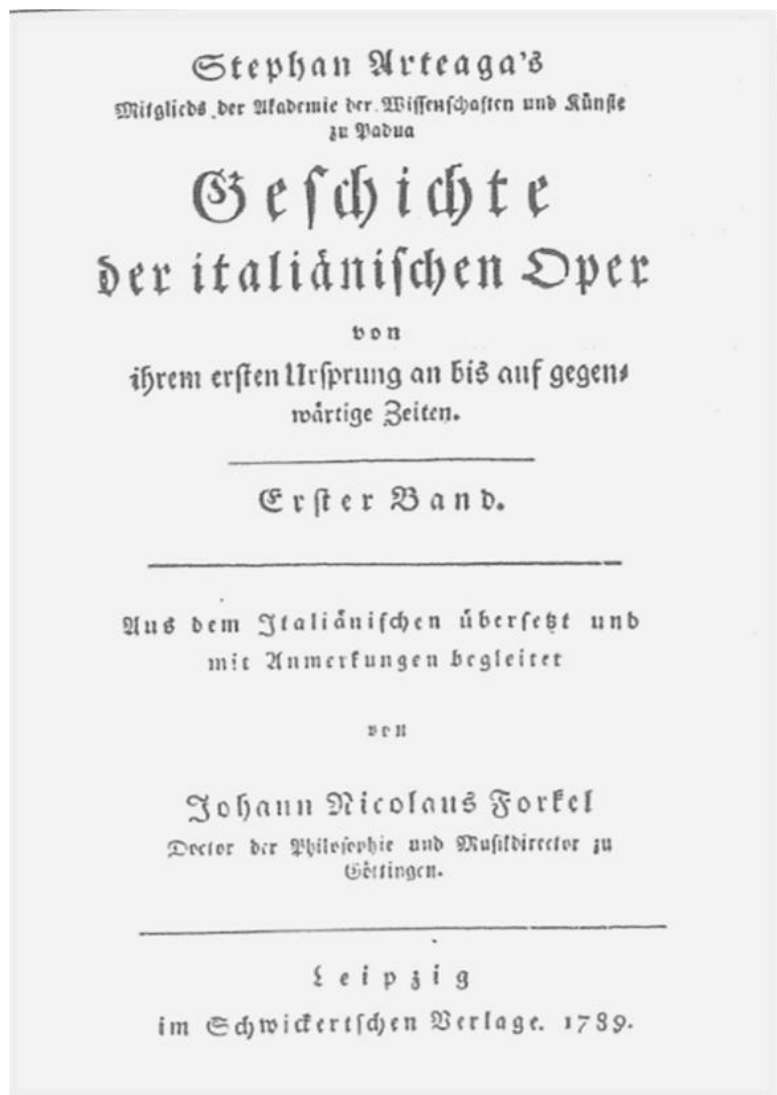


Fig. 11

Portada de la traducción alemana de Forkel. Leipzig , 1789

«En italiano la obra se llama: Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente. En la traducción hemos dado el título: Historia de la ópera italiana, porque el término, más corto, dice lo importante y, por supuesto, historia contiene ya todas las variaciones de una cosa».

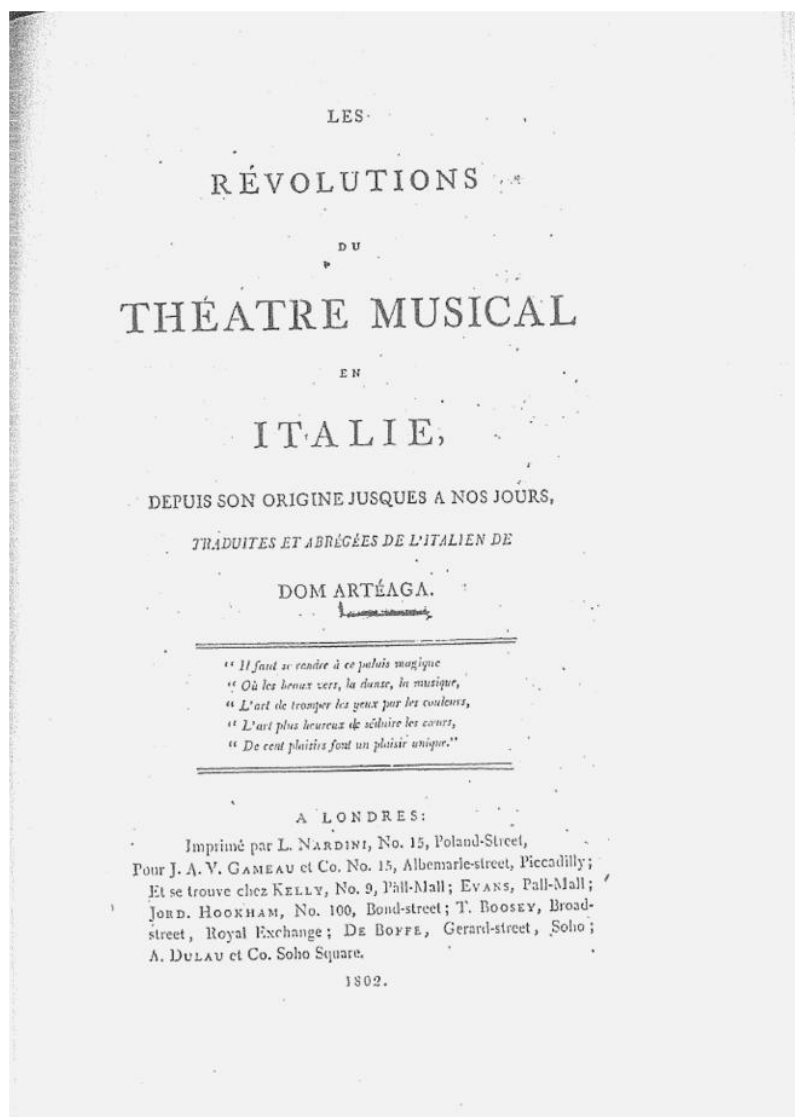


Fig. 12
Portada de la adaptación francesa de *monsieur de Rouvrou*.
Londres, 1802.

...el de Rouvrou puntualiza que la libertad que se toma con este texto, que califica como «l'excellent ouvrage de Dom Arteaga», está justificada por las propias palabras de «cet homme de goût». Considera el barón que un exceso de erudición no parece lo más adecuado, «par quelle marche lente, par quelles routes difficiles», para el conocimiento de las artes líricas.



Fig. 13

Juan Andrés y Morell. Óleo de autor desconocido (ca. 1800).

«Así como la verdad es preferible a la amistad y la razón pública debe anteponerse a la privada, el sincero afecto que siento por el abate Andrés y la justa estima que siento por su talento, no me dispensan de responder a cuanto se ha complacido en escribir sobre mi».

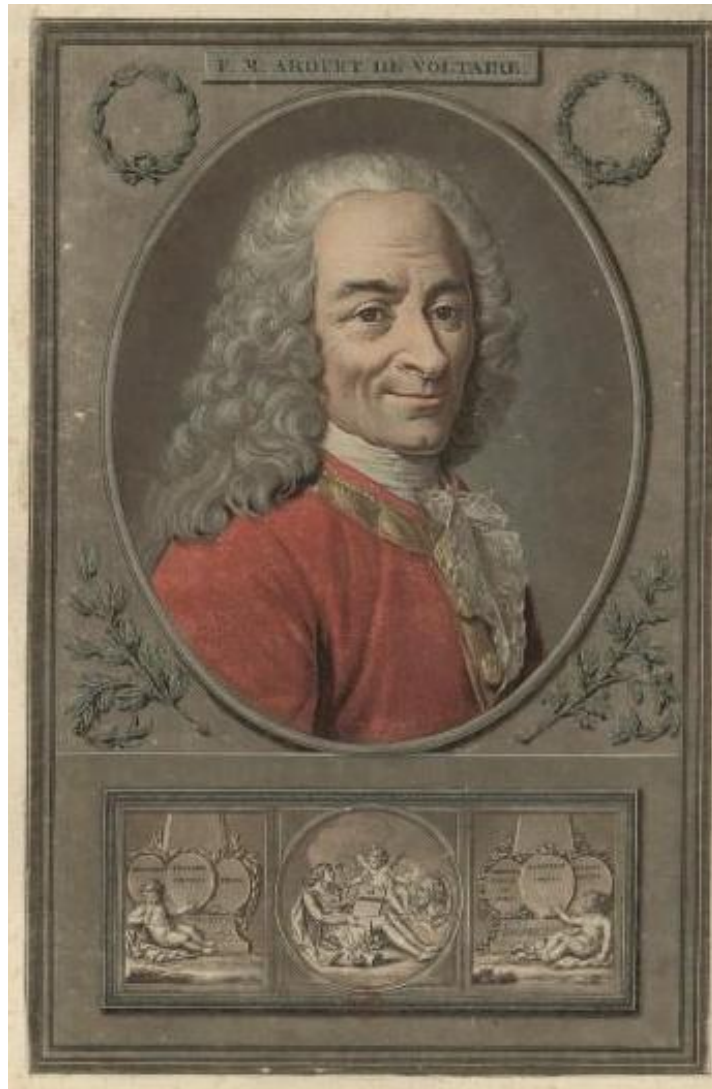


Fig. 14
Voltaire (François Marie Arouet). Grabado de Pierrre-Michel Alix,
coloreado por [Jean-François] Garneray (s. d.).

«Voltaire, considerado general y justamente como el oráculo de Delfos en materia de gusto, arremete contra esta fría filosofía: “Ha surgido –dice de ellos– entre nosotros una secta de personas duras, que se tienen por sólidas, de espíritu melancólico que toman por juicioso porque están privados de imaginación, de hombre de letras enemigos de las letras, que quisieran mandar al exilio lo bello de la Antigüedad y la fábula”».



Fig. 15

Philippe Quinault. Grabado de Gérard Edelinck (1688).

La «tragédie en musique» es la creación de dos hombres, Quinault y Lully. Su nacimiento, en presencia del rey, tiene día y lugar determinados: «le 27 avril 1673 au Jeu de Paume Béquet». [...], aunque incorpore elementos pre-existentes, no puede decirse que sea el resultado de una evolución. «Elle est née avec Quinault, avec lui elle a atteint sa maturité». Con Quinault nace y con él alcanza su madurez.

Amadis, Roland, Armide constituyen una subespecie dentro de un género que hace de lo maravilloso su fundamento. Se erigen en paradigma de un modelo estructural de teatro musical con rasgos propios y diferenciados.



Fig. 16
Pietro Metastasio. Grabado de Thomas Wright (1740).

«Un sistema dramático, al menos como yo lo concibo, apoyado en la exacta relación de los movimientos del ánimo con los acentos de las palabras o del lenguaje, de éstos con la melodía musical y de todos con la poesía, exigiría, reunidos en un hombre solo, los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como Du Marsais, de un músico como Haendel o Pergolesi, y de un poeta como Metastasio».

IV

LAS «RIFLESSIONI SUL MARAVIGLIOSO»

1. ESTUDIO CRÍTICO

1.1 EL CONTENIDO

El texto que centra nuestra investigación reviste un particular interés, tanto por la singularidad del tema, como porque en él se ponen de manifiesto algunos aspectos poco estudiados del teatro musical, cuya contribución al imaginario europeo va más allá de una dimensión estética para devenir, en no pocas ocasiones, identitaria.

Se encuadra, como ya se explicó más arriba, en una obra que pretende exponer el devenir del teatro musical de forma *filosófica*, es decir, razonando las causas y consecuencias que operan detrás de esas *revoluciones* o cambios que se han sucedido en el melodrama. Si la valoración del conjunto ha sido desigual como hemos podido comprobar, la de estas *riflessioni*, a nuestro entender, ha sido prácticamente desconocida.

Fue, sin duda, una motivación analítica la que llevó a Arteaga a abordar el tema de la naturaleza de lo maravilloso. Intencionalidad declarada, como ya vimos, y que se advierte en el enunciado del primer capítulo de la obra: «Saggio Analitico sulla natura del Dramma musicale. Differenze che lo distinguono dagli altri componimenti drammatici. Leggi sue costitutive derivanti dalla unione della poesia, della música e della prospettiva». Así, del hecho de que dedicara todo el capítulo sexto a la cuestión, es fácil deducir

la importancia que otorgó Arteaga a lo maravilloso como elemento sustancial y diferenciador del teatro musical, especialmente al italiano.

Ch'essendo l'opera, siccome si è veduto, un componimento fatto per dilettere l'immaginazione, e i sensi, pare che ad ottener un tal fine siano più acconci degli altri gli argomenti favolosi, ne' quali il poeta, non essendo obbligato allo sviluppo storico de' fatti, può variare a grado suo le situazioni, può essere più rapido ne' passaggi, e può accrescere, e sostener meglio l'illusione, somministrando all' occhio maggior copia di decorazioni vaghe, nuove e maravigliose. Innoltre, dovendosi escludere dalla musica tutto ciò che non commuove e non dipinge, e dovendosi in essa sfuggire le situazioni ove l'anima rimanga, per così dire, oziosa, sembra, che ciò non s'ottenga così bene negli argomenti di storia, ne' quali la verosimiglianza seguitandosi principalmente, ci entrano per necessità discussioni, moralità ed altre circostanze, che legano un accidente coll'altro e che sostituiscono la lentezza alla passione. O ci converrà dunque affrettar di troppo gli avvenimenti, o si cadrà nel languore (*RIV.* 1: 44 y s.).¹⁶⁵

Y apoya sus afirmaciones en D'Alembert y Marmontel cuando dice: «Presso di noi, dice el primo, la commedia è lo spettacolo dello spirito: la tragedia quello dell' anima: l'Opera quello de' sensi. L'

¹⁶⁵ «Que siendo la ópera, como hemos visto, una composición hecha para deleitar la imaginación y los sentidos, parece que para conseguir ese fin es más adecuado hacerlo con argumentos fabulosos, en los que el poeta, no estando obligado por el desarrollo de los hechos históricos, puede variar a su gusto las situaciones, ser más rápido en unos pasajes, acrecentar y sostener mejor la ilusión, suministrando a la vista mayor riqueza de decorados, nuevos y maravillosos. Además, debiendo excluir de la música todo aquello que no conmueve ni represente, y teniendo que huir de situaciones donde el espíritu se ha quedado, por así decirlo, indiferente, parece que esto no se consiga tan bien con los argumentos históricos, en los cuales ha de seguirse principalmente la verosimilitud, y nos lleva a entrar en discusiones de moralidad y otras cuestiones, que mezclan una cosa con otra, y sustituyen las pasiones por la lentitud. Habremos de convenir, pues, si queremos acelerar la sucesión de acontecimientos o [resignarnos] a un ritmo lánguido».

Opera, dice il secondo, non è che il meraviglioso dell' Epica trasferito al Teatro». ¹⁶⁶

En efecto, en el texto de D'Alembert (1759: 404) se señala «le vrai caractère de chaque Théâtre» y se puede leer: «chez nous la Comédie est le spectacle de l'esprit, la Tragédie celui de l'âme, l'Opéra celui de sens; voilà tout ce qu'il est & tout ce qu'il peut être». ¹⁶⁷ Y subraya, también, el carácter ilusorio del objetivo escénico de la ópera: «car l'intérêt de la Scène est fondé sur l'illusion, & l'illusion est bannie d'un Théâtre où un coup de baguette transporte en un moment le spectateur d'une extrémité de la Terre à l'autre, & où les Acteurs chantent au lieu de parler» («porque el interés de la escena está fundado en la ilusión, y la ilusión queda desterrada de un teatro donde un golpe de varita transporta en un momento al espectador de un extremo a otro de la Tierra, y donde los actores cantan en vez de hablar») (*Ibid.*). Lo que le lleva a concluir, poco más adelante, que la sustancia de la ópera, en definitiva, no es otra cosa que una llamada a los sentidos: «L'Opéra est donc le spectacle des sens, & ne sauroit être autre chose» (*Ibid.*, 405).

En la misma línea, viene a parafrasear Arteaga algunas de las reflexiones que ofrece la entrada «De l'Opéra», cap. XIV de la *Poétique* de Marmontel (1763: 327):

Le caractère de l'Epopée est de transporter la scène de la Tragédie dans l'imagination du lecteur. Là, profitant de

¹⁶⁶ «Entre nosotros, dice el primero, la comedia es el espectáculo del espíritu, la tragedia lo es del alma, la ópera lo es de los sentidos. La ópera, dice el segundo, no es más que lo maravilloso de la épica trasferido al teatro». En nota a pie de página indica la procedencia de estas citas. El opúsculo de D'Alembert: *Essai sur la liberté della musique*. Un texto de 1759 surgido en el contexto de la *Querelle des Bouffons* y que se incorpora a una nueva edición de *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*. (D'Alembert 1759: 383-462). Y el 21 tomo de la *Poétique française* (1763), de Marmontel.

¹⁶⁷ Véase traducción de la nota anterior.

l'étendue de son théâtre, elle agrandit & varie ses tableaux, se répand dans la fiction, & manie à son gré tous les ressorts du merveilleux. Dans l'Opéra, la Muse tragique à son tour, jalouse des avantages que la Muse épique a sur elle, essaye de marcher son égale, ou plutôt de la surpasser, en réalisant, du-moins pour les sens, ce que l'autre ne peint qu'en idée.¹⁶⁸

Con todo, a pesar de la que parece clara intencionalidad de Arteaga y de sus juicios firmes, no escapa a una cierta ambigüedad. Así, si a lo largo del texto va exponiendo argumentos de orden psicológico, geográfico e histórico que sustentan, a su entender, una predisposición a lo maravilloso y su argumentario, también es cierto que esos mismos elementos se señalan muchas veces como «vicios».

Insiste especialmente en una concatenación de causa efecto: un condicionante geográfico que modela el espíritu de los pueblos que viven bajo las leyes de la naturaleza propias de las latitudes septentrionales. La expansión goda en la Edad Media difunde las creencias nacidas de aquel contexto físico y que se expresan en las asociaciones: Credulidad + Superstición. Violencia Épica frente a Violencia Maligna. Virtud y Belleza frente a Vicio y Pecado.

Si bien son los aspectos psicológicos e históricos los que dominan las *riflessioni*, el autor desliza también en medio del discurso muchas descripciones ilustrativas, desde el punto de vista cultural, sociológico y geográfico que dan especial vida, con su colorido, a lo que quiere ser puramente *filosófico* (científico). El

¹⁶⁸ «El carácter de la epopeya es el de trasladar la escena de la tragedia a la imaginación del lector. Aquella, por su teatralidad, la engrandece y varía, se extiende en la ficción y mueve a su gusto todos los resortes de lo maravilloso. En la ópera, la Musa trágica hace girar a su alrededor las ventajas que la Musa épica tiene sobre ella, tratando de marchar como igual, o más aún de sobrepasarla, pues percibe que lo que ella tiene de menos para los sentidos, lo tiene la otra a la hora de pintar una idea».

examen de estas descripciones pone de manifiesto un Arteaga que domina la narración y sus recursos.

1.2. UN TEXTO OLVIDADO

Sorprende que, a más de dos siglos desde la publicación de *Le Rivoluzioni*, quede por estudiar este aspecto fundamental del pensamiento arteaguiano. Ya vimos, al tratar la recepción de *Le Rivoluzioni*, que, a pesar de su relevancia en otros contextos culturales, no existe todavía una traducción completa al español y que hubo que esperar hasta 1997 para ver su edición crítica por parte del profesor Molina. En todo caso, hay que desechar el desconocimiento, como hemos podido comprobar en el estudio de esa recepción. A medida que se ha ido avanzando en la investigación, hemos ido comprendiendo que las razones que justificarían ese «olvido» son las mismas que han hecho de lo maravilloso un concepto ajeno al pensamiento sistemático.

En efecto, en lo tocante a nuestro específico texto, una de esas causas hay que buscarla, a nuestro juicio, en el hecho de que lo maravilloso ha sido tomado como «concepto menor», al lado de aquellos otros que por naturaleza le son próximos: lo Bello y lo Sublime. Menor porque el pensamiento sistemático (la filosofía) tradicionalmente ha preferido dedicar sus esfuerzos a conceptos más «elevados». Y menor, sin duda, porque, en gran medida, lo maravilloso ha sido asociado al mundo del espectáculo, de la ficción, del entretenimiento y, por extensión, a la inverosimilitud, lo que moralmente lo deja en una posición incierta y equívoca. En ese escenario irrumpe Arteaga con sus *riflessioni* y ensaya lo que parece ser, a pesar de su brevedad, el primer estudio sistemático, aunque

parcial, sobre lo maravilloso. Pero la aportación de Arteaga no fue suficiente para hacer de *lo maravilloso* un concepto o categoría equiparable al de lo Bello o lo Sublime. En nuestra investigación hemos optado por la idea de paradigma como modelo, evitando así su comparación con el posterior ámbito de las categorías kantianas. Su componente de irracionalidad y su levedad, así como su habitual asociación con lo lúdico han venido a apartarlo de los focos de interés del pensamiento analítico. Ni las distintas poéticas, como se intentará poner de manifiesto al ocuparnos de los precedentes teóricos, se han aventurado a ir mucho más allá de las menciones habituales. Y si poco a poco Arteaga ha ido despertando más interés entre los estudiosos españoles, la concreta cuestión de lo maravilloso por él iniciada ha seguido permaneciendo prácticamente en el olvido.

1. 3. LAS «RIFLESSIONI» EN EL CONJUNTO DE *LE RIVOLUZIONI*

Como ya se dijo, ocupan las *riflessioni* todo el capítulo VI del total de 17 que constituyen *Le Rivoluzioni*. Tan sólo un 3'03 % en el amplio conjunto de 954 páginas¹⁶⁹ que compone los 3 volúmenes de la edición veneciana, y un 8'28 % del total del primer volumen. Por su tamaño, el texto se sitúa como el tercer capítulo más breve de la obra, sin menoscabo, a nuestro entender, de ser el más novedoso por el territorio que explora y los horizontes que apunta.

En efecto, su importancia viene dada por el hecho de abordar la cuestión de lo maravilloso, más allá de donde otro autor hubiera

¹⁶⁹ 106 páginas, tras el capítulo XVII, aparecen como un apéndice en relación a unas observaciones sobre un extracto del tomo 2 aparecido en el *Giornale Enciclopedico di Bologna*, nº XIII, de abril de 1785, por lo que no las hemos tenido en cuenta para estos cálculos.

llegado y porque pone de manifiesto las más amplias coordenadas del pensamiento de Arteaga. Aun siendo significativo el hecho de dedicar íntegramente un capítulo a lo maravilloso, son sus argumentos y lo que aportan al concepto, así como las relaciones que establece entre los distintos elementos articulados en el sistema, lo que otorga su valor al texto.

Desde el punto de vista del contenido, en *Le Rivoluzioni* se desarrollan fundamentalmente tres perspectivas:

1. Historiográfica, la más extensa, aborda la trayectoria del melodrama, desde su *invención* a su decadencia, una historia de la música y la poesía, así como las tentativas de reforma. Ocupa los capítulos III, IV, VII y VIII, IX, XII y XIII, XIV, XV y XVII.

2. *Poiética* o estética, se ocupa de la naturaleza del drama musical, de lo maravilloso, de las maneras de tratar el amor y de la danza pantomímica. Son los capítulos: I, VI, parcialmente el IX y XVI.

3. Filológico-literaria, que estudia las aptitudes del italiano para la música, el perfeccionamiento de la poesía lírica y la época de Metastasio. Son los capítulos II y X, XI.

En el conjunto de la obra, las *riflessioni* ocupan un lugar preeminente si consideramos que, cuando se sustancia el drama musical, se destaca lo maravilloso como el primer elemento a tener en cuenta por su carácter definitorio y central del espectáculo. El resto de elementos en juego se articulan con ese fin y todos, junto con aquel fundamento ilusorio, son lo que constituyen lo maravilloso como sistema. Realmente, sintetizando los contenidos y si exceptuamos los capítulos de carácter historiográfico, el orden de los bloques temáticos vendría a ser:

1. De la naturaleza del drama musical.
2. Aptitudes del italiano para la música.

3. Reflexiones sobre lo maravilloso.
4. Maneras de tratar el amor.
5. La danza pantomímica.

Al avanzar en una primera la lectura del texto, Arteaga nos sorprende evidenciando poseer unos conocimientos que van más allá del horizonte escénico del enunciado su obra. Utiliza fuentes literarias, históricas, filosóficas, geográficas y científicas, y las pone al servicio de la claridad expositiva.

Su erudición no quiere ser ociosa, sino complementaria y sometida a crítica. Los diversos saberes son instrumentos para acceder a la verdad. «Quanto a me animato perfettamenteamente da spirito repubblicano in punto di lettere ho sempre stmiato, che la *verità* e la *libertà* debbano essere l'única insegna di chi non vuol avvillire il rispettabile nome d'autore» (*RIV.* «Discorso»: xxxiii.).¹⁷⁰

Arteaga accede a los diferentes saberes con mentalidad plenamente moderna, donde los conocimientos se complementan y se interpelan, donde hay que tener en cuenta la opinión de expertos para dar con el hilo de una verdad tan completa como sea posible. Aborrece las erudiciones que, como las de Saverio Quadrio, señala son farragosas, poco seguras y de un gusto mediocre que adormece el ánimo (*RIV.* «Discorso»: xxiv y 6: 290 y s.). Y aunque es dado, como se ha visto ya, a las polémicas, procura ser prudente en sus afirmaciones científicas: «Se poi i provenzali siano stati eglino medesimi gli' inventori di quella sorta di música, e di poesia, oppure

¹⁷⁰ «En cuanto a mi me ha animado siempre un espíritu republicano en cuanto a las letras, de manera que la verdad y la libertad deban ser la única enseña de quien no quiere envilecer el respetable nombre de autor».

s'abbiano l'una, e l'altra ricevuta dagli arabi, per mezzo de' catalani, io non mi affretterò punto a deciderlo» (RIV. 4: 153).¹⁷¹

1.4. ESTRUCTURA CONCEPTUAL

El discurso de las *riflessioni* se mueve entre lo expositivo y lo argumentativo. El punto de partida lo constituye lo maravilloso tomado como «acontecimiento literario»: lo maravilloso como fundamento del melodrama. Pero, aun así, desde el punto de vista de los materiales utilizados (*inventio*) Arteaga apela más a la historia que a la crítica literaria, circunstancia que determinará, también, la concatenación de argumentos (*dispositio*). En todo caso, el texto presenta un esquema organizativo coherente.

Desde un punto de vista argumental toma como materiales lo que entiende son relaciones causales y hechos históricos, lo que apoya con descripciones y, en mucha menor medida, con la referencia de autoridades o de valores.

Sólo en los párrafos finales, en el último bloque de su argumentación, cuando se ocupe de la unión de la música y la poesía, decaerá la claridad y fuerza su discurso.

La estructura interna del texto se corresponde con los cuatro motivos argumentales que pone en juego: Una primera parte, a modo de *introducción*, que presenta y enmarca la cuestión. Como ya se señaló, lo maravilloso como acontecimiento literario. Se subraya aquí la tendencia de los poetas a anteponer el «delirio» a la «verdad». Una segunda parte, donde se ocupa de la *cuestión psicológica* que

¹⁷¹ «Si fueron entonces los provenzales los inventores de este tipo de música y de poesía, o si fueron recibidas una y otra de los árabes, a través de los catalanes, no me precipitaré yo a deciderlo».

explica la natural inclinación por lo maravilloso. Analiza aquí las dos facultades humanas que interactúan en estas vivencias, el intelecto y la imaginación, y pone de relieve la universalidad de esta preferencia por las «extravagantes invenciones de la poesía». Desgrana las *fuentes* (psicológicas) de lo maravilloso que, para Arteaga son cinco: la ignorancia, el miedo y la esperanza, la búsqueda instintiva de la felicidad y el amor a la novedad. Un tercer bloque se ocupa de las *especies* de lo maravilloso en relación con el melodrama. Unas, de carácter historizante: la mitología antigua o clásica y la que denomina «mitología moderna». Otras, de orden *poiético* o estético: la poesía y su unión con la música. Por último, traza un breve esbozo de las dificultades de integración en un único conjunto de los distintos elementos articulados en lo maravilloso escénico, y su devenir histórico desde los intentos de la *Camerata Fiorentina* por recuperar una idealizada unidad primitiva a la aceptación de que «desesperando de satisfacer el sentido común, se las ingeniaron para satisfacer la imaginación».

Sin duda, la aportación más genuinamente arteaguiana ha consistido en el desplazamiento de acentos en el concepto de lo maravilloso. Las *riflessioni* apuntan a una superación del modelo clásico, y esta es una de las contradicciones que parecen caracterizar el pensamiento arteaguiano. Su apasionada defensa de lo antiguo poético y musical se desdibuja aquí, al analizar lo maravilloso en el melodrama. Sus *riflessioni* plantean otros polos ideológicos y ambientales, una nueva cosmología, una nueva realidad referencial. En definitiva, su análisis termina por constituir una nueva proposición o paradigma. Presenta una figuración de la cultura occidental que rompe con el monopolio mitológico del Sur que es,

prácticamente, sustituido por una formulación poética germanizante transida de medievalidad.

Lo maravilloso de base historizante surge de una visión del mundo como problema al que da respuesta el héroe. Se supera así la vieja concepción de la tragedia clásica del héroe en lucha titánica contra los dioses o el destino. Las Helenas y los Apolos se difuminan en estas *riflessioni*. Se apela ahora a los mundos ossiánicos de nieblas y trasgos, a bosques y cuevas, a castillos y palacios, al «locus amoenus» del caballero y la dama, al tenebroso laboratorio del alquimista y a toda la oscura galería de seres que imaginar se pueda. En ese sentido, el pensamiento de Arteaga, después de todo un hombre meridional, parece hacer su particular lectura del *Sturm und Drang*, y alcanza aquí al punto más próximo a la modernidad de lo que será una estética romántica.

1.5. LENGUAJE Y ESTILO

Como su nombre indica, «riflessioni sul maraviglioso», el texto que nos ocupa es de carácter reflexivo y su contenido responde al análisis de lo maravilloso, supuestamente desde la perspectiva del melodrama. Incluye numerosas referencias culturales para demostrar con argumentos, testimonios o confrontaciones la validez de lo planteado. El desarrollo especulativo y el orden lógico del análisis que efectúa determinan, ciertamente, el valor de estas páginas, pero no acaba aquí.

Como el estilo es el hombre, reza una acertada definición que, una vez más, parece cumplirse en las páginas que nos ocupan. El relato arteaguiano es de carácter objetivo, al tiempo que sabe mostrarse de una especial sensibilidad. A pesar de la ardorosa

personalidad de Arteaga y el uso de superlativos, en el texto domina la exposición objetiva. Recurre a las oraciones enunciativas, al presente de indicativo con valor atemporal y a las terceras personas en los tiempos verbales. La construcción de la frase es clara busca aunar concisión y energía, de ahí que se eviten expresiones oscuras y difíciles. Los comienzos de las frases llevan al lector al centro del asunto: «L'ultima causa è l'amore della novità...». «Lo quallido aspetto della Natura ne' paesi più vicini al polo...». «Divenuti i Numi così maligni...»

El tono asertivo otorga a muchas de sus expresiones un carácter sentencioso y severo, muy arteaguiano por otro lado. «La prima di ese facultà è l'intelletto, la seconda la immaginazione, è perciò in quest'ultima è riposta la sede del meraviglioso» (RIV. 6: 269).

En la exposición domina lógicamente la representación de ideas. Se sirve de palabras abstractas con valor especulativo y discursivo como *bello, decenza, verità, osservazione, legge, idea, gusto, mostruosità, delirio...* También de adjetivos especificativos como *leggi fisiche, idea semplice, bizarre invenzioni, mondo ideal, vizio radicale, agenti invisibili, natura [...] in tumulto, setta alessandrina* (secta alejandrina)... Utiliza una terminología específica y precisa del tenor de *codici, cabbalistica, platonica, esametro* (hexámetro), *sintassi* (sintaxis), *prosodia, sonate, sinfonie, aurora boreale...* Referencias geográficas: *polo* [norte], *Scandinavia, India, Arabia, Cipro, Tessaglia, Grecia, Italia, Spagna,...* Gentilicios como *troiani, greci, tirî, scandinavi, goti, italiani...* Referencias culturales concretas a autores: *Omero, Senofonte, Livio, Esopo, Platone, Galileo, Cartesio* [Descartes], *Metastasio, Pulci, Boiardo, Berni, Ariosto, Tasso, Marini, Fortiguerra, Caccini, Peri,...* Y mitológico-literarias: *Apolo, Giunone, Venere, Nettuno, Ercole, Pane, Mida, Elena,*

Laomedonte, Alcinoos, Adonis, Enea, Didone o Armida, Merlino, Astolfo, Aladino... Al panteón escandinavo: *Oddino, Nicka, Mara, Rath...* Rasgos que proporcionan precisión y rigor a la expresión y que, unidos a la forma expositiva argumentativa, confieren su sentido reflexivo y especulativo a estas páginas.

Las descripciones juegan un papel importante en estas *riflessioni*. Aunque son secuencias relativamente autónomas en el discurso y tienen un carácter completivo, su significación, más allá de lo pictórico, nos da, a nuestro entender, claves del pensamiento y la *narratio* arteaguiana.

Son especialmente ricas y pueden presentar un clímax ascendente y una apelación a los sentidos visual y auditivo, junto con un juego de distintos planos de realidad física y poética, cuando no cambio de registro, como ocurre en la dinámica descripción de la naturaleza escandinava que se reseña más abajo. En ésta se sirve de eficaces imágenes como «abitanti antiche egualmente che il mondo» o «loro muggiti di voler ischiantare i cardini della terra», así como de una serie de adjetivos, en muchos casos con formas aumentativas, que subrayan las dimensiones sobrehumanas de aquellas latitudes. Unas veces son espaciales: *altissime, profondi, vastissimi, profonde*. Otras, temporales: *perpetui, sempre, frequentissimi*. Relativas a la dimensión: *immense, grandissimi, lunghissime* o relativas al carácter: *impetuosi, fierissimi, orrendi, straordinario, terribile*.

De pronto, junto a este registro que personifica esa naturaleza extrema y aún en ella lo topográfico (lugar), lo prosopográfico (personaje físico) y la etopeya (carácter), puede darse una ruptura formal que introduce una objetivación en la expresión hasta ese momento inexistente en la relación de elementos evocados, como

ocurre en la descripción «técnica» de la aurora boreal que cierra la secuencia: «i brillanti fenomeni dell'aurora boreale per la maggior obliquità de' raggi solari frequentissimi in quei climi».

Lo squallido aspetto della natura ne' paesi più vicini al polo per lo più coperti di neve, che ora si solleva in montagne *altissime*, ora s'apre in abissi *profondi*: i frequenti *impetuosi* vulcani, che fra *perpetui* ghiacci veggonsi con mirabil contrasto apparire: foreste *immense* d'alberi solti e *grandissimi* credute dagli abitanti antiche egualmente che il mondo: venti *fierissimi* venuti da mari *sempre* agghiacciati, i quali, sbuccando dale lunghe gole delle montagne, e pei gran boschi scorrendo, sembrano cogli *orrendi* loro muggiti di voler ischiantare i cardini della terra; *lunghe* e *profonde* caverne, e laghi *vastissimi*, che tagliano ine gualmente la superficie dei campi; i brillanti fenomeni dell'aurora boreale per la maggior obliquità de' raggi solari *frequentissimi* in quei climi; notti lunghissime, e quasi perpetue; tutte in sooma le circostanze per un non sò che di *straordinario* e di *terribile* (RIV. 6: 279).¹⁷²

La plasticidad de sus imágenes, propias o reelaboradas, enriquece narrativamente las *riflessioni*. Unas veces pueden ser lúgubres: «*Rath* era un genio sitibondo del sangue de' fanciulli, il quale invisibilmente succhiava qualora gli trovasse lontani dalle braccia della nutrice» («*Rath* era un genio sediento de la sangre de los niños, que la chupaba invisiblemente cuando se encontraban lejos de

¹⁷² «El duro y escuálido aspecto de la naturaleza en los países más cercanos al polo norte, la mayoría cubiertos de nieve, ora elevándose en altísimas montañas, ora abriéndose en profundos abismos; los frecuentes e impetuosos volcanes, que aparecen con admirable contraste entre los perpetuos hielos; los inmensos bosques de árboles espesos y enormes que según la creencia popular son tan antiguos como el mundo; vientos feroces llegados de mares siempre helados, que, apareciendo de repente de las largas gargantas de las montañas y deslizándose por los grandes bosques, parecen querer hacer saltar los goznes de la tierra con sus horribles mugidos; largas y profundas cavernas, vastísimos lagos que rompen de forma desigual la superficie de los campos; los brillantes fenómenos de la aurora boreal, tan frecuentes en aquellos climas, causados por la mayor oblicuidad de los rayos solares; noches larguísimas, casi perpetuas. Circunstancias, todas ellas en suma, que imprimen en el ánimo un no sé qué de extraordinario y terrible».

los brazos de la nodriza») (*Ibid.*, 281 y s.). Otras, más amables: «Quindi s'immaginarono un dio, il quale giacendo in umida grotta, e incoronato d'alga, e di giunchi da un'urna di cristallo versasse le acque» («Así se imaginaron un dios yaciendo en un húmeda gruta, coronado de algas y juncos, vertiendo el agua de una urna de cristal») (*Ibid.*, 272). Así como la fuerza de sus imaginativas expresiones de cualidades rítmicas y sonoras, «tutti in somma gli aborti dell'umano delirio» (*Ibid.*, 271), en ocasiones construidas mediante el contraste u oposición de términos o mediante su acumulación: «torture della verità trista spesse fiate, e dolorosa» (*Ibid.*, 270). «...nel teatro antiposta la mostruosità alla decenza, il delirio alla verità» (*Ibid.*, 268).

1.6. EL USO DE LAS FUENTES

Las ideas puestas en juego en las *riflessioni* arteaguianas se sustentan en numerosas fuentes, pero desconocemos cómo accede a ellas, si las consulta directamente o las encuentra reunidas en una fuente secundaria. ¿Qué grado de conocimiento tenía de ellas?

Hacer un compendio de las que son mencionadas expresamente sería el primer paso. Una relación de sus referencias tendría que incluir los autores u obras expresamente citadas y aquellas que, sin serlo, creemos poder identificar a partir de personajes, episodios o espacios a los que aluden. En todo caso, la presencia de los autores es, en general, nominal e ilustrativa y no fuente de autoridad para apoyar un determinado argumento. En cuanto a las referencias expresas a títulos, son ciertamente escasas en las *riflessioni*, pero no así en el conjunto de *Le Rivoluzioni*.

Como se verá, la nómina es extensa. No obstante, cuesta imaginar que Arteaga seleccionara directamente tan diferentes autores, sería atribuirle un trabajo de erudición ingente que parece escapar de las prioridades de quien se muestra tan abierto a intereses diversos.

A partir de la relación de las fuentes con los distintos bloques argumentales del discurso, pueden establecerse especialmente tres grupos: El *psicológico*, relativo a la universalidad en tiempo y espacio de la atracción por lo ficcional. Los jóvenes prefieren la fábula y la aventura a la historia, la geometría o la física, argumentará Arteaga. El *cosmogónico*, que entiende los dioses como explicación poética de la naturaleza del mundo. El *literario*, que remite a una historia mitificada donde confluyen, en un mismo universo, mortales y dioses; esto es, lo literario como expresión de diversidad de propuestas poéticas y morales. No obstante, primando la claridad sobre otros criterios, abordaremos esta cuestión de las fuentes estableciendo dos grupos: de un lado, aquellas referencias presentes en el marco de las *riflessioni*; de otro, aquellas que, estando relacionadas con alguno de los motivos argumentales de la proposición arteaguiana que nos ocupa, se localizan fuera de las *riflessioni*, en otros capítulos de *Le Rivoluzioni*. Dos ámbitos, pues, de referencia que entendemos se complementan e informan mutuamente, el propio de las *riflessioni* y el más amplio y general de *Le Rivoluzioni*.

1.6.1. *Ámbito referencial de las riflessioni.*

Algunas citas son meras referencias nominales y funcionan como referentes temporales, como ocurre con esta alusión a la universalidad de la imaginación poética: «Se si consulta la storia, vedrasi, che le bizarre invenzioni della poesia hanno dall' India fino alla Spagna, da Omero fino al Metastasio» (*RIV.* 6: 270). En otros casos, funcionan como hitos del pensamiento racional frente a un mundo de superstición: «... la magia eretta in sistema, [...] e tali altre vergogne dell'umana ragione, ch' ebber nome di scienze nell'Europa fino a' tempi del Galileo, e del Cartesio» (*Ibid.*, 289). Y en otros, como ocurre con Jenofonte, Livio y Esopo, tienen como función ilustrar esa inclinación natural de los jóvenes que los empuja más hacia lo fantástico que hacia los «bellos pasajes» de la historia.

Leggete in presenza d'un fanciullo, e anche d'un ragazzo di dodici o quindici anni il più bello squarcio della storia di Senofonte o di Tito Livio, fattegli capire una dimostrazione di geometria, o mettetegli avanti gli occhi la più leggiadra esperienza di fisica, egli non istarà molto, che s'annoierà, e paleseravvi colla sua inattenzione la noia. Ma se in vece di tutto ciò prendete a narrargli le favole d'Esopo... (*Ibid.*, 269).¹⁷³

Entre los autores italianos cita a Pulci, Boiardo, Berni, Ariosto, Tasso, Marini, Fortiguerra, como los introductores de la épica fabulosa moderna.

¹⁷³ «Que lean en presencia de un niño o de un muchacho entre doce y quince años el fragmento más bello de la historia de Jenofonte o de Tito Livio, hágasele entender una demostración de geometría o póngasele ante los ojos un asequible experimento de física, y verán que el joven se aburrirá pronto. Si al contrario empiezan a contarle las fábulas de Esopo...»

Da tai mezzi aiutata, la moderna mitología si trasfusa nella poesia italiana, e contribuì non poco ad illeggiadirla. Testimonio fanno i poemi del Pulci, del Boiardo, del Berni, dell' Ariosto, e dietro a loro anche il Tasso, che non piccola parte introdusse negli episodi, e il Marini, e il Fortiguerra con altri (*Ibid.*, 289).¹⁷⁴

En la edición de Venecia, y a propósito de la actitud de algunos críticos modernos que quieren reducir las bellas artes al discurso de una verdad propia de la filosofía abstracta, Arteaga incorpora una nota nueva al pie de la página 278 en la que viene a apoyar su juicio remitiéndose a un comentario de Voltaire, del que no indica su procedencia.

Voltaire, considerato generalmente e giustamente come l'Oracolo di Delfo nelle materia di giusto, inveisce contro a questa fredda filosofia: «È insorta –dic'egli– fra noi una setta di persone dure, che si chiamano solide, di spiriti malinconici dicentisi giudiziosi perché sono privi d'immaginazione, d'uomini letterati e nemici delle Lettere, che vorrebbero mandar in esiglio la bell'antichità e la favola».¹⁷⁵

El profesor Molina (1997: III, 106, n. 10) no pudo identificar la referencia de Voltaire, pero entendemos nosotros que se trata de un fragmento del llamado «Discours aux Welches» (1764), en el que

¹⁷⁴ «De esta manera ayudada, la moderna mitología se transfirió a la poesía italiana y contribuyó no poco a embellecerla. Testimonio de ello son los poemas de Pulci, Boiardo, Berni, Ariosto, incluso Tasso, que en no pocas partes introduce estos episodios, y Marini, y Fortiguerra, entre otros».

¹⁷⁵ «Voltaire, considerado general y justamente como el oráculo de Delfos en materia de gusto, arremete contra esta fría filosofía: "Ha surgido –dice de ellos– entre nosotros una secta de personas duras, que se tienen por sólidas, de espíritu melancólico que toman por juicioso porque están privados de imaginación, de hombre de letras enemigos de las letras, que quisieran mandar al exilio lo bello de la Antigüedad y la fábula"».

Voltaire se presenta bajo el seudónimo de Antoine y Guillaume Vadé, y que Arteaga recoge en su literalidad.¹⁷⁶

Otro grupo de referencias lo constituyen aquellas que incluyen, junto con el autor, el título de la obra. Es el caso de los humanistas Benedetto Varchi y Saverio Quadrio, citados por Arteaga en relación con su erudición y la musicalidad de la lengua italiana.

So che alcuni eruditi non si sgomentano del confronto ad onta dell'igonarza, in cui si trovano di quella favella divina, e so, che fra gli altri il Varchi [*Lezione 3, della poesia*], e il Quadrio [*Storia ecc., Tom. I*] si sono lasciati dal pedantismo, e dalla farraginosa erudizione addormentar l'animo a segno d'afferire, che l'esametro degli antichi era privo d'armonia paragonato coll'italiano d'undici sillabe (*Ibid.*, 290).¹⁷⁷

La cita a Varchi y su «Lezione 3, della poesia», remite a la tercera, de las cinco *lezioni* o conferencias dedicadas a la poesía, pronunciada en la Academia de Florencia el último domingo de diciembre de 1553, y publicadas en esa ciudad, como parte de un conjunto de treinta, por Filippo Giunti en 1590 con el prolijo título de *Lezioni di M. Benedetto Varchi, accademico fiorentino: lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse materie, poetiche e filosofiche raccolte nuovamente, e la maggior parte non più date in luce, con due tavole, una delle materie, l'altra delle cose più notabili con la vita de*

¹⁷⁶ «...il s'élève parmi vous une secte de gens durs qui se disent solides, d'esprit sombres qui prétendent au jugement parce qu'ils sont dépourvus d'imagination, d'hommes lettrés ennemis des lettres, qui veulent proscrire la belle antiquité & la fable». Voltaire (1764: 193).

¹⁷⁷ «Sé que algunos eruditos no se sorprenden ante dichas comparaciones, lo que se debe a la ignorancia en que se encuentran de aquella habla divina. Sé que, entre otros, Varchi (*) y Quadrio (***) se han alejado de la pedantería y la farragosa erudición de afirmar que el hexámetro de los antiguos no tenía armonía, en comparación con el italiano de once sílabas».

l'autore. Las cinco *lezioni* dedicadas a la poesía responden a los enunciados: «Della parti della poesia». «Dei poeti eroici». «Del verso eroico toscano», que es al que alude directamente Arteaga. «Della Tragedia». «Del giudizio e d' Poeti tragici». En esa tercera lección se puede leer, entre otras cosas:

Che quanto alla grandezza e gravità dell'eroico, la lingua toscana, se non vinceva la greca e la latina, non era nè all'una, nè all'altra inferiore, m'è all'orecchie pervenuto, che alcuni non solo niegano questo, ma affermano eziandio, che ella non pure non ha poeti eroici infino qui avuto mai, ma nè per avvenire ancora può averne: conciosia che ella, oltra l'altre cose, manchi del verso esametro, senza il quale non può poema alcuno eroico comporsi (Varchi 1859: 711).¹⁷⁸

En el caso de Quadrio, alude Arteaga a un texto que, como esperamos poner de manifiesto, tiene más importancia para el pensamiento arteaguiano de lo que esta cita puntual daría a entender con un lacónico *Storia ecc.*, Tomo I, que nos remite a su *Della Storia e della ragione d'ogni poesia*. Volume Primo: «Dove la Natura, gli Accidenti, le Cagioni, e la Materia d'ogni Poesia si dimostrano».

E sono alcuni, i quali [...] in guisa che dir Lingua Greca, e Latina, fosse dire Lingua Divina, e che la Lingua Volgare fosse una Lingua inumana, credono d'avvilire scrivendo in essa, come fe la medesima non avessero già, [...] e cent'altri Autori dimostrato a sufficienza esser bellissima, e conformissima alle più nobili antiche Lingue; e però spregiando essi ancora la Volgar Poesia, come triviale cosa, tutto l'animo, e l'amor loro hanno sol posto nella Greca, e nella Latina, non altrimenti, che

¹⁷⁸ «Que en cuanto a la grandezza y gravedad de lo heroico, el idioma toscano si no vence a la lengua griega y latina, no es inferior a una u otra, pero hasta mis oídos ha llegado que algunos no sólo niegan esto, sino que todavía vienen a afirmar que tampoco tenía poetas heroicos ni los tuvo nunca, y que tampoco puede haberlos, por faltar entre otras cosas el verso hexámetro, sin el que no puede componerse poema heroico alguno».

se lo Spirito delle Muse, e di Febo, a guisa di Folleto in cristallo, stesse unicamente rinchiuso nel linguaggio della Grecia, e del Lazio (Quadrio 1739: 136).¹⁷⁹

Referencias singulares aparecen en la nota al pie de la página 286 y siguiente, a modo de digresión, abordando el tema del progreso moral en relación con las novelas de la época y cita a tres autores: Chiari, Richardson y Rousseau.

El primero de ellos, Chiari, no le merece mayor atención por considerarlo insulso: «Non parlo di quelli del Chiari, i quali per la scipitezza loro non possono far nè bene nè male» (*Ibid.*, 286 y s.). Pero lo cierto es que Chiari era enormemente popular, tanto por su producción escénica, fue tenido como rival de Goldoni y desarrolló, importada de Francia, la *commedia fiebile* o «larmoyante», como por su producción novelística, la criticada por Arteaga.¹⁸⁰ Cabe preguntarse si, con su comentario, Arteaga está haciéndose eco de una vieja polémica literaria que envolvió el nombre de Chiari, o expresando su opinión crítica. El 14 de febrero de 1750 apareció un libelo satírico de Giacomo Passano contra Chiari, *La Chiareide*, que pretendía ser una condena literaria por sus muchos defectos: «Plagiario, Impostore, Maligno, Satirico, Insulso, Imprudente e Pernicioso Scrittore ed Usurpatore delle altrui letterarie fatiche, cattivissimo Autore di Lettere, Commedie e Drammi e Profanator

¹⁷⁹ «Y son algunos los que [...] hablan de tal manera como si la lengua griega y latina fueran una lengua divina, y la lengua vulgar fuese una inhumana, creyendo envilecerse escribiendo en esta, como si eso mismo no lo hubieran hecho ya, [...] y otros cien autores, demostrando suficientemente ser bellísima y conforme a los más nobles y antiguos idiomas; y sin embargo, todavía siguen despreciando esta poesía vulgar como cosa trivial, poniendo solamente en la griega y en la latina toda su alma y su amor, tal como si, el espíritu de las musas y el de Febo fueran un duende atrapado en un cristal y estuviesen encerrados en las lenguas de Grecia y el Lazio».

¹⁸⁰ *Vid.* Clerici (1997) y Crivelli (2002).

della Crusca».¹⁸¹ En todo caso, en este punto, la observación de Arteaga no viene acompañada de otro comentario, pero, unas páginas más adelante, en el capítulo XI, encontraremos otra alusión a Chiari que va más lejos y resulta significativa:

Che con siffatta lógica potrebbono farsi pasarse per eccellenti le commedie del Chiari, e le tragedia del Ringhieri non che i componimenti di Metastasio, essendo certo, che quei poeti altro non ebbero vista, che di riscuoter gli effimeri appalusi di un volgo stolido di spettatori (*RIV.* II, 11: 159).¹⁸²

Tampoco, aunque alude a ella, entra Arteaga a comentar la literatura licenciosa francesa, tan significativa de la sociedad y el pensamiento del siglo XVIII.¹⁸³ «Nemmeno di quella folla di romanzi francesi, frutto della dissolutezza e dell'empietà, che fanno egualmente il vituperio di chi gli legge, e di chi gli scrive» («...ni de las muchas novelas francesas, fruto del libertinaje y de la impiedad, que insultan a sus lectores y a sus mismos escritores») (*Ibid.*, 287 n.).

Los otros dos autores, Richardson y Rousseau, sí le merecen algún tipo de reflexión: «...parlo soltanto dei due più celebri, che abbia l'Europa moderna, cioè la *Clarice*, e la *Novella Eloisa*» («...hablo sólo de las dos más famosas en la Europa moderna, es decir, *Clarice* y la *Novella Eloisa*») (*Ibid.*).

¹⁸¹ La cita en Espinosa Carbonell (2000: 395 y s.).

¹⁸² «Que con tal lógica se podrían hacer pasar por excelentes las comedias de Chiari y las tragedias de Ringhieri, y no las compuestas por Metastasio, siendo cierto que aquellos poetas no tenían otro punto de vista que recibir los efímeros aplausos de un vulgo estólido de espectadores».

¹⁸³ «Posiblemente, porque el nuevo género literario constituía, para cierto sector reaccionario de la sociedad de la época, «un confuso y frívolo amasijo de aventuras licenciosas o poco verosímiles, más propias para corromper el corazón que para iluminar el entendimiento» su propia condena moral y el descrédito de su calidad literaria, consiguieron, entre el numeroso público que las leía, el efecto contrario que auguraban quienes las denostaban» Sebastián López (1992: 16).

En *Clarice (Clarissa, or, the History of a Young Lady)*, novela epistolar de Samuel Richardson (1748),¹⁸⁴ encuentra Arteaga un profundo conocimiento de los individuos y oficio a la hora de retratar sus corazones,¹⁸⁵ pero no puede dejar de preguntarse cuál es la causa por la que muchos lectores se sienten más atraídos por las maniobras de personajes perversos, como Lovelace, el protagonista masculino de esta novela, que por los que son víctimas de éstos y luchan por mantener su virtud.

Tutto il romanzo non è che una scuola, dove gli uomini di mondo possono imparare le arti più studiate e più fine, onde gabbar le fanciulle ben educate. Così ho trovati non pochi fra i lettori, che invidino il talento e la sagacità di Lovelace; pochi che si prendano un vivo interesse per la virtù di Clarice. Qual ne è la cagione? (*Ibid.*).¹⁸⁶

¹⁸⁴ Sobre su recepción en el continente, especialmente Francia y Alemania, *vid.* Beebee (1986). Para la recepción de las novelas inglesas del XVIII en España *vid.* Deacon (1998). Para su contexto ético e ideológico *vid.* Keymer (2004).

¹⁸⁵ «Non può negarsi all'autore del primo un grandissimo genio accoppiato ad una profonda cognizione del cuore umano, ma rispetto ai costumi qual è il frutto, che se ne ricava? Volendo Richardson far il vero ritratto degli uomini, quai si trovano frequentemente nell'odierna società, dipinse nell'Amante di Clarice un mostro di perfidia tanto pericoloso quanto che si suppone fornito di gran penetrazione di spirito, e d'altre qualità abbaglianti, che fanno quasi obliare le sue detestabili scelleraggini. La destrezza è sempre dalla parte del seduttore, e lo sfortunio dalla banda della innocente» («No se puede negar que el autor de la primera tiene un gran genio junto con un profundo conocimiento del corazón humano, pero con respecto a las costumbres, tal es el fruto, ¿qué provecho se saca? Queriendo Richardson realizar el verdadero retrato de los hombres que se encuentran con frecuencia en la sociedad actual, pintó al amante de Clarice como un monstruo de perfidia, tanto más peligroso cuanto se le supone lleno de una gran penetración de espíritu y de otras cualidades deslumbrantes, que hacen casi olvidar su detestable perversidad. La destreza siempre está del lado del seductor y el infortunio del lado del inocente») (*RIV.* 6: 287).

¹⁸⁶ «Toda la novela no es más que una escuela donde los hombres de mundo no paran de urdir sus artes más estudiadas y refinadas, para embaucar a las jovencitas bien educadas. De manera que he encontrado a muchos de entre los lectores que envidian el talento y sagacidad de Lovelace y pocos los que han tomado un vivo interés por la virtud de Clarice. ¿Cuál es la razón?»

Pero la respuesta es decepcionante, no pasa de los lugares comunes y carece de profundidad: «Che in oggi lo spirito si preferisce all'onestà, e che la virtù delle donne vien riputata scioccaggine o salvatichezza» («Porque se prefiere el espíritu de hoy a la honestidad y porque la disposición de las mujeres viene reputada como disparatada o indomable») (*Ibid.*).

Rousseau cierra esta terna de novelistas. De nuevo una ficción epistolar. *Julie ou la nouvelle Heloïse* (1761) narra los amores de la joven Julie d'Étange y su preceptor Saint-Preux, como aquellos Eloísa y Abelardo de la Edad Media, de ahí el título. Esta *Eloisa*, quiere apartarse de las pulsiones «malvadas» de algunos de los personajes de Richardson, pero Rousseau no consigue modelar, observa Arteaga, como tantos otros comentaristas, personajes creíbles y atractivos a los que reprocha, entre otras cosas, el carácter artificial de sus diálogos amorosos.

Rousseau, volendo schivare questo disetto, non ha introdotto nella novella *Eloisa* alcun carattere malvagio. Ma da ciò che ne è provenuto? Che i suoi personaggi altrettanto singolari quanto l'autore, filosofando in mezzo al delirio, pieni di sublimità e di follia, d'eloquenza e di stravaganza non trovano fra gli uomini nè originale nè modello. Sembra ch'egli, scrivendo il suo Romanzo, abbia avuto in vista più tosto il Mondo di Platone che il nostro (*Ibid.*, 288).¹⁸⁷

Es de notar, entre las referencias arteaguianas, la que hace a la revista quincenal *La Frusta Letteraria* («El látigo literario»). Se trata de

¹⁸⁷ «No queriendo cometer el mismo error, Rousseau no introdujo ningún carácter malvado en la novela *Eloísa*. Pero ¿qué consecuencias tuvo esto? Que sus personajes, tan peculiares como el autor, filosofan en medio del delirio, llenos de sublimidad y locura, de elocuencia y extravagancia sin encontrar entre los hombres un modelo original. Parece como si él, al escribir su novela hubiera tenido puesta la vista más en el duro mundo de Platón que en el nuestro».

una publicación editada en Venecia entre 1763 y 1765 por Giuseppe Baretti, con el pseudónimo de Aristarco Scannabue, y primer ejemplo de crítica literaria en Italia. Aunque Arteaga no indica la fuente concreta, sus comentarios nos permiten identificar el texto referido como el artículo «Opere drammatiche dell'Abate Pietro Metastasio, poeta Cesáreo», aparecido en el nº 3 de 1 de noviembre de 1763. Así, donde Arteaga alude a la observación «d'un Giornalista, a cui nè questo titolo, nè lo stile impetuoso, e sovente mordace» y escribe: «che di quarantaquattro milla e più voci radicali, che sormano la lingua Italiana, sole sei, o sette milla in circa fosserò quelle, ch'entrar potesso nella musica» (*Ibid.*, 292),¹⁸⁸ está haciéndose eco del comentario de Baretti / Scannabue (1804: 49) sobre los méritos de Metastasio y quienes en los libretos han de acoplar las palabras con la música.

La lingua nostra è contenuta da circa quarantaquattro mila parole radicali, al dire del Salvani e d'un moderno lessicografo, che si sono dati l'incomodo di contarle; e di quelle quarantaquattro mila parole la musica seria non ne adotta, nè ne può adottare per suo uso più di sei in sette mila. Questa cosa parrà a un tratto detta più far pompa di singolare sagacità, che per dire una verità costante.

De forma indirecta, como ya se ha dicho, se apuntan también otros autores y obras o ciclos a través de distintos personajes o elementos referenciales. «...o gli strani e incredibili avvenimenti del Moro Aladino, della grotta incantata di Merlino, del corno e dell'hippogrifo d'Astolfo, della rete di Caligorante, o tali altre cose»

¹⁸⁸ «Fue por tanto acertadísima la observación de un *giornalista*, al que ni este título, ni el estilo impetuoso y a menudo mordaz deben disminuir el de haber opinado con claridad en muchas cosas, que de cuarenta y cuatro mil o más voces radicales que forman la lengua italiana, sólo alrededor de seis o siete mil fueron las que pudieron entrar en la música».

(*Ibid.*, 269 y s.), en clara alusión a *Las mil y una noches*, traducidas por Antoine Galland en 1704, y al universo fantástico de Ariosto.

Ocurre especialmente con las referencias mitológicas clásicas. De hecho, son más difíciles de identificar, en gran medida, porque forman parte del sustrato cultural occidental en el que, a partir de Homero, Ovidio y Virgilio, se han ido sucediendo las reelaboraciones de distintos episodios.

Si escribe Arteaga: «Non erano, secondo i Troiani, il rapimento d'Elena, o gli oltraggi recati alla Grecia le cagioni delle loro disavventure, ma l'odio inveterato d'alcuni Idii contro alla familia di Laomedonte» (*Ibid.*, 273 y s.), en Virgilio (2006) puede leerse: «No echas la culpa a la beldad odiosa | de esa Lacedemonia hija de Tíndaro, | ni el crimen es de Paris. ¡Son los dioses, | los inclementes dioses los que arrasan esta opulencia, y desde su alta cumbre | han derribado Troya!» (*Eneida*, Lib. II, vv. 859-864). Y de la misma manera, en Arteaga se nos dice:

No erano i Grecia coloro, che nell'orribil notte dell'incendio portavano scorrendo per ogni dove la strage; era la Dea Giunone, che minacciosa e terribile appiccava con una fiaccola in mano il fuoco alle porte Scee; era Nettuno, che scuotendo col tridente le mura, le faceva dai fondamenti crollare» (*Ibid.*).¹⁸⁹

Lo que en Virgilio es:

Aquí donde estás viendo rotas moles | y arrancados de cuajo los sillares | y humareda en oleadas entre el polvo, | es Neptuno, quien bate del adarve | la base a grandes golpes de

¹⁸⁹ «No eran los griegos quienes, en la terrible noche del incendio, iban derramando sangre por todas partes, era la diosa Juno que, amenazante y terrible con una antorcha en la mano, prendía fuego a la puerta Escea. Era Neptuno quien hacía que se derrumbasen las murallas de la ciudad, sacudiéndolas con su tridente».

tridente, | y en sus cimientos la ciudad destruye. Y Juno acá, sobre la puerta Escea, la Hera capitana, hierro en mano, | a los suyos convoca de las naves | con furibunda voz (*Ibid.*, vv. 869-878).

Y cuando Arteaga recuerda cómo Eneas ha de abandonar a Dido, empujado por un dios, «S'Enea abbandona Didone, è perché un nume gliel comanda» (*Ibid.*), se está remitiendo de nuevo a Virgilio, quien nos cuenta cómo Mercurio, cumpliendo órdenes de Júpiter, se llega hasta Eneas, en un pasaje de gran fuerza descriptiva, para increparle: «Tú labrando | de la altiva Cartago los cimientos, | y, a una mujer rendido, construyéndole | soberbia capital, ¡ay! olvidado | de tu reino futuro y de tus glorias...» (*Ibid.*, vv. 371-375).

Si Arteaga alude al sueño de Alejandro en el sitio de Tiro, puede pensarse que evoca las lecturas de Plutarco (*Vidas paralelas: Alejandro: XXIII*) o de Arriano (*Anábasis, Lib. II*), que recogen el mismo episodio, pero la indicación temporal de Arteaga nos lleva a Plutarco. «E se i tirj dopo sette mesi di resistenza s'arrendono ad Alessandro, non è per mancanza di coraggio, gli è, perchè Ercole è comparso in sogno al celebre conquistatore offerendogli le chiave della città» (*Ibid.*). Episodio que en las *Vidas paralelas* puede leerse como «al séptimo mes de tener sitiada a Tiro con trincheras, con máquinas y con doscientas naves, tuvo un sueño, en el que vio que Hércules le alargaba desde el muro la mano y le llamaba» (XXIII).¹⁹⁰

Otras referencias que parecen beber de Homero (*Odisea, Lib. VII*), Apolodoro (*Biblioteca mitológica, Lib. II, 5, ii*) y Tasso (*Jerusalén liberada, Canto XVI*), o sus epígonos, constituyen un universo mítico común de convenciones poéticas en torno a espacios edénicos, pero de difícil identificación concreta.

¹⁹⁰ La traducción en Plutarco (1994: 59).

E gli alberi dell'Esperidi, onde poma d'oro pendevano, e gli eterni Zeffiri, che leggiemente scherzavano tra le frondi dei mirti nelle champagne di Cipro, e i rivi di latte e miele che scorrevano nelle isole fortunate, e di dilettoni boschetti d'Adoni nell'Arabia, e gli orti d'Alcinoo, e i Tempe di Tessaglia, e i giardini d'Armida, e il voluttuoso cinto di Venere (*Ibid.*, 275).¹⁹¹

Por último, en relación con las referencias al mundo clásico, el episodio de Telémaco en la isla de Calipso remite, a nuestro entender, al *Liv. VII* de *Les aventures de Télémaque* (1699), de Fénelon. Así, donde en las *riflessioni* se observa:

I mezzi naturali non sariano stati sufficienti a liberar Telemaco dalle perigliose dozze dell'isola di Calipso, vi voleva Minerva, che dall'alto d'uno scoglio sospingendolo in mare, cavasse il poeta d'imaccio, e mettesse in sicuro la troppa combattuta virtù del giovane eroe (*Ibid.*, 277),¹⁹²

en Fénelon (1701: 124) se lee:

...parce que tous les Pilotes connoissoient, que l'Isle de Calypso étoit inaccessible à tous les mortels. Aussi-tôt le sage Mentor [Minerva en realidad] poussant Télémaque qui étoit assis sur le bord d'un rocher, le précipite dan la mer, & s'y jette avec lui.¹⁹³

¹⁹¹ «Y los árboles de las Hespérides, donde pendía la manzana de oro, el eterno Céfiro, que juega ligero en las frondas de mirtos de los campos de Chipre, y los ríos de leche y miel que fluían en las islas afortunadas, y los deliciosos bosquecillos de Adonis en Arabia, y los huertos de Alcínoo, el templo de Tesalia y los jardines de Armida y el voluptuoso cinto de Venus, ¿de dónde aparecerían sino de la inquieta imaginación que desea gozar de todas las delicias posibles?».

¹⁹² «Los medios naturales no son suficientes para librar a Telémaco de la peligrosa dulzura de la isla de Calipso, y el poeta lo saca de apuros haciendo que allí vuele Minerva y que desde lo alto de un escollo lo precipite sobre el mar para salvar la virtud del joven héroe».

¹⁹³ «...porque sabían todos los Pilotos, que la Isla de Calipso era inaccesible a los Hombres. Repentinamente Mentor impeliendo a Telémaco, que se estaba sentado sobre la punta de un gran peñasco, dio con él en el Mar y se arrojó después en su compañía». Citamos de la traducción castellana en [Fénelon] Arzobispo de Cambray (1713: 158 y s.).

Por otro lado, frases de las *riflessioni* como «Perciò gli Antichi, i quali sapevano più oltre di noi nella cognizione dell'uomo, stimarono esser la favola tanto necessaria alla poesía quanto l'anima al corpo» («Por lo tanto los antiguos, que sabían más que nosotros sobre la condición humana, consideraron que las fábulas eran necesarias para la poesía así como el alma para el cuerpo») (*Ibid.*, 277), parecen ser una paráfrasis de la famosa sentencia platónica relativa a la educación de los individuos, en la que sugiere «formar el cuerpo mediante la gimnasia y el alma mediante la música» (*República*, II).¹⁹⁴ Donde, claro está, ha de entenderse «música» en el sentido etimológico de aquello que tiene que ver con las Musas y por tanto educación intelectual y artística.

1.6.2. **Ámbito referencial de *Le Rivoluzioni*.**

Siendo la septentrionalidad y el goticismo una cuestión central en el paradigma arteaguiano de lo maravilloso, no deja de sorprender la ausencia de referencias, directas o indirectas, a obras o autores que se ocupen de estas cuestiones en las *riflessioni*. Para encontrar indicaciones que puedan relacionarse con estos aspectos sustanciales hay que remitirse a otras partes y temas abordados en el conjunto de *Le Rivoluzioni*, aunque resulten ajenas o se alejen de la temática del texto que nos ocupa. En todo caso, estas referencias nos dan pistas valiosas sobre el pensamiento de Arteaga y son indicativas del posible origen de muchas de sus ideas. Después de todo, lo que a nuestro entender es más esencial es no sólo la fuente concreta sino el conocimiento de conjunto que despliega Arteaga, su

¹⁹⁴ Citamos de Platón (1990: 92).

capacidad para orientarse en relación con los títulos y materias que constituyen el universo de sus intereses. Esto es, el hecho de que las relaciones entre las ideas pueden ser más sustanciosas que las ideas en sí.

En relación con la poesía y la música, Arteaga cita al historiador suizo Paul-Henri Mallet, *Introduction à l'histoire de Dannemarc, contenant les Monuments de la Mythologie & de la Poésie des anciens peuples du Nord* (1763), el volumen II de los tres que componen su *Histoire de Dannemarc* (1758-1777), obra ciertamente rica en información sobre los mitos celtas y las letras escandinavas que, muy posiblemente habría de proporcionar a Arteaga base para algunas de sus reflexiones. Cita también a William Nicolson, *The Irish Historical library. Pointing at most of the Authors and Records in Print or Manuscript, which may be serviceable to the Compilers of a general History of Ireland* (1724), pero para la sola mención de Snorro Sturloson, de quien reseña el erudito inglés (1724: XXI y s.): «who wrote it above five hundred years ago in the Islandick tongue. [...] was born in 1179 and was barbarously murdered in 1241».¹⁹⁵ Por último, menciona Arteaga una recopilación de poesías danesas, aunque sin dar mayores detalles. El profesor Molina concluye que se trata del volumen II de la obra de Francesco Saverio Quadrio *Della Storia e della ragione d'ogni poesia* (1739-1752), y, en efecto, no cabe duda que Arteaga conocía la obra,¹⁹⁶ pero, en este punto concreto, o es

¹⁹⁵ «Quien escribió hace alrededor de 500 años en lengua islandesa [...] nació en 1179 y fue bárbaramente asesinado en 1241».

¹⁹⁶ RIV. «Discurso»: xxxviii; cap. 3: 134; 4: 175 y 186; 5: 263; 6: 290 (nota d). RIV. II, 10: 68.

descuidado y cita de memoria o, a nuestro parecer, se refiere a otro texto.¹⁹⁷ Escribe nuestro autor:

Nella *Introduzione alla storia di Danimarca* del Mallet si legge che Ronvaldo, signore delle Orcadi, e Regner Lodbrog, re di Danimarca, s'applicarono seriamente a quest'arte. Nella raccolta delle poesie danesi che dovrò citare fra poco si leggono i verso d'Araldo, principe della Norvegia. Il Nicolson nella prefazione alla *Biblioteca storica d'Irlanda* racconta che Snorro Sturloson, signore e legislatore dell'isola d'Islanda fu il più gran poeta islandese. Ossian, figliuolo di Fingal, re di Scozia (seppure appartengono a lui le poesie che corrono sotto il suo nome) è il più famoso tra i poeti di quella nazione (*RIV.* 4: 167 n.)¹⁹⁸

De la misma manera, a propósito de la defensa de sus tesis provenzalistas, o de la autonomía poética de las naciones cristianas respecto a la árabe, señalará, citando títulos o sólo autores, las obras de Isaac Wossio (o Voss), *De poematum cantu* (1673); de William Temple, *An Essay upon Poetry* (1682), de Franciscus Junius, *Glossarium ulphila-gothicum* (1671) y también de los españoles fray Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía española y poetas*

¹⁹⁷ Arteaga habla de «racolta delle poesie danesi», cuando el trabajo de Quadrio no puede calificarse de antología o recopilación de poemas y responde a los modelos historiográficos de la época. Habla también del «príncipe Araldo» y Quadrio (1741: 33) se refiere a este como «Re di Norvegia»: «Araldo stesso, o Eroldo Re di Norvegia, poetava circa il 930 ed essendo sommamente amator de' Poeti, ne aveva un buon numero al suo Consiglio aggregati». Quadrio da noticia también de otro rey, Lodbroc, citado por Arteaga, y escribe: «Regnero Lodbroc fioriva verso il 940. Olao Wormio raporta una canzone da questo poeta composta quando da Niella Re d'Irlanda su posto in carcere, come narra Sassone Gramatico, per esservi divorato da serpenti».

¹⁹⁸ «En la *Introduzione alla storia di Danimarca* de Mallet se lee que Ronvald, señor de las Orcadas, y Regner Lodbrog, rey de Dinamarca se aplicaron seriamente en este arte. En la recopilación de poesías danesas de la que tendré que hablar, pueden leerse los versos de Harald, príncipe de Noruega. En el prefacio de la *Biblioteca storica d'Irlanda*, Nicolson cuenta que Snorro Sturloson, señor y legislador de la isla de Islandia fue el más grande poeta islandés. Osían, hijo de Fingal, rey de Escocia (al que se le atribuyen, incluso, los poemas que son ejecutados en su nombre) es el más famoso de entre los poetas que aquella nación».

españoles (1775) y Francisco Sánchez, del que no da más noticia y entendemos, con Molina, que se refiere al humanista llamado «el Brocense».

Che da molte nazioni fosse conosciuto l'uso della rima non può negarsi se non da chi voglia negare che il sole è sull'orizzonte nel mezzo giorno. Che in particolare fosse conosciuto dai normanni e dai goti, io lo dissi appoggiato alle rispettabili autorità d'Isaaco Wossio nel suo libro *De poematum cantu*, del cavalier Temple nel suo *Saggio sulla poesia*, dei due celebri eruditi spagnuoli, Sarmiento e Sánchez, del Giunio nel suo *Glossario gotico* e di parecchi altri (RIV. 4: 173 -174 nota).¹⁹⁹

La naturaleza de la poesía nórdica, si era armónica o métrica, le lleva a apoyarse en Olao Worm y su *De literatura rúnica* (1636): «Se dunque i normanni e i goti ebbero una poesía e se questa apparteneva al genere armonico e non al metrico –come lo fa vedere Olao Wormio nell'appendice al suo trattato *De letteratura runica*– egli è impossibile» (RIV. 4: 175 nota). Y para encontrar una muestra de aquella lírica remite a la citada obra de Mallet y a recopilaciones como las *Edda*, de las que dirá Mallet (1763: 23) que eran para uso de los jóvenes islandeses destinados a ejercer de poetas,²⁰⁰ y antologías como las de «monsù Giacobi», que entendemos alude a Christian Frederik Jacobi (1739-1810) por la indicación de que era secretario de la Academia de Ciencias de Copenhagen,²⁰¹ pero del que no da más

¹⁹⁹ «Que de muchas naciones fue conocido el uso de la rima no puede negarse, a no ser que quiera negarse que el sol está sobre el horizonte al medio día. Que particularmente fuese conocido por los normandos y godos, lo digo yo apoyado en la respetable autoridad de Isaac Wossio en su libro *De poematum cantu*, del caballero Temple en su *Saggio sulla poesia*, de los dos célebres eruditos españoles, Sarmiento y Sánchez, de Junio en su *Glossario gotico* y de otros parecidos».

²⁰⁰ «L'*Edda* n'étoit qu'un cours de Poésie à l'usage des jeunes Islandois qui destinoient à exercer la profession de *Scaldes* ou de Poètes

²⁰¹ El profesor Molina señala no haber localizado al citado Giacobi (*op. cit.*, III: 66, n. 55).

noticia, así como las de Erik Julius Björner, *Nordiska Kaempadater* (*Hazañas de los septentrionales*) (1737), Anders Sørensen Vedel, *Et Hundrede udvalde danske Viser* (*Cien canciones danesas seleccionadas*) (1591[1695]),²⁰² Michael Denis, *Lieder des Barden Sineds* (1772) o Saxo Grammatico, *Danorum historiae* o *Gesta Danorum* (Pedersen 1514). También es citado Hugh Blair, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1765), y George Hickes, tanto la *Grammaticae Anglo-Saxonicae et Moeso-Gothicae* (1689), como su *Linguarum veterum septentrionalium thesaurus grammatico-criticus et archæologicus* (1703-1705).²⁰³ Y los *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), en 4 volúmenes, de Jean Benjamin La Borde).

Llegados a este punto, nuestro encuentro con la obra de La Borde (Laborde) resulta especialmente gratificante, pues he aquí que creemos haber dado con una de las obras que permiten explicar las ricas referencias al mundo escandinavo y parecen sustentar algunas de las proposiciones de Arteaga. Se trata de una obra de carácter enciclopédico y, muy importante, de lectura asequible al estar editada en francés, que venía, también, a facilitarle el acceso a otros textos traducidos que de otro modo resultarían inaccesibles para nuestro abate. Sin entrar en un peligroso juego especulativo, lo cierto

²⁰² Arteaga cita la edición ampliada de 1695, de Peder Syv: *Et hundrede udvale danske Viser om allehaande merklige Krigs-Bedriot [...] af Arilds Tid til denne naeroaende Dag. Forøgede med det andet hundrede Viser om danske Konger, Kaemper og andre [...]* (*Cien canciones danesas seleccionadas, sobre toda clase de hazañas militares extrañas [...] desde tiempos remotos hasta el presente. Aumentado con otras cien canciones sobre reyes de Dinamarca, combatientes y otros [...]*), un extenso y sugestivo título que concuerda con los planteamientos y escenarios historizantes que evoca Arteaga, pero una obra que, presumiblemente, debió resultarle inaccesible al estar en danés. Su conocimiento, pues, sería indirecto, a través de otra obra que no cita.

²⁰³ Las investigaciones de Hickes son bien conocidas en el siglo XVIII y continuaron siendo de referencia entre las primeras lingüísticas comparadas. Las cita Lorenzo Hervás y Panduro en su *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas y numeración, división y clases de estas según la diversidad de sus idiomas y dialectos. Volumen III. Lenguas y naciones europeas* (1802: 76) y décadas más tarde Bernardino Biondelli en su *Atlante linguistico d'Europa. Volume primo* (1841: 135).

es que sí hay, en todo caso, elementos que apuntan a esta posibilidad, pues una parte importante de las obras y autores que cita Arteaga se encuentran referenciados en el texto de La Borde, tomo II, capítulos IX, «Chansons du Dannemark, de la Norvege & de l'Islande», y X, «Des chansons & Poésies Herses»,²⁰⁴ así como el hecho de encontrar la coincidencia de ciertos elementos expositivos que parecen reforzar esa posibilidad.²⁰⁵

«Dove trovar dei versi goti e normando?», se pregunta Arteaga, dando respuesta irónica a los escrúpulos del abate Andrés vertidos en *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, y donde, a propósito del origen de la poesía vulgar provenzal e italiana, se defienden tesis arabistas, el origen árabe de sus poéticas, frente a la autonomía literaria de los pueblos godos.

Dove trovarsi? Nei *Monumenti celtici* del Mallet, nella raccolta di poesie scandinave fatta da monsù Giacobi, segretario dell'Accademia delle Scienze di Copenhagen, nella collezione di Bjorner intitolata *Nordisea Kempeater*, in quella di Anders Wedel pubblicata nel 1591 e ristampata nel 1695 colle aggiunte di Peder Sys, nel tomo secondo del *Saggio sopra la musica antica e moderna* dato in luce a Parigi nel 1780. Dove trovarli? Eccoli trovati per soddisfazione del signore abate. La seguente strofa è l'ultima d'una canzone lunghissima composta dal citato Lodbrog, re di Danimarca, nell'antica lingua scandinava ch'era comune a tutti i popoli del Nord, e per conseguenza ai normanni ed ai goti:

²⁰⁴ La Borde (1780), tomo II, cap. IX, pp. 397-418; cap. X, pp. 419-424. Coinciden las citas de Mallet y su *Histoire de Dannemarck. Denis, Lieder des Barden Sineds. Worms, Litteratura Runica. Bjorner, Nordisca Kampedater. Vedel (Wedel), Et Hundrede udvalde danske Viser. Blair, Dissertation on the Poems of Ossian.*

²⁰⁵ Las indicaciones (pp. 397, 405, 406) de «Nous devons à l'amitié que M. Jacobi, Secrétaire de la Société Royale des Sciences de Copenhagen»; «Harald le vaillant, Prince de Norvège», *vid supra*; «a été recueillie par Anders Wedel, 1591, réimprimée ensuite, & augmentée d'une autre centaine par Peder Syv 1695». Y la inclusión, también, de la última estrofa de la canción atribuida al rey Regner Lodbrog.

Fyomuz Hins at Hætta
Heim boda mer disir
Ther er or Herians Hollo
Heir Odin mer sendar
Gladr man ec Olmet Asum
I Ondvegi drecka
Lifs ero Lidnar stundir
Ljaande skal ec deya.

Di cui eccone la traduzione come la trovo nella dissertazione dello scozzese Blair sopra le poesie di Ossian: «Io finisco il mio canto. Le dee m'invitano; le dee che Odino mi manda dalla sua sala. Io vado a sedere sopra un seggio elevato e ber la cervogia gioiosamente con le dee della morte. Le ore della mia vita sono già scorse. Io muoio con un sorriso».²⁰⁶ Moltissime altre canzoni norvegesi, islandesi e danesi si trovano nel saggio citato scritte tutte nell'antica lingua scandinava, la quale torno a dire , era l'idioma universale del settentrione, di cui facevano parte i due popoli in questione (*RIV.* 4: 175 y ss., nota).²⁰⁷

²⁰⁶ No parece leer directamente de Blair y en cambio, en la traducción que Cesarotti (1819: 68) hace de la *Dissertation* del escocés puede leerse: «Io finisco il mio canto: le Dee della norte mi chiamano, le Dee che Odino mi manda dalla sua sala; io vado a seder sopra un seggio elevato, e a ver la cervogia gioiosamente colle Dee della norte. Le ore della mia vita sono già scorse; io muoio con un sorriso».

²⁰⁷ «¿Dónde encontrase? En los *Monumenti celtici* de Mallet, en la recopilación de poesía escandinava hecha por el señor Jacobi, secretario de la Academia de Ciencias de Copenhagen, en la antología de Bjorner titulada *Nordisea Kempeater*, en aquella de Anders Wedel publicada en 1591 y reimpressa en 1695 en edición de Peder Sys, en el tomo segundo del *Saggio sopra la musica antica e moderna* dado a la luz en Paris en 1780. ¿Dónde encontrarlo? Aquí se encuentran para satisfacción del señor abate. La siguiente estrofa es la última de un extenso poema del citado Lodbrog, rey de Dinamarca, en la antigua lengua escandinava que era común a todos los pueblos del Norte, y consecuentemente a normandos y godos: *Fyomuz Hins at Hætta | Heim boda mer disir | Ther er or Herians Hollo | Heir Odin mer sendar | Gladr man ec Olmet Asum | I Ondvegi drecka | Lifs ero Lidnar stundir | Ljaande skal ec deya*. Reseño de ésta la traducción tal como la encuentro en la disertación del escocés Blair sobre la poesía de Osían: “Acabo mi canto. Las diosas me invitan, las diosas que Odín me manda desde su salón. Voy a sentarme sobre un asiento elevado a beber cerveza gozosamente con las diosas de la muerte. La hora de mi vida ya ha pasado. Muero con una sonrisa”. Muchísimas otras canciones noruegas, islandesas y danesas se encuentran en el trabajo citado, todas escritas en la antigua lengua escandinava, la cual, vuelvo a decir, era el idioma universal del Septentrión, del que formaban parte los dos pueblos en cuestión».

Otro de los textos que parece sustanciar las *riflessioni* es la traducción italiana de Cesarotti *Le Poesie di Ossian* (1763), y que pronto se verá ampliada y gozará de sucesivas ediciones (Gaskill 2004: 429). Su lectura y la de las ya citadas disertaciones de Hugh Blair, que solían acompañarlas, son enormemente ilustrativas del imaginario prerromántico que configura en parte el paradigma arteaguiano: una naturaleza sobrehumana y tempestuosa, una sociedad de pulsiones primitivas y melancólicas, una exaltación guerrera y de las virtudes caballerescas, unos amores apasionados. Pero, en todo caso, no puede establecerse una relación directa entre la exposición de Arteaga y pasajes concretos en Cesarotti o Blair.

Los títulos específicamente de historia o geografía, relativos al espacio que nos ocupa, son escasos y, cuando aparecen reseñados, lo son por referencias que poco o nada tienen que ver con la temática de nuestra investigación, aunque implica al menos, claro está, un conocimiento por parte de Arteaga de la existencia de esa bibliografía. Ocurre así con sus citas de Maupertuis o Roberston.

En relación con la danza y su necesidad de ser clara y conforme a lo que pretende significar, cita la obra de Maupertuis sobre la Laponia, pero no parece ser cuidadoso en ello y escribe en nota a pie de página: «Vedi *Lettres sur la Laponie*» (RIV. III, 16: 169 y s., nota), cuando el texto de Maupertuis en que se ocupa de aquella región es *Relation d'un voyage au fond de la Lapponie pour trouver un ancien Monument* (1752). Y también, a propósito de David Rizzio, «celebre italiano favorito dalla bella e sventurata regina Maria Stuarda, intrrodusse il primo di tutti nella música scozzese il gusto italiano» (RIV. 7: 304 y s.), añade Arteaga una nota que remite a William Roberston y su *History of Scotland* (1759): «Le tragiche

avventure di questo musico si trovano in Roberston, *Storia di Scozia*, lib. 3 e 4» (*Ibid.*). De la misma manera, cita la *Descrizione de' Paesi Bassi* (1567) de Luigi Giacciardini, pero a propósito del magisterio de los músicos flamencos: «...et molti altri, tutti maestri di musica celeberrimi et esparsi con honore et gradi per il mondo» (*RIV.* 4: 199).

A lo largo de *Le Rivoluzioni* son varias las referencias al influjo del clima en los individuos, en el desarrollo de las lenguas y la naturaleza de la música, y, como también apuntan las *riflessioni*, en los caracteres y mentalidades que prefiguran la percepción de lo maravilloso. Pero una vez más, Arteaga no da detalles ahí sobre sus fuentes y expone ideas que responden a un planteamiento muy común (Montesquieu, Dubos, Jovellanos) en su siglo, como la ya citada, referida a los diversos climas y su influencia en las lenguas (*RIV.* 2: 63) y el gusto.

Nel quinto²⁰⁸ si parlerà a lungo delle cause estrinseche che possono accrescere, diminuire, alterare o variar l'espressione, dove partitamente si esporrà l'influenza del clima sul gusto, quali religioni debbano essere favorevoli, quali contrarie al progresso delle arti d'imitazione, come giovino e come nuocano i diversi sistemi di morali e di legislazione e in quanto contribuiscano la opinioni pubbliche, lo spirito di conquista, lo spirito filosofico, lo spirito di società, l'ascendente delle donne, il commercio ed il lusso (*RIV.* III, 17: 240 y s., nota).²⁰⁹

²⁰⁸ Se refiere a la quinta parte o capítulo de una obra que anuncia, pero que no parece llegara a escribir, a la que proyectaba dar por título: *Saggi filosofici surr'origine e i fonti della espressione nelle Belle Arti e nelle Belle Lettere*.

²⁰⁹ «En el quinto se hablará extensamente de las causas extrínsecas que pueden acrecentar, disminuir, alterar o variar la expresión, donde se tratará de la influencia del clima en el gusto, aquellas religiones que son favorables y contrarias al progreso de las artes de imitación, de lo positivo y negativo de los diversos sistemas morales y legislativos en cuanto a su contribución a la opinión pública, espíritu de conquista, el espíritu filosófico, el de sociedad, el ascendente de las mujeres, el comercio y el lujo».

A la hora de evocar los paisajes y el marco físico del brutal norte en cuya descripción se complace, detectamos también notables y llamativas ausencias entre sus fuentes, lo que, en todo caso, induce a pensar que no hay un estudio directo de aquellas, en relación con la geografía y la historia gótica, y que sus observaciones proceden de las reelaboraciones de otros autores. Llama así la atención, especialmente, que no mencione a Olao Magno o Antonio Torquemada.²¹⁰

Lo que Arteaga denomina mitología moderna constituye, tal como ya se ha dicho, un conjunto de imaginarios procedentes de la evocación medieval, creencias populares supersticiosas y la especulación hermética. A pesar del lugar central que ocupa esta mitología en las *riflessioni*, su exposición no deja de ser expresión de ideas generales muy extendidas ya en las décadas finales del XVIII y, tal vez por ello, no cree necesario apoyarse en la autoridad de otros estudios sobre esas cuestiones. Así, una vez más, cuando hace alguna referencia a trabajos que se ocupan de algún aspecto de la medievalidad, lo hace fuera del marco de las *riflessioni* y siempre en un contexto argumentativo de crítica literaria. Ocurre con Claude-François Millot y su *Histoire littéraire des Troubadors* (1774), o con Jean

²¹⁰ En *Jardín de flores curiosas en que se tratan algunas materias de humanidad, Philosophia, Theologia, y Geographia, con otras cosas curiosas y apazibles* (1575) de Antonio Torquemada, se dan abundantes noticias de aquellas regiones, como explicamos en otro punto de nuestro trabajo. No obstante, ha de considerarse que, aunque fue prontamente traducida a otros idiomas, al italiano en 1590, terminó por ser incluida entre los libros prohibidos. En cuanto a Olao Magno, su *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (1555) era bien conocida, pronto fue traducida al italiano (1565) y a otros idiomas y no sería difícil su acceso. En todo caso, Torquemada (1575: VI, 539) sí es deudor de la obra de Olao y escribe en su *Jardín*: «Olao Magno, Arçobispo Upsalense, Primado de Suecia y Gocia [...], persona curiosa y que quiso que entendiésemos assí las cosas de su patria y naturaleza, como lo de las otras tierras Septentrionales que hasta agora han sido tan incógnitas, que se tenían por inhabitables y desiertas».

de Nostredame, hermano del célebre Michel Nostradamus, y su *Les vies des plus célèbres et anciens Poètes provençaux, qui ont floury du temps des Comtes de Provence* (1575), citados a propósito de la ya comentada polémica con el abate Andrés y las tesis filológicas. «Il Millot tutte le composizioni provenzali distingue altresì in galanti, storiche, satiriche, e didattiche» (RIV. 4: 163 nota),²¹¹ y más adelante: «De provenzali, dice il Millot, che furono commendati dal Nostradamus e da altri come conoscitori dell'arte drammatica per aver usato il dialogo nelle loro poesie» (*Ibid.*, 164 nota).²¹² No obstante, una lectura atenta del «Discours préliminaire» de la *Histoire littéraire* de Le Curne / Millot revela que los planteamientos de Arteaga, en relación con la sociedad medieval y el papel de la mujer en ella, se encuentran también en esas páginas.

Otra obra histórica citada por Arteaga, y que contiene abundantes noticias sobre algunos aspectos de la medievalidad recogidos en las *riflessioni*, es el tratado de Muratori *Dissertazioni sopra la Antichità italiane* (1751), especialmente el tomo II, «Dissertazione 38», donde se ocupa de los llamados juicios de Dios, «o sia de gli Sperimenti usati da gli Antichi per indagare i Delitti o l'Innocenza delle persone», una de esas ocasiones propicias para que surja lo maravilloso, según observará Arteaga. Pero las referencias a Muratori, una vez más, se producen en otros contextos, a propósito de la formación de la lengua italiana, «secondo le dotte e riflessive

²¹¹ En efecto, en Millot puede leerse: «Ces pièces sont des chansons, des *sirventes*, des *tensons* ou *jeux-partis*, des *pastourelles*, des *novelles* ou contes, &c. Je les distinguerai d'abord plus utilement en poésies galantes, historiques, satiriques, didactiques» La Curne / Millot, «Discours préliminaire» (1774: lij).

²¹² «A en croire Nostradamus, & une foule d'auteurs, ces poètes connurent & pratiquèrent l'art dramatique. Sans doute l'usage du dialogue, si commun parmi eux, devoit conduire en peu de tems aux représentations théâtrales» (*Ibid.*, lxvij-lxix).

osservazioni» (*RIV.* 2: 92), del «arte organandi» (*RIV.* 3: 105 y nota), de los antiguos espectáculos «consecrate al servizio della religione» (*Ibid.*, 119) o la etimología de la palabra *ciarlatani* referida, también, a los trovadores (*RIV.* 4: 163 y s.).

Otro texto con contenido histórico lo encontramos a propósito del hecho de que el melodrama tome argumentos de la historia. También aquí hay que buscar fuera del marco de las *riflessioni* y en un contexto ajeno al tema que nos ocupa. En este caso, en relación a la adaptación «caprichosa» de esos argumentos. Así, y a propósito del interés del emperador Carlos VI en que el público no regresara descontento a sus casas (*RIV.* 1: 58), Arteaga se remite a Grimm, *Discours sur le poème lyrique* unas páginas que constituyen la entrada «Poema lirico» de la *Encyclopédie*, XII, 91.²¹³

1.7. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN Y LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DEL TEXTO

Aunque en el arranque de nuestras investigaciones partimos de la edición boloñesa, en la publicación facsímil que hiciera la editorial Forni (1969), en el marco de su colección «Biblioteca Musica Bononiensis», y valorando en lo que merece el juicio de Batllori (1949: *lxvi*) en cuanto a que a su parecer «el texto boloñés resulta más completo que el veneciano», terminamos por cotejar las dos

²¹³«Este príncipe quiso que todo el mundo saliera de la ópera contento y tranquilo; Metastasio fue obligado a reorganizarlo todo de manera que hacia el desenlace todos los actores del drama fueran felices. Se perdonaba a los malos y los buenos renunciaban a la pasión, que les había provocado su desgracia o la de los otros a lo largo del drama; o bien desaparecían otros obstáculos: cada autor se prestaba un poco y al final de la ópera reinaba la paz» (De la Calle y García Montalbán 2009: 138).

ediciones originales, Bolonia y Venecia. Con todo, y una vez conocidos los argumentos del profesor Molina (1997: I, 226 y ss.) a favor de la veneciana, voluntad expresa de Arteaga renegando de la edición boloñesa, amplitud de la edición veneciana, superioridad cualitativa de ésta, tomamos su edición crítica como texto definitivo.

En todo caso, y aunque los criterios de edición propiamente dichos escapan a nuestro interés, sí son de señalar las consideraciones que siguió Molina en cuanto al respeto de formas obsoletas, sustituciones de la *j*, apócope y troncamientos, acentuación, textos y palabras no italianas, uso de iniciales mayúsculas, puntuación, cursivas y versalitas, y a esos criterios nos remitimos.

En la traducción española de texto nos permitimos un mayor número de libertades en relación a puntuación y estilo, las más de las veces en cuanto a la extensión de las frases. De todas formas, como criterio básico de traducción se ha procurado respetar el carácter del texto, por otro lado tan arteaguiano y por lo tanto claro, vivo en la expresión en riqueza léxica.

Hemos procurado dar con la exacta equivalencia de ciertos términos no siempre nos ha resultado fácil y confiamos en que posteriores estudios y una experta traducción al español de *Le Rivoluzioni* vengán a subsanar cualquier posible inexactitud.

Para no interrumpir el discurso de nuestra investigación con el texto completo de Arteaga, lo ofrecemos íntegro en su impresión italiana y su traducción castellana en el anexo, por lo que rogamos al interesado que acuda allí para su lectura completa.

2. ANÁLISIS CRÍTICO-IDEOLÓGICO

2.1. ELEMENTOS PSICOLÓGICOS

Las *riflessioni* se inician con una aproximación a la naturaleza de la psicología humana y «le potenze interne dell'uomo». Comienza Arteaga queriendo establecer de forma inequívoca algo que es de general conocimiento, el hecho de que en los individuos de todo tiempo y lugar se da una universal atracción por lo maravilloso y ficcional. «Se si consulta la storia, vedrasi che le bizarre invenzioni della poesia hanno dall'India sino alla Spagna, da Omero fino Metastasio eccitato universale diletto e riscossa l'ammirazione de' popoli» (270). La visibilidad de esta circunstancia parece llevar a Arteaga a no considerar necesario entrar en mayores profundidades sobre la cuestión y a limitarse a una breve exposición de planteamientos tradicionales. Dos potencias o facultades están presentes en todo individuo, el intelecto y la imaginación. El espíritu humano se mueve entre la inclinación a la verdad y la huída hacia el refugio de lo falso. Hay una natural inclinación a divagar por el «mundo ideal de lo creado».²¹⁴

²¹⁴ Aunque son numerosas las obras donde pueden encontrarse referencias a la imaginación o la fantasía, especialmente en el orden moral, no son tan abundantes los estudios que abordan, desde un pensamiento analítico, los mecanismos y universalidad de esta facultad humana. En este sentido, las fuentes para una historia de los estudios sobre la imaginación habrían de incluir necesariamente a Aristóteles (*De anima*), Thomas Fienus o Feyens (*De viribus imaginationis tractatus*) y Muratori (*Della forza della fantasia umana*), textos que, ciertamente, Arteaga no cita de forma explícita. En cuanto a las aportaciones desde un punto de vista religioso o hermético, serían de obligada referencia, entre otros, Sinesio de Cirene (*De*

En efecto, afirma que es la propia naturaleza la que lleva al individuo hacia la verdad²¹⁵ y que no puede abrazar lo falso cuando ha conocido a esta, aunque bien es cierto que, en medio de esa potencia se encuentra otra, que sin poder anular la verdad, divaga por un mundo ideal, y se complace en sus errores más aún de lo que lo haría en la verdad. Esa primera facultad es señalada como *intelecto*, la segunda como *imaginación*, siendo esta última donde hemos de buscar la respuesta, la «sede» de lo maravilloso²¹⁶. Arteaga viene a probar la certeza de su afirmación a partir de una experiencia escolar cotidiana y del amor. Así, señala que cualquier joven suele prestar más atención y escuchar con placer cualquier fábula de Esopo, o las increíbles historias del moro Aladino, la gruta encantada de Merlín, el cuerno y el hipogrifo de Astolfo, por citar algunos, antes que el más bello fragmento de la historia de Jenofonte o Tito Livio, o la demostración de geometría o el más atractivo experimento de

insomniis), San Agustín (*De Trinitatis*), Isidoro de Sevilla (*Etymologiae*), Hugo de San Víctor (*Eruditiones didascaliae*. Libri VII), Bruno (*De imaginum, signorum et idearum compositione*).

²¹⁵ La *Metafísica* de Aristóteles se abre con las palabras «Todos los hombres desean por naturaleza saber». Y en la *Poética*, 4, 1448b, 13-14, señala que «aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás».

²¹⁶ «Che fra del potenze interne dell' uomo alcuna ve ne ha portata naturalmente verso il vero, e che in esso unicamente riposi non potendo abbracciar il falso quando è conosciuto per tale» (268 y s.). ¿Qué entiende Arteaga por tendencia natural hacia la «verdad»? El viejo adagio nos dice que ésta consiste en la *adaequatio intellectus et rei*, pero sus palabras van más allá y, a falta de una lectura más profunda del texto, nos parece entrever una suerte de psicologismo, entendiendo por tal la reducción de la verdad de los aspectos objetivos de la realidad al hombre y sus sentimientos subjetivos, tal como ocurre en Hume para quien no existe más que el mundo sensible, el tiempo y el hombre. También nos parece subyacente la llamada teoría de la inclinación de Hume, si confrontamos Arteaga con las palabras de este pensador inglés. «Lo que es honorable, lo que es bueno, lo que es decoroso, lo que es noble, lo que es generoso, toma posesión del corazón, y nos estimula a abrazarlo y a mantenerlo. Lo que es inteligible, lo que es evidente, lo que es probable, lo que es verdadero, solicita tan sólo el frío asentimiento del entendimiento, y en satisfaciendo una curiosidad especulativa, pone fin a nuestra investigación» (*Ensayos*, II, 171). Véase Hume (2008 y también 1977: I, 7 y, sobre el origen de las ideas, 1984: 32-38)

física.²¹⁷ Del amor señala como el amante prefiere más poder cuidarse libremente de los amables delirios de su imaginación, de las dulcísimas ilusiones que lo recompensan, que de la tortura de la triste y frecuentemente dolorosa verdad. «A quelle illusioni dolcissime, che gli ricompensano dalle torture della verità trista spesse, fiata, e dolorosa» (270). En este punto, ya vimos cómo los puntos cardinales de Arteaga son la India y España, Homero y Metastasio. Y se apoya en la historia, donde se verá que las espléndidas invención de la poesía, de un lugar a otro del tiempo y del espacio, , han excitado el deleite de todos y reconquistado la admiración de las gentes, como prueba la difusión, a lo largo de los siglos, de los romances, de las aventuras de caballeros errantes, de libros llenos de mentiras absurdas y ridículas, para solaz y entretenimiento de lo más culto y gentil de Europa, y que son preferidos a los sesudos libros de historiadores y filósofos. «...i quali pieni fossero di menzogne assurde e ridicole, pur di sollazzo e di piacevole intertenimento servirono alla più colta e più gentil parte d'Europa a preferenza degli storici e filosofici» (270 y s.). El hada, la maga, la sílfide de los encantamientos, en suma todos los «aborti dell'umano delirio» placen más a la imaginación activa y vivaz que

²¹⁷ En *Essay sur la poesie épique* (1733), cap. II, Voltaire (1763: 262) se expresa en términos similares: «L'Iliade, [...], est plein de dieux & combats peu vraisemblables. Ces sujets plaisent naturellement aux hommes; ils aiment ce qui leur paraît terrible, ils sont comme les enfants, qui écoutent avidement ces contes de sorciers qui les effraient. Il y a des fables pour tout âge, & il n'y a point de nation qui n'ait eu les siennes» («La *Ilíada*, [...], está llena de dioses y de combates poco verosímiles. Estas cuestiones gustan naturalmente a los hombres; les gusta lo que les parece terrible, son como los niños, que escuchan ávidamente esos cuentos de hechiceros que les espantan. Hay fábulas para todas las edades y no hay nación que no tenga las suyas»).

no las severas demostraciones extraídas de aquella facultad que tiene por objeto la búsqueda de la Verdad.²¹⁸

Estos párrafos iniciales dedicados a la general aceptación de fábulas y aventuras, contienen, no obstante, significativas expresiones de la equívoca posición de Arteaga, quien, si por un lado defiende los vínculos de la imaginación y lo maravilloso como núcleo fundamental del melodrama, por otro, no logra desprender su discurso de valores y expresiones más propios de aquellos quienes, normalmente desde posiciones morales, objetan contra la aplicación autónoma de los principios constructivos de una *verdad* artística, o le niegan legitimidad a esta última. Así, en las *riflessioni* pueden encontrarse antítesis como «monstruosità» – «decenza»; «delirio» – «verità»; «errori» – «verità»; «illusioni dolcissime» – «verità trista spesse fiate e dolorosa». Y afirmaciones del carácter universal de las extravagantes invenciones de la poesía, de las fábulas y aventuras como «historias locas y mentiras reconocidas», «che per folle e menzogne si tengono», dirá. Concluye Arteaga, en definitiva, que gustan más esas fantasías que las demostraciones procedentes de la búsqueda de la verdad, que «la natura, per così dire in tumulto, e la violazione delle leggi dell'universo fatte da immaginarie intelligenze le furono più a grado che non il costante e regular tenore delle cose create» («la Naturaleza tumultuosa y la violación de las leyes del universo hacen imaginar más que no el constante y regular tenor de las cosas creadas») (271).

²¹⁸ No obstante se venían dando curiosidades como el libro de Pierre Le Loyer, *Discours et histoires des spectres ou visions et apparitions des esprits, comme anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes* (1605), donde se aceptan estos «aborti dell'umano delirio» para refutación de ateos y defensa de la religión. Vid. Le Loyer (1605: 563 y ss.).

Tras este planteamiento introductorio, en el que funda el triunfo de lo maravilloso por propia la naturaleza del espíritu humano, se ocupa Arteaga de las causas o fuentes que nutren lo maravilloso, de las que señala la ignorancia, la imaginación avivada por el temor y la credulidad, la inclinación hacia la felicidad y el gusto por lo novedoso.

2.1.1. *L'ignoranza delle leggi fisiche della natura.*²¹⁹

En efecto, para nuestro autor, ese mundo «del humano delirio» ha sido acicate de las imaginaciones inquietas y vivas, más que la búsqueda de la verdad. Las violaciones de las leyes del universo han sido más del agrado de las gentes que el constante y regular tenor de las cosas reales.²²⁰ Es más, es esa ignorancia de las leyes físicas de la naturaleza, señala Arteaga, la que conduce al hombre a deleitarse de lo maravilloso. El «valor» de la ignorancia como germen de lo maravilloso es precisamente lo que lleva a Unamuno a increpar a Copérnico, por quien la Estrella Polar ha perdido su preeminencia antigua. «Copérnico, Copérnico, robaste | a la fe humana su más alto oficio | y diste así con su esperanza al traste». Mucho antes y de forma más contundente y menos lírica se

²¹⁹ «L'ignoranza delle leggi fisiche della natura dovette in primo luogo condur l'uomo a dilettersi del maraviglioso» («La ignorancia de las leyes físicas de la naturaleza debe en primer lugar conducir al hombre a deleitarse con lo maravilloso») (271).

²²⁰ «Los muchos casos de milagros –escribe Hume (1984: 143)–, profecías y acontecimientos sobrenaturales falsificados que en todas las edades han sido descubiertos por evidencia contraria o que se denuncian a sí mismos por su carácter absurdo, demuestran suficientemente la intensa propensión de la humanidad a lo extraordinario y lo maravilloso» (*Investigación...* Sec. 10, «De los milagros», II, 118).

expresaría Hobbes (*De homine*, cap. 14. 4) al sentenciar: «Si se alcanza la ciencia, se elimina la fe».²²¹

Otro aspecto de esa ignorancia se deriva, señala Arteaga, de la falta de actividad intelectual, es decir, aquella que nos hace ver la concatenación de la causa con su efecto, las ocultas fuerzas de la física, el vegetar de la planta, el movimiento del Sol, circunstancia que empuja a inventar agentes invisibles que explican esos efectos. Aunque, según parece, la naturaleza de los individuos es más fuerte que las supuestas evidencias proporcionadas por el conocimiento científico, tal como vino a demostrar documentalmente Paul Vuilliaud a mediados del siglo XX. Esto es, que la frecuencia de las predicciones apocalípticas no ha disminuido en los siglos modernos, cuando Copérnico, Newton y Laplace han afirmado científicamente la estabilidad mecánica del universo.²²²

Vedea egli sgorgare da limpida sorgente e scorrere mormorando fra le verdi rive un ruscello; vedeva germogliare anno per anno le piante, rifiorir gli alberi e coprirsi di fronda; vedea la notte al giorno e il giorno alla notte vicendevolmente succedersi, e il sole per gli'interminabili spazi del cielo con invariabil corso aggirarsi finché si nascondeva agli occhi suoi sotto l'orizzonte. E non potendo rinvenire per mancanza di quella intellettuale attività che fa vedere la concatenazione delle cause coi loro effetti, le occulte fisiche forze che facevano scorrere quel fiume, vegetar quella pianta e mover quel sole, trovarono più facile inventar certi agenti invisibile a' quali la cura commettersero di produrre simili effetti. Quindi s'immaginarono un dio, il quale giacendo in umida grotta e incoronato d'alga e di giunchi, da un'urna di cristallo versasse le acque; e una napea acosa dentro alla scorza degli alberi che, il

²²¹ «Sub scientiam non cadunt, fidem in Deum, quantum in nobis est, destruimus» (Hobbes 1839: 120). Sobre esta cuestión y su traducción véase Hirschberger (1975: II, 108).

²²² La referencia a Paul Vuilliaud y su *La fin du Monde* (1952), en Laín Entralgo (1957: 454).

nutritivo umor sospingendo verso l'estremità, fosse la cagion prossima della loro verzura e freschezza; e parimenti un Apollo si finsero, il quale, avendo la fronte cinta de' raggi, guidasse colle briglie d'oro in mano il carro luminoso del giorno. Quindi, dando anima e corpo a tutti i fisici principi dell'universo, popolarono di numi gli elementi, il cielo e l'inferno persino, ampio argomento di superstizione a' creduli mortali e larga messe a' poeti, che s'appropriarono affine di soggiogare l'immaginazione de' popoli (271 y ss.).²²³

2.1.2. Temor y credulidad.

«Esta [l'immaginazione], avvivata dalle due passioni più naturali all'uomo, il timore cioè e la speranza» (273). En efecto, el temor y la esperanza constituyen para Arteaga las dos pasiones que avivan la imaginación. De ahí que pueda afirmarse que esos ídolos imaginarios llamados fortuna y destino nacieron para crear una ilusión. La credulidad es la que hace posible un sistema, que explica materialmente los fenómenos de la naturaleza, se adapte mejor a

²²³ «El brotar de la fuente cristalina, su fluir entre las verdes orillas, el germinar año tras año de las plantas, el florecer de los árboles, el cubrirse de follaje, el sucederse del día y la noche, el recorrido del Sol por el interminable espacio celeste con su invariable curso, aun cuando se oculta a nuestros ojos bajo el horizonte. Fenómenos, todos ellos, de los que no pudiendo explicar, por falta de aquella actividad intelectual que nos hace ver la concatenación de causa efecto, las fuerzas ocultas de la física que los rige, llevan a inventar algunos agentes invisibles encargados de producir dichos efectos. Por ello, imaginaron un dios yaciendo en una gruta húmeda, coronado de algas, vertiendo el agua de una urna de cristal²²³. Imaginaron una Napea dentro de la corteza de los árboles, que el nutritivo humor empuja hacia los extremos, siendo la causa de fresco reverdecer. De la misma manera, Apolo guía, con las bridas de oro en la mano, el carro luminoso del día. De esta manera, dando alma y cuerpo a todos los principios del universo, poblaron de números los elementos, el cielo, incluso el infierno, y se amplió el universo de supersticiones de los crédulos mortales, y de cuya larga cosecha se aprovecharon los poetas para subyugar la imaginación de las gentes».

aquellos individuos ordinarios sobre los que imperan los sentidos.²²⁴ Éstos se complacen así –afirma Arteaga– porque el amor propio, móvil supremo del corazón humano, encuentra de esa manera una explicación. Si como se suponía aquella muchedumbre de divinidades se mezclaba en los asuntos de los hombres, era fácil entender que de aquello devendrían amistades y enemistades. Si ocurría cualquier desastre, imaginaban que el cielo había tenido un papel importante en ello y que este mandarían también una legión de genios para solucionarlo. No debían pues, preocuparse por la propia imprudencia o poca destreza, se trataba más bien del maligno talento de aquel invisible espíritu que perseguía el mal ocultamente. Arteaga ilustra esta parte de su argumentación recurriendo al universo heroico de la antigua Grecia, señalando cómo, tras algunos sucesos extraordinarios, está la mano de los dioses, semidioses, seres imaginarios, incluso de esos ídolos, entes abstractos, llamados fortuna y destino.

La credulidad viene a funcionar como eje transversal que afecta a todas las demás cuestiones señaladas por Arteaga. Como apunta Laín Entralgo (1957: 479) en su clásica historia y teoría del esperar humano, «la relación del hombre con la realidad es *credencial*, tanto por la condición *credenda* de la realidad misma como por la índole *credente* del ser humano». Esto es, «la creencia abre al hombre a la realidad de lo que no es él». A Tertuliano se le atribuye

²²⁴ «Le credette, perchè un sistema che spiegava materialmente i fenomeni della natura, era più adattato a quegli uomini grossolani, sù i quali aveano i sensi cotano imperio», dirá Arteaga (273). Y de nuevo en Hume (1984: 153) podemos leer: «La *avidum genus auricularum* (Lucret. 4.594) el populacho absorto acoge ávidamente, sin examen, lo que confirma la superstición y crea el asombro». (*Investigación...* Sec. 10: «De los milagros», II, 126,)

la original paradoja: «Creo porque es imposible».²²⁵ Y es que lo creíble no deja mucho lugar para aventuras mentales, en cambio, la creencia convierte en real lo ilusorio.

Como prototipo del individuo *credente*, señala Arteaga al ignorante, al enamorado y al joven. Los tres comparten la «capacidad» de trascender la realidad cotidiana y ordinaria, para vivir mundos propios en toda su intensidad existencial. Hay en los tres una percepción de la realidad donde la imaginación juega un papel de enorme intensidad; en unos explicando, en otros deseando (idealizando), en los terceros soñando otras vidas. De un modo u otro, los tres pueden moverse en realidades dislocadas. Pero, mientras ignorantes y enamorados han devenido en lugar común desde la Antigüedad, la literatura proporciona abundantes y jugosos testimonios de ello, la juventud y la infancia han tenido, en general, una presencia mucho menor, como sujeto narrativo tanto como argumentativo. El hecho, pues, de que las *riflessioni* incluyan el punto de vista de los jóvenes en su argumentario, a nuestro juicio, abre una sugestiva dimensión del pensamiento de nuestro autor.

Ciertamente, las ideas de la exposición arteaguiana sobre la infancia y los jóvenes no son nuevas. En la *Geografía* de Estrabón (Lib. I, 2, 8) ya se señala cómo los hombres sin conocimientos están dispuestos a creer y deleitarse con las fábulas, al igual que ocurre con los niños. Arteaga recurre a la oposición entre la pérdida de atención (aburrimiento), cuando se trata de razonamientos sesudos, y la escucha atenta (motivación), cuando se trata de fantasías y narraciones de sucesos extraordinarios. A un lado, Jenofonte, Tito

²²⁵ *De Carne Christi*: «Natus est Dei Filius; non pudet, quia pudendum est: et mortuus est Dei Filius; prorsus credibile est, quia ineptum est; et sepultus, resurrexit; certum est, quia impossibile». *Vid.* Tertuliano (1956: 18).

Livio, demostraciones de geometría o experimentos de física. Al otro, las fábulas de Esopo, las aventuras de Aladino, la cueva encantada de Merlín, el Hipogrifo de Astolfo o la red de Caligorante en Ariosto.

Estas observaciones sobre la psicología de los jóvenes han de enmarcarse dentro de una nueva fase en la percepción de la infancia y la juventud, y en el papel transformador de la educación, que caracteriza el pensamiento del XVIII. Una conocida carta al marqués Francesco Albergati, a propósito de su empleo como preceptor de su hijo, fechada en Bolonia el 2 de febrero de 1784, y que ya publicara Batllori (1938: 301-303), es suficientemente explícita de la posición arteaguiana sobre los jóvenes y la educación.

Mi fin no es hacerlo un hombre docto, sino un culto caballero. La palabra culto comprende dos cosas. Gusto delicado y raciocinio justo. A la delicadeza del gusto contribuyen las bellas Artes; para formar la razón se requiere una buena lógica y los sanos principios de la ciencia.

Así, como intentaremos brevemente poner de manifiesto, estas observaciones arteaguianas se muestran en línea con el pensamiento de su época.²²⁶ En síntesis los planteamientos son estos: Locke, desde

²²⁶ El profesor Ariès (1987), en su estudio sobre la presencia de los niños en la pintura, puso de manifiesto un hecho revelador, el que hasta el s. XIII, prácticamente las representaciones son imágenes de adultos a pequeña escala. La infancia carece de realidad. Rasgos, actitudes e indumentaria son de adultos. A partir del s. XVI, los sucesivos movimientos religiosos y culturales irán descubriendo la infancia y adquieren conciencia de que se trata de una etapa distinta de otras en la vida de los individuos y necesita de un tratamiento diferenciado. En efecto, a partir del XVII, como recoge Ariès, se percibe un cambio notable que la pintura refleja con la presencia de escenas infantiles, jugando, estudiando, de grupos familiares con algún niño en el centro e incluso de retratos exclusivos. Aun así la realidad de la infancia y la juventud seguiría siendo estremecedora y su presencia muy matizada. Los siglos XVII y XVIII a través de filósofos como Locke y Rousseau abrirán nuevos horizontes, introduciendo nuevos conceptos sobre la naturaleza humana y su desarrollo, que resultarán determinantes en el futuro. Un resumen de estas cuestiones puede leerse en Palacios, Marchesi y Coll (2005: Vol. I, 31 y ss.).

su defensa del empirismo afirma que nacemos sin contenidos psicológicos, tampoco espirituales, no hay ideas ni tendencias innatas. Somos una *tabula rasa* en la que escribirán las experiencias, la educación, los estímulos que nos irán llenando de contenido. Locke retoma el sensitivo principio aristotélico de que nada hay en la inteligencia que no haya pasado por los sentidos. En otras palabras, «una persona no es sino la historia de sus experiencias».

En otro lado, Rousseau y Kant sí admiten la existencia de ciertas características innatas en el individuo, ya sea la «bondad natural», en el caso del ginebrino, ya sean categorías innatas del pensamiento como el tiempo y el espacio, en el caso de Kant.

En su *Éducation des filles* (1687), *l'abbé* de Fénelon (1687: 113 y s.) ya había insistido en la necesidad de hacer el estudio agradable a los jóvenes:

D'abord suivez la méthode de l'écriture: frappez vivement leur imagination, ne leur proposez rien qui ne soit revêtu d'images sensibles [...] Observez toutes les ouvertures que l'esprit de l'enfant vous donnera, tâchez le par divers endroits pour découvrir par où les grandes vérités (sic) peuvent mieux entrer dans sa tête.²²⁷

Y con esa finalidad escribió *Las aventuras de Telémaco* (1699). Una novela de intenciones pedagógicas, crítica con el gobierno del rey, y por eso prohibida, pero que, sin embargo alcanzaría gran éxito en el siglo XVIII, por su confianza en la bondad del hombre y de la

²²⁷ «Sígase primero el método de la Escritura: golpéese vivamente su imaginación, no se le proponga nada que no esté revestido de imágenes sensibles [...] Obsérvese toda abertura que presente el espíritu del niño, tantéense diversos lugares para descubrir la mejor manera de hacer entrar en su cabeza las grandes verdades».

naturaleza. Texto citado, también, por Arteaga, como señalamos al estudiar las fuentes.

La aportación fundamental vendrá, en todo caso, de Rousseau y su *Émile ou de l'éducation* (1762), punto de partida para conceptos como el de la infancia “inocente”, el de la adolescencia, como etapa diferenciada entre la infancia y la edad adulta, o la noción de una equivalencia entre los estadios de desarrollo de los individuos y los de la especie humana. Infancia: salvajismo, Adolescencia: barbarie. Adulterez: civilización.²²⁸ En definitiva, Rousseau verbalizaba *filosóficamente* e identificaba algo conocido de siempre. Que en el interior de los jóvenes se entabla una cruda lucha, una batalla entre el principio de placer y el de realidad, entre el instinto y la obligación, entre su naturaleza y la de los adultos.²²⁹

Por otro lado, y al margen de cómo el pensamiento sistemático ha ido avanzando en este territorio de la psicología de los jóvenes, ha habido en la sociedad, desde antiguo, un conocimiento empírico de los atributos que constituyen los rasgos de ese estadio juvenil: Juventud, deleite, ligereza. La literatura nos proporciona interesantes ejemplos en ese sentido, en todas las épocas. Bástenos unos pocos,

²²⁸ Ideas que, a lo largo del XIX, como han señalado diversos autores, contribuirán a formar el pensamiento de las clases medias y burguesas y orientarán en gran medida muchas de las ideas que nutren las nuevas ciencias sociales y actuaciones políticas de diferentes signos. Así, el aumento de la escolarización, especialmente entre las clases populares, ha sido también señalado por algunos autores como una estrategia para intentar controlar, a través de la «salvación» de los niños y desde la cruzada moral, estas clases percibidas como peligrosas. De ahí que Foucault hable de ciencias de la *normalización*. Véase Martín Criado (1998: 25 y ss.).

²²⁹ Entre estos antecedentes de la psicología evolutiva cabe añadir otro autor fundamental, aunque ya en el XIX, nos referimos Charles Darwin. La selección de las especies y la mutabilidad de estas, pilares de su famosa teoría evolucionista, son conceptos que trasciende el ámbito propio de la especie y son aplicables, también, al individuo como actor de una evolución ontogénica que le llevará de la inmadurez a la madurez adulta. El futuro será escrito por los Preyer, Biner, Hall, Baldwin, entre otros. Para una historia de estas cuestiones véase Delval (1988: 59-108).

como las palabras sentenciosas de Celestina en el Acto VII de la obra homónima de Fernando de Rojas (1999: 89): «el buen consejo mora en los viejos, y de los mancebos es propio el deleite». Añadiendo más adelante, en su diálogo con el joven Parmeno: «os regís a sabor de paladar».

No te retraigas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo deleitable. El deleite es con los amigos en las cosas sensuales, y especialmente en recontar las cosas de amores y comunicarlas. «Esto hice, esto otro me dijo, tal donaire pasamos, de tal manera la tomé, así la besé, así me mordió, así la abracé, así se allegó. ¡Oh qué habla, oh qué gracia, oh qué juegos, oh qué besos! Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, hagamos invenciones, justemos...» (Acto I, escena 10).

Y es que el mundo real es interesante pero tiene sus asperezas. En cambio, el mundo *irreal* está lleno de posibilidades y prestigios, aunque se reduzcan a absurdos, puede ser moldeado a nuestro antojo y, sobre todo, podemos entrar y salir de él. Como podemos leer en esta cita que completa la de la página 201.

Leggete in presenza d'un fanciullo e anche d'un ragazzo di dodici o quindici anni il più bello squarcio della storia di Senofonte o di Titolivio, fategli capire una dimostrazione di geometria o mettetegli avanti gli occhi la più leggiadra esperienza di fisica, egli non istarà molto che s'annoierà e palesaravvi colla sua inattenzione la noia. Ma se in vece di tutto ciò prendete a narrargli le favole d'Esopo o gli strani e incredibili avvenimenti del moro Aladino, della grotta incantata di Merlino, del corno e dell'ippogrifo d'Astolfo, della rete di Caligorante o tali altre cose, che per folle e menzogne si tengono da tutti e da lui medesimamente, il ragazzo tralascierà con piacere i suoi fanciulleschi (269 y s.).²³⁰

²³⁰ «Que lean a un joven entre doce y quince años el fragmento más bello de la historia de Jenofonte o de Tito Livio, enséñenle una demostración geométrica o un

Lo cierto, en todo caso, es que, más allá de algunas pocas y breves referencias, hasta donde conocemos está por escribir una historia de la juventud o reflexiones del tenor del clásico ciceroniano *De senectute*.²³¹

2.1.3. *L'istinto che ci porta a cercar la nostra felicità*.²³²

Arteaga identifica otro elemento nutriente de lo maravilloso en las fábulas, en la instintiva y placentera búsqueda de nuestra felicidad. «Uomini non hanno altro supplemento che il desiderio vivo d'esser felici» («Los hombres no tienen otro empeño que el vivo deseo de ser felices») (275), afirma, a lo que añade que la imaginación tiene también la función de devenirla. El hombre se mueve hacia su felicidad, tiene sed de ser feliz, señalará Ortega (1966: II, 81), tal es la vocación general y común a todos los hombres. «La felicidad es un objeto vago, indefinido, hacia el cual se dirige constantemente un deseo integral y difuso que emana de nosotros». Y nuestro abate apunta que ello nos lleva a acumular con el pensamiento todos los bienes, sin deparar en número e intensidad y a inventar el fabuloso

experimento de física, y verán que el joven se aburrirá pronto. Si al contrario empiezan a contarle las fábulas de Esopo o las extrañas aventuras del moro Aladino, de la cueva encantada de Merlín, del cuerno y el hipogrifo de Astolfo, de la red de Caligorante, u otras cosas parecidas, aunque son historias locas y mentiras reconocidas, el joven dejará sus juegos para escucharlas».

²³¹ Excepcional resulta el opúsculo de uno de los filósofos más interesantes del Renacimiento hispano, Sebastián Fox Morcillo, *De juventute* (1556), donde hace un encendido elogio de la juventud. El resto suelen ser pequeñas referencias como las que recoge Manuel Risco en su *España Sagrada* (1776: Tomo XXXI, p. 356), donde se alude a Tajonis Episcopi, de quien se recogen unas reflexiones bajo el epígrafe *De juventute, ac senectute*.

²³² «Un altro fonte del piacere, che recan le favole, si è l'istinto che ci porta a cercar la nostra felicità» («Otra fuente de deleite, que nos proporcionan las fábulas, se funda en el instinto para buscar nuestra felicidad») (274).

Paraíso, lugar de las delicias común, que se sepa –conviene–, a todas las naciones. Así, señala cómo los árboles de las Hespérides, de donde penden manzanas de oro, y el eterno Céfito moviendo con gracia las frondas de mirtos en los campos de Chipre, y los ríos de leche y miel corriendo en la Isla afortunada y el bosque de Adonis en Arabia, el jardín de Armida, etc., etc., no tienen, todos ellos, otro principio que el vuelo de la inquieta imaginación avivada por el deseo de gozar de todas las delicias posibles.

La teoría eudemonista de Arteaga es finalista y se fundamenta en lo que desde Kant se llamó «ética material». Esto es, una felicidad que se alcanza al conseguir el bien a que se aspira. El bien al que aspira el individuo arteaguiano, si se nos permite la expresión, es material y sensorial. En ese individuo no tiene cabida la felicidad que se funda, como en Aristóteles, en la virtud, la sabiduría práctica o la filosófica, estén o no acompañadas de placer o prosperidad. Tampoco cabe aquella otra felicidad agustiniana que se complace en la sabiduría, en la posesión de lo verdadero absoluto. Ni en la tomista que la entiende como un bien perfecto de naturaleza intelectual. Kant concluirá que no puede definirse la felicidad sin definir cierto bien, por subjetivo que sea. La felicidad es un concepto que pertenece al entendimiento, no es el fin de ningún impulso, sino lo que acompaña a toda satisfacción.

2.1.4. *L'ultima causa è l'amore della novità.*

Arteaga considera que la razón de esta predisposición hacia lo novedoso forma parte de la esencia del espíritu humano, que encuentra así respuesta en la acción continua. Siendo el espíritu humano de capacidad indefinida no encuentra algún objeto

individual que lo satisfaga plenamente y de ahí nace el deseo de correr tras todos los objetos posibles. Séneca (1915: 67 / 1948: 26) lo formularía de modo amable en *Ad Helviam matrem de consolatione* (6, 6): «mobilis enim et inquieta homini mens data est, nusquam se tenet, spargitur, et cogitationes suas in omnia nota atque ignota dimittit, uaga et quietis inpatiens et nouitate rerum laetissima» («Y verdaderamente, al hombre se ha dado alma inquieta y movediza; nunca permanece tranquila; extiende y pasea su pensamiento en todos los parajes conocidos y desconocidos, vagabundea, impaciente de reposo, aficionada a la novedad»). Y en *De lo sublime* (cap. V), Longino (1972: V, 53), su supuesto autor, apunta en esa misma dirección cuando señala que ciertos defectos en los «discursos» tienen una única causa: «la afición y preocupación por la novedad en los pensamientos, cosa que ahora más que nunca tiene a las gentes en estado de exaltación coribántica». En *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Burke insiste en su carácter primario: «the first and the simplest emotion which we discover in the human mind, is Curiosity. By curiosity, I mean whatever desire we have for, or whatever pleasure we take in novelty» («la primera y más simple de las emociones, que descubrimos en la mente humana, es la curiosidad. Por curiosidad, me refiero al deseo de novedad o al placer de disfrutar con ella») 1767: 41).²³³ Y en ámbito muy distinto, pero con lúcida observación

²³³ Precisamente son las palabras con las que abre su tantas veces citado estudio *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas...* En las reflexiones que sobre el arte hiciera Tolstoi (1978: 22) a propósito de la actitud del artista, la «novedad» trasciende su carácter emotivo y deviene en factor estético clave y definitorio de la obra artística, junto con la claridad de la expresión del contenido y el que la creación responda a una necesidad interna del artista. «Todas [las] teorías olvidan una cosa principal, y es que ni la importancia, ni la belleza, ni la sinceridad, aisladamente son el requisito básico para las obras de arte, sino que la condición

sobre la variedad como requisito indispensable en las obras de gusto, es planteada la cuestión por Iriarte (2004: 88 y s.), en su fábula «La abeja y el cuclillo», donde afea la abeja al cuclillo su monotonía y su falta de novedad.²³⁴ También la natural tendencia al placer lo empuja a descubrir todas las relaciones que hay en las cosas, o por cualquier motivo que no es desconocido, admite nuestro autor. El hecho real, dirá, es que el hombre es por naturaleza curioso, «certto è che l'uomo è naturalmente curioso» (276). Esta facultad deviene en él rasgo dominante y si esa inquietud no es satisfecha en objetos reales, da en buscar²³⁵ en el mundo de la abstracción. Es así como ese gusto por la novedad conduce al hombre, también, a la mitología y la fábula. «A soddisfare siffalta inquietezza sono conducenti la mitología e la favole» (*Ibid.*). Y se apresura a subrayar que los antiguos vinieron a considerar la fábula tan necesaria a la poesía como el alma al cuerpo.

En este punto, Arteaga viene a concluir dos ideas. De un lado, que es la imaginación la que lleva a una muchedumbre de dioses, que suspenden el curso regular de la naturaleza, en torno a los cuales, no osamos pensar si no es llenos del terror sublime que inspira la divinidad. Al abordar lo que llama «*Mysterium tremendum*», Otto (2001: 21-35) observará que esa es una circunstancia que sorprende a los espíritus conscientes de su propia debilidad, despierta la curiosidad y llena de un cierto y sensible sentimiento mixto de admiración, reverencia y timidez. De otro lado,

fundamental de la producción de tales obras es que el artista debería ser consciente de algo nuevo e importante».

²³⁴ «No hay ave tan fastidiosa | en el cantar como tú: | ¡cucú, cucú, y más cucú, | y siempre una misma cosa! | -¿Te cansa mi canto igual?, | el Cuclillo respondió. | Pues a fe que no hallo yo | variedad en tu panal, | y pues del propio modo | fabricas uno que ciento, | si yo nada nuevo invento, | en ti es viejísimo todo. | A esto la Abeja replica: | En obra de utilidad, | la falta de variedad | no es lo que más perjudica | pero en obra destinada | sólo al gusto y diversión, | si no es varia la invención, | todo lo demás es nada».

²³⁵ Arteaga utiliza el término «*pascolo*», que puede traducirse por «*pacer*».

en un ámbito ciertamente distinto, Arteaga parece reivindicar la fantasía como elemento generador de las Bellas Artes frente a «alcuni moderni», que pretenden reducir esas Bellas Artes a la búsqueda de la Verdad, siendo –observa– que no puede una entenderse sin la otra.

2.2. ELEMENTOS COSMOGÓNICOS

Lo que Arteaga denomina «mitología moderna» ocupa un lugar central en su concepción de lo maravilloso. Destaca, entre las diversas fuentes que contribuyen a conformarla, un conjunto orgánico de circunstancias geográfico-culturales que, aunque localizado en el lejano norte escandinavo, en principio, terminará por moldear el imaginario de los europeos a través de la expansión medieval goda. No obstante, la percepción del norte en el discurso arteaguiano dista mucho de ser positiva, como sí ocurre con otros autores significativos de su época.

Naturaleza, mito y religión son abordados en *Le rivoluzioni* desde la perspectiva de su contribución a los estados de ánimo y, sobre todo, de su capacidad de moldear las mentalidades propiciando la percepción de elementos extraordinarios y maravillosos. No son, ciertamente, eje central de su pensamiento, pero fundamentan algunas de sus argumentaciones más significativas y explican algunas de sus conclusiones. Aunque no parece profundizar en ninguno de estos ámbitos, el discurso de Arteaga proporciona suficientes elementos de análisis para aventurar una reconstrucción verosímil de su pensamiento y de tan sustanciales conceptos de su sistema *filosófico* de lo maravilloso.

Mito y religión son explicados a partir de la interrelación entre la naturaleza y los individuos. Ambos tienen, en Arteaga, un origen común, lo que, a nuestro juicio, pone de manifiesto una cierta actitud crítica, por parte de nuestro abate, respecto de lo que sería el pensamiento oficial de la Iglesia, cuya lógica se asienta en la revelación. Parten los dos de la percepción de una naturaleza mágica, entendida como un complejo de fenómenos vinculados entre sí y los seres humanos, constitutivos de un todo. Robert Lenoble lo pondrá de relieve en su clásico *Histoire de l'idée de nature* (1969: 58):²³⁶ «Mais pour Homère comme dans la pensée magique, les «faits physiques» mêmes ne sont encore que le vocabulaire du ciel». Es una naturaleza sacralizada y, por tanto, difícilmente dada al conocimiento objetivo, o propicia al distanciamiento necesario para ello.

La argumentación de Arteaga se fundamenta, a nuestro entender, en tres ideas básicas: La naturaleza como espectáculo y causa primera. Los mitos como expresión de la naturaleza curiosa del hombre. La religión como explicación de una realidad material, erigida al margen de la revelación.

2.2.1. Percepción del norte.

La percepción del norte y lo gótico por parte de la cultura europea ha venido siendo contradictoria. Después de todo, en estos procesos interactúan numerosos condicionantes, el elemento antiguo, su transmisión, sus derivaciones y apropiaciones posteriores, sus reinvencciones y sus implicaciones emocionales. Ciertamente, la percepción ha variado en el tiempo y ha estado mediatizada por interferencias políticas, económicas y religiosas. Las imágenes, en ese

²³⁶ Véase también Jouhaud (1996: 226-229).

sentido, han ido desde el desprestigio a la idealización, de la ignorancia al reconocimiento de complementariedad, del temor a la superioridad o condescendencia.

De enorme complejidad y atractivo, hemos de reconocer, no obstante, que su estudio exige una profundidad que escapa al marco de nuestra tesis.²³⁷ Aun así, su significativo papel en las *riflessioni* requiere que se aborde la cuestión y se ponga de manifiesto el juicio arteaguiano sobre el norte y sus gentes. Para ello lo confrontaremos con quien, probablemente, representa la posición contraria, más elaborada y reconocida: Montesquieu.

Ambos autores son esencialistas. Los dos, sin duda, proyectan realidades ideales con aquello que pretenden o con lo que anhelan. Los dos parten de la tradición etnográfica del determinismo geográfico que se remonta a Herodoto y Posidonio, entre otros,²³⁸ pero sus conclusiones bien distintas. Mientras Arteaga se sujeta a la vieja caracterización griega del bárbaro primitivo, agreste, nómada, inclinado por naturaleza a la violencia, surgiendo de territorios montañosos y agrestes (un mecanismo de denigración que se convertirá en cliché de larga tradición), Montesquieu hace una lectura idealizada del pasado, en términos siempre admirativos, donde se concluye que estos pueblos del norte son el punto de partida de un nuevo hombre y de una nueva sociedad, construida sobre los principios la libertad y la igualdad.

En Arteaga, el norte y sus gentes son percibidos como la antiutopía, el antiparaíso. Desde el punto de vista físico, el paisaje y el clima imponen condiciones tan duras que modelan el ánimo y la

²³⁷ Para una aproximación a la naturaleza como problema histórico véanse Glacken (1976) y Arnold (2000).

²³⁸ Para la visión del bárbaro en las concepciones geográficas y etnográficas helenísticas véase Jacob (2008), Momigliano (1999), Clarke (1999), Dihle (1990).

cultura de sus habitantes, lo que se traduce en «ottrusità d'ingegno», «credulità», «rozze menti»:

...tutte in somma le circostanze, per un non so che di straordinario e di terribile che nell'animo imprimono, e per la maggior ottrusità d'ingegno che suppongo negli abitanti a motivo di non potervisi applicare la coltura convenevole, richiamandoli il clima a ripararsi contra ai primi bisogni, doveano necessariamente disporre alla credulità le rozze menti' popoli settentrionali (279 ys.).²³⁹

Esas mismas circunstancias geográficas y sus consecuencias, en cambio, en *De l'Esprit des Lois* (1748) las percibe Montesquieu de forma muy distinta. Ciertamente que dibuja un norte desolador, pero en Asia, en cambio dulcifica las condiciones del norte de Europa:

En Europe au-contre les montagnes de Norwege & de Laponie sont des boulevards admirables qui couvrent de ce vent les païs du Nord; que cela fait qu'à Stockholm, qui est à cinquante-neuf degrés de latitude ou environ, le terrain produit des fruits, des grains, des plantes ; & qu'autour d'Abo qui est au soixante-unième degré [...] il y a des mines d'argent, & que le terrain est assez fertile (Liv. XVII, chap. 3, pp. 434 y s.).²⁴⁰

Incluso cuando admita un estadio primitivo, anterior al dominio romano de Europa, no dejará de hacer constar su admiración.

²³⁹ «Circunstancias, todas ellas en suma, que imprimen en el ánimo un no sé qué de extraordinario y terrible, una mayor torpeza del ingenio, que supongo motivada en aquellos habitantes por no poder aplicarse convenientemente a la cultura, y tener como primera necesidad refugiarse de ese clima, de manera que aquellas mentes toscas de los pueblos septentrionales estuvieron dispuestas a la credulidad».

²⁴⁰ «En Europa, en cambio, las montañas de Noruega y de Laponia son unos bulevares admirables que protegen del viento los países del Norte; esto hace que en Estocolmo, que está a cincuenta y nueve grados de latitud más o menos, la tierra produzca fruta, cereales, plantas; y que alrededor de Abo que está a sesenta y nueve grados [...] haya minas de plata y que la tierra sea bastante fértil»

Du tems des Romains les peuples du Nord de l'Europe vivoient sans art, sans éducation, presque sans Loix ; & cependant par le seul bon-sens attaché aux fibres grossières de ces climats, ils se maintinrent avec une sagesse admirable contre la Puissance Romaine, jusqu'au moment où ils sortirent de leurs forêts pour la détruire (XIV, 3, p. 367).²⁴¹

Desde el punto de vista moral y político, la percepción de Montesquieu se traduce en observaciones siempre positivas: «Vous trouvez dans les climats du Nord des peuples qui ont peu de vices, assez de vertus, beaucoup de sincérité & de franchise» («Encontráis en los climas del norte pueblos con pocos defectos, suficientes virtudes, muy sinceros y francos») (XIV, 2, p. 365). En Arteaga, por contra, se señala la existencia de un «popoli rozzi», atrapado en la «antica dredulità» y en las «superstizioni» (283).

Los hombres del norte, en Montesquieu, son paladines de la libertad. Los de Arteaga, se mueven entre «l'ammirazione e il terrore», lo que da en «una religione malincolica e feroce, qual si conveniva agli abitanti e al paese» (280). En un Montesquieu entregado a la causa, el norte de Europa es «la fabrique du Genre-humain», dirá remitiéndose a Jornandes. En Arteaga, aquellos territorios y sus gentes son la fuente de una «moderna mitología».

Mientras *L'Esprit des Lois* se complace en la idealización del proceso de expansión de los godos e insiste en los términos de libertad e igualdad que aportan al resto de Europa, en las *riflessioni* se dibuja un escenario terrible de desórdenes y violencia:

²⁴¹ «En tiempos de los romanos, los pueblos del Norte de Europa vivían sin arte, sin educación, casi sin leyes; sin embargo, sólo por el sentido común ligado a las fibras rústicas de esos climas, se mantuvieron firmes con una sabiduría admirable contra la potencia romana, hasta el momento en que salieron de sus bosques para destruirlos».

Les peuples du Nord de l'Europe l'ont conquise en hommes libres; les Peuples du Nord de l'Assie l'ont conquise en esclaves [...]. La raison est que le peuple Tartare, conquérant naturel de l'Asie, est devenu esclave lui-même. [...] L'esprit de l'Europe a toujours été contraire à ces mœurs [...]; les Goths conquérant l'Empire Romain fondèrent par-tout la Monarchie & la liberté. Je ne sçai si le fameux Rudbeck, qui dans son *Atlantique* a tant loüé la Scandinavie, a parlé de cette grande prérogative qui doit mettre les Nations qui l'habitent au-dessus de tous les peuples du monde; c'est qu'elles ont été la ressource de la Liberté de l'Europe [...]. Le Goth Jornandez a appelé le nord de l'Europe la fabrique du Genre-humain. Je l'appellerai plutôt la fabrique des instruments qui brisent les fers forgés au Midi. C'est-là que se forment ces Nations vaillantes, qui sortent de leur país pour détruire les tyrans & les esclaves, & apprendre aux hommes que la Nature les ayant faits égaux (*EL*, XVII, 5, pp. 439 y ss.).²⁴²

Colle conquista dei goti si sparse [...] I disordini introdotti dal governo feudale e l'impossibilità d'ogni buona politica ove le leggi deboli ed impotenti non potevano far argine ai delitti, ove altro non regnava fuorché violenze e rapine [...], aveano convertita l'Europa in un vasto teatro d'assassinî e di furti, di scorrerie e di saccheggi (283 y s.).²⁴³

²⁴² «Los pueblos del norte de Europa la conquistaron como hombres libres; los pueblos del norte de Asia la conquistaron como esclavos [...]. La razón es que el pueblo Tártaro, conquistador natural de Asia, se volvió esclavo por sí mismo. [...] El espíritu de Europa siempre fue contrario a estas costumbres [...]; Los Godos, conquistando el Imperio Romano, fundaron por todas partes la Monarquía y la libertad. No sé si el famoso Rudbeck que en su *Atlántica* alabó tanto Escandinavia, habló de esta gran prerrogativa que debe poner las naciones que lo habitan por encima de toda las naciones del mundo; es que fueron fuente de la libertad de Europa [...]. El godo Jornandez llamó al norte de Europa la fábrica del género humano. Lo llamaré más bien la fábrica de instrumentos que rompen los hierros forjados en el sur. Es allí donde se forman estas naciones valientes, que salen de su país para destruir a los tiranos y a los esclavos, y enseñar a los hombres que la naturaleza los hizo iguales».

²⁴³ «Con las conquistas de los godos, se expande[n] [...] los desórdenes introducidos por los gobiernos feudales y la imposibilidad de tener una buena política, donde hay leyes débiles e impotentes que sirvan de muro de contención a los delitos, hacían que no reinara otra cosa que la violencia y la rapiña [...] convirtieron Europa en un vasto escenario de asesinatos, hurtos, incursiones y robos».

2.2.2. La naturaleza como espectáculo y causa primera.

En Occidente, el proceso de racionalización o distanciamiento de esa concepción mágica ha sido descrito, en ocasiones, como un proceso de disolución de de las consideraciones cualitativo-eidéticas²⁴⁴ por una concepción cuantitativo-mecanicista. Un proceso ilustrado por el propio nacimiento de la filosofía, y que resulta de dos grandes transformaciones mentales: un pensamiento positivo, que excluye toda forma de lo sobrenatural, y rechaza vínculos entre fenómenos físicos y agentes divinos; un pensamiento abstracto, que despoja a la realidad de su poder de mutación, las metamorfosis posibles en el universo mítico, y son sustituidas por una formulación categórica del principio de identidad (Vernant 1983: 345).²⁴⁵ Como señala la profesora Rioja (1997: 25), con Aristóteles asistimos al «espectáculo de los seres naturales», ahora convertidos en objetos sensibles con existencia independiente y no en las sombras o símbolos de algo diferente, «una Naturaleza que posee una alteridad radical». Un realismo ingenuo que sitúa en los propios seres la razón de su comportamiento, su generación y corrupción, su movimiento o reposo. El proceso, no obstante, presenta básicamente dos visiones: la aristotélico-escolástica, especialmente a partir del s. XIII, y la mecanicista, surgida en el XVII. El mundo, concebido como un

²⁴⁴ En los mitos griegos pueden encontrarse elementos de racionalidad práctica y claras dosis de irracionalidad sistemática. Homero no es la antítesis del pensamiento racional. Aplica una lógica diferente, pequeños cambios en la supuesta relación entre causa y efecto o, en definitiva sobre la naturaleza de la realidad. Sobre estas cuestiones véase Kirk (1984).

²⁴⁵ En realidad al principio de *identidad* (*reducir* la multiplicidad a unidad, la diversidad a uniformidad), que puede caracterizar la lógica de Descartes y Spinoza, se le contestará con el principio de *continuidad* (unidad en la multiplicidad, ser en el devenir, permanencia en el cambio) de Leibniz, las dos corrientes intelectuales que confluyen en lo que Cassirer (1984: 44-53) denomina «estructura espiritual del siglo XVIII».

mecanismo, parece que poco a poco se vacía de lo divino que lo animaba, aunque ello no le reste fascinación.²⁴⁶ Y será la filosofía mecanicista del XVII la que intentará el asalto definitivo a la «deshumanización» de la Naturaleza. Una Naturaleza que «no existe ni para el hombre ni por el hombre», añade Rioja, donde el papel de la humanidad es ahora el de observador inteligente que se afana por adquirir un conocimiento no subjetivo. Un nuevo estatus que el poeta Pope sintetizaría hábilmente en los conocidos versos del epitafio de Isaac Newton: «Nature and Nature's laws lay hid in night; | God said, 'Let Newton be', and all was light» («La naturaleza y sus leyes yacían escondidas en la noche; Dios dijo: hágase Newton, y todo se esclareció»).

En esta nueva etapa del proceso de racionalización de la naturaleza, al menos en lo referido a ciertos fenómenos físicos, parece ya posible aunar la descripción espacio temporal con la explicación determinista causal, pero las precisiones astronómicas o ciertos mecanismos de la física no se avienen de igual forma a otros campos, especialmente aquellos relacionados con la vida (genética, ahora en sus albores, botánica, zoología, química, geología o

²⁴⁶ En *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), escribirá Fontenelle (1724 : 24 y s.): «Qui verroit la Nature telle qu'elle est, ne verroit que le derrière du Théâtre de l'Opéra. A ce compte, dit la Marquise, la Philosophie est devenue bien mécanique? Si mécanique, répondis-je, que je crains qu'on n'en ait bientôt honte. On veut que l'Univers ne soit en grand que ce qu'une Montre est en petit, & que tout s'y conduise par des mouvements réglés qui dépendent de l'arrangement des parties. [...] J'ai vu des gens qui l'en estimoient moins, depuis qu'ils l'avoient connu. Et moi, répliqua-t-elle, je l'en estime beaucoup plus, depuis que je sçais qu'il ressemble à une Montre» («El que viera la naturaleza tal como es, no vería más que la parte de atrás del teatro de la ópera. ¿De esta manera, dijo la marquesa, la filosofía se ha vuelta muy mecánica? Tan mecánica, le contesté, que me temo que muy pronto nos dé vergüenza. Queremos que el universo sea en grande lo que un reloj es en pequeño, y que todo se mueva por movimientos regulados que dependen del arreglo de las partes. [...] He visto a gente que la apreciaban menos, desde que la habían conocido. Y yo, contestó ella, la valoro mucho más desde que sé que se parece a un reloj»).

paleología),²⁴⁷ y estas dificultades propiciarán que a lo largo del XVIII vaya afirmándose una reacción contra la *filosofía natural*, mecánica y geométrica, y a favor del descriptivismo propio de la llamada *historia natural*.²⁴⁸ Situación que es interpretada por algunos estudiosos²⁴⁹ como fundamento del resurgir de ideas que –escribe Rioja– «convertirán dicha Naturaleza, no tanto en objeto de conocimiento, como de adhesión apasionada». ²⁵⁰ Y en efecto, coexistiendo con la

²⁴⁷ Aunque son notables los esfuerzos por superar esas dificultades, avanzando hacia interpretaciones materialistas (Boerhaave, Gronovius, van Royen, entre muchos otros), la ciencia no acaba de desprenderse de la fuerza centrípeta de la teología natural, que hacía de la historia natural la mejor aproximación a las verdades eternas, como ilustra el curioso trabajo de Olof Celsius, *Hierobotanicon* (1745-47), «Botánica sagrada», un intento de explicar las plantas bíblicas, o incluso la colosal obra linneana, concebida, como en tantos otros de su siglo, como una forma de acercamiento a Dios. «He contemplado las manifestaciones del infinito, omnisciente y omnipotente Dios, y he crecido vertiginosamente en el conocimiento. He seguido sus pasos por todos los campos de la naturaleza y he visto en todos los lugares su eterna sabiduría y poder, manifestándose con todo su poder», escribe el ilustre científico en la introducción a su *Systema Naturae* (1735). Véase González Bueno (2001: 85). Incluso Newton, que se erige como centro de la nueva ciencia, escribirá un texto tan especulativo como *Prolegomena ad Lexici Prophetici partem secundam in quibus agitur. De forma Sanctuarii Judaici* (ca. 1725), «El Templo de Salomón», que pretende ser un estudio «científico» de temas teológicos. Después de todo, en Newton hay una estrecha relación entre Dios, mundo natural y ciencia. Para la cuestión véase el estudio introductorio de Ciríaca Morano en Newton (1996).

²⁴⁸ Podría decirse, de forma simplista, que la *historia natural* venía a ocuparse principalmente de recoger y nombrar, mientras la *filosofía natural* se ocupaba de las causas subyacentes de los fenómenos. La dificultad para definir el concepto de *historia natural* deriva de los cambios que ha experimentado en el tiempo. Tradicionalmente aludía a la descripción de la naturaleza, clasificada en los reinos mineral, vegetal y animal. Englobaba, hasta el Renacimiento, el estudio de la mayoría de los conocimientos humanos, excepto las obras del hombre. A partir de aquí vino a hacer referencia al conocimiento de las cosas, astronomía, física, química, biología, geología, y con posterioridad incluiría el estudio de la Tierra, materiales que la componen y seres vivos que la habitan. Del sentido y objetivo básico de la *filosofía natural* escribe el propio Newton (1977: 319 y s.): «es argumentar a partir de los fenómenos, sin imaginar hipótesis, y deducir las causas a partir de los efectos hasta alcanzar la primerísima causa que ciertamente no es mecánica». La historia natural, en definitiva, vendría a ocuparse de los fenómenos en sí mismos, mientras la ciencia natural lo haría de los principios y explicaciones que se relacionan con ellos. Véase Chomsky (1979: 58 y s).

²⁴⁹ Además del trabajo de la profesora Rioja, véase Mataix (1997).

²⁵⁰ Los límites del mecanicismo clásico, la imposibilidad de universalizar sus leyes y por tanto de explicación total, y ciertas incoherencias internas, de un lado y

ciencia natural del XVIII, basada en el mecanicismo newtoniano, pueden observarse tendencias, que algunos han calificado de neo-naturalistas, que tratan de minar los fundamentos de la concepción mecánica del universo.²⁵¹ Ciertamente, hacia 1740 se está produciendo un cambio de sensibilidad: la confianza en el razonamiento matemático y los tratados de mecánica va siendo sustituida, preferentemente, por las demostraciones anatómicas, por los fenómenos orgánicos, por una historia natural constitutiva de una ciencia popular y no elitista (Moscoso 2005: 176 y ss.):

El desvelamiento público de los arcanos de la naturaleza cautivará la imaginación de la nueva burguesía urbana. Pero la fascinación por la naturaleza ya no radica en una alabanza piadosa de la perfección de lo creado, sino en una forma de apropiación intelectual, social y económica de su diversidad. [...]... el nuevo naturalismo arranca de la contemplación de lo maravilloso y lo extraordinario.

En ese contexto, la naturaleza arteaguiana deviene en escenario dramático, en espacio escénico que explica y determina los movimientos del ánimo y de la historia. Parte del hecho psicológico de la fuerza de atracción que ejerce lo extraordinario sobre la imaginación humana (271). «E la natura, per così dire in tumulto, e la violazione delle leggi dell'universo fatte da immaginarie intelligenze le furono più a grado che non il costante e regular tenore delle cose create» («Y la naturaleza, tumultuosa por decirlo de alguna manera, y la violación de las leyes del universo hacen imaginar más que no el

de otro, además de una estrecha convivencia entre filosofía natural y religión natural, hacía, señala Rioja, que se solaparan principios heterogéneos.

²⁵¹ Sobre la idea de naturaleza existe una interesante bibliografía, de la que hemos de citar aquí a Ehrard (1970), Martinet (1980) y el imprescindible estudio «La naturaleza y su conocimiento en la filosofía de la Ilustración» en Cassirer (1984: 54-112).

constante y regular tenor de las cosas creadas»). Circunstancia que se ve reafirmada y magnificada por la ignorancia de los procesos que interactúan en los fenómenos naturales (*Ibid.*). «L'ignoranza delle leggi fisiche della natura dovette in primo luogo condur l'uomo a dilettersi del meraviglioso» («Fue la ignorancia de las leyes físicas de la naturaleza lo que llevó en primer lugar al hombre a deleitarse con lo maravilloso»). Surge, por último, un sistema de creencias que intenta explicar esos mecanismos naturales, a partir de la intuición y la percepción de los sentidos de aquellos individuos toscos e ignorantes (273). «Le credette, perchè un sistema che spiegava materialmente i fenomeni della natura, era più adattato a quegli uomini grossolani su i quali aveano i sensi cotanto imperio» («La creencia en un sistema que explicaba materialmente los fenómenos de la naturaleza, era más adecuada a aquellos individuos ordinarios sobre los que los sentidos habían impuesto su imperio»).

Su descripción de las regiones septentrionales es de carácter literario narrativo y, próxima al paisajismo de la historia natural y ajena a las mecánicas que configuran la geografía física de aquellas regiones, cuando decida entrar a explicar la causa de alguno de esos espectáculos fascinantes del gran norte, lo hará con una breve observación, que se quiere científica pero resulta errada,²⁵² aunque no importe para el sentido del discurso ni le reste valor. Estas casi sobrehumanas circunstancias explicarían, para Arteaga, la cultura y el carácter de los pueblos del norte (279 y s.).

²⁵² La aurora boreal para Arteaga es un fenómeno óptico causado por «la mayor oblicuidad de los rayos solares». El comentario refleja, en cierto modo, el vivo interés en la sociedad y la comunidad científica de su tiempo por estas fenomenologías, pero pone también de manifiesto un cierto desconocimiento de los avances de la ciencia experimental de finales del XVIII, que señalan causas electroestáticas. Sobre el interés de la ciencia y la recepción social del fenómeno, aunque circunscrito a España y Portugal, véase Aragonés y Ordaz (2010). Para una aproximación de primera mano a la cuestión véase López de Ayala (1769)

Lo squallido aspetto della natura ne' paesi più vicini al polo per lo più coperti di neve, che ora si solleva in montagne altissime, ora s'apre in abissi profondi; i frequenti impetuosi vulcani che fra perpetui ghiacci veggonsi con mirabil contrasto apparire; foreste immense d'alberi folti e grandissimi credute dagli abitanti antiche egualmente che il mondo; venti fierissimi venuti da mari sempre agghiacciati, i quali, sbuccando dalle lunghe gole delle montagne e pei gran boschi scorrendo, sembrano cogli orrendi loro muggiti di voler ischiantare i cardini della terra; lunghe e profonde caverne e laghi vastissimi che tagliano inegualmente la superficie dei campi; i brillanti fenomeni dell'aurora boreale per la maggior obliquità de' raggi solari frequentissimi in quei climi; notti lunghissime e quasi perpetue; tutte in somma le circostanze, per un non so che di straordinario e di terribile che nell'animo imprimono, e per la maggior ottrusità d'ingegno che suppongono negli abitanti a motivo di non potervisi applicare la coltura convenevole, richiamandoli il clima a ripararsi contro ai primi bisogni, doveano necessariamente disporre alla credulità le rozze menti' popoli settentrionali.²⁵³

²⁵³ «El duro aspecto de la naturaleza en los países más cercanos al polo norte, la mayoría cubiertos de nieve, ora elevándose en altísimas montañas, ora abriéndose en profundos abismos; los frecuentes e impetuosos volcanes, que aparecen con admirable contraste entre los perpetuos hielos; los inmensos bosques de árboles espesos y enormes que según la creencia popular son tan antiguos como el mundo; vientos feroces llegados de mares siempre helados, que, apareciendo de repente de las largas gargantas de las montañas y deslizándose por los grandes bosques, parecen querer hacer saltar los goznes de la tierra con sus horribles mugidos; largas y profundas cavernas, vastísimos lagos que rompen de forma desigual la superficie de los campos; los brillantes fenómenos de la aurora boreal, tan frecuentes en aquellos climas, causados por la mayor oblicuidad de los rayos solares; noches larguísimas, casi perpetuas. Circunstancias, todas ellas en suma, que imprimen en el ánimo un no sé qué de extraordinario y terrible, una mayor torpeza del ingenio, que supongo motivada en aquellos habitantes por no poder aplicarse convenientemente a la cultura, y tener como primera necesidad refugiarse de ese clima, de manera que aquellas mentes toscas de las pueblos septentrionales estuvieron dispuestos a la credulidad».

2.2.3. *Mitopoiesis arteaguiana.*

Son estas duras circunstancias descritas las que predisponen, a juicio de Arteaga, a «una mayor torpeza del ingenio», y, por tanto, a la credulidad. Pero este complejo y duro escenario, reconoce, alienta también la naturaleza curiosa del hombre y es de ella de donde surgen precisamente los mitos, observa (276). «La quale facoltà diviene in lui così dominante che, qualora gli manchino oggetti reali su cui esercitarsi, s'inoltra persin nel mondo delle astrazioni a fine di trovarvi pascolo. A soddisfare siffatta inquietezza sono conducenti la mitologia e le favole» («Esta facultad deviene en él dominante, tanto que, al faltarle objetos reales a los que aplicarla, se refugia en el mundo de las abstracciones para satisfacerla. Satisfacer esta inquietud es tarea de la mitología y de la fábula»). Con lo que nuestro autor, aunque distingue entre mito y fábula, establece de forma inequívoca la doble función social del mito: la ideológica y la literaria. Esto es, expresión de creencias, miedos, inquietudes y pasiones enmarcadas en una tradición, pero también un intento de explicación de los fenómenos de la realidad circundante, sin que por ello podamos hablar de protociencia, pues su naturaleza no es especulativa (Frye 1996: 64 y ss). Con todo, diversos autores han puesto de manifiesto el proceso de transformación, o mejor de desplazamiento, desde la función *explicativa* hacia la función literaria, de manera que la narración como formulación llega con el tiempo a superar a la función ideológica. El mito deja de funcionar como tal para devenir únicamente en relato poético, donde el precepto abstracto deviene en ejemplo concreto, donde afloran resonancias emocionales y la imaginación compite con la realidad objetiva.

Quando l'immaginazione a sciogliere il nodo altre vie non sa rinvenire che le ordinarie, l'invenzione non può a meno di non essere imbarazzata e ristretta, ma qualora ne abbia essa la facilità di snodar per macchina ogni evento, avendo alla mano il soccorso di codeste intelligenze invisibili,²⁵⁴ i suoi voli diventano più ardimentosi e più liberi e l'invenzione più pellegrina (RIV. 277).²⁵⁵

De la tradición de estas ideas pueden encontrarse numerosos testimonios. Bástenos aquí el ilustrativo, aunque extenso, pasaje del *Fedro* de Platón (2010: 95-97), donde se plantean básicamente los términos de la *mitopoiesis* clásica:

FEDRO.- Dime, Sócrates, ¿no es más o menos por aquí, junto al Iliso, donde se dice que Bóreas arrebató a Oritia?

SÓCRATES.- Así se dice, en efecto.

FEDRO.- ¿Tal vez de aquí mismo? Los hilos de agua parecen agradables y puros y transparentes, y apropiados para que las muchachas vengan a jugar junto a ellos.

SÓCR.- No, sino unos dos o tres estadios más abajo, por donde cruzamos hacia el (distrito) de Agramas; también hay por allí un altar de Bóreas.

FEDRO.- Nunca le presté atención. Pero dime, Sócrates, por Zeus, ¿tú crees que esta historia es verdadera?

SÓCR.- Si fuera incrédulo, como los sabios, no sería nada original. Me haría el sabihondo y diría que el viento Bóreas la empujó de las piedras cercanas mientras jugaba con Farmacia y que, por haber muerto así, se dijo que fue raptada por Bóreas, o del Areópago; pues también se cuenta la historia de este

²⁵⁴ Palabras que parecen evocar los versos del «Purgatorio» de Dante (XVII, 13-18): «O imaginativa che ne rube | talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge | perché dintorno suonin mille tube, | chi move te, se 'l senso non ti porge? | moveti lume che nel ciel s'informa | per sé o per voler che giù lo scorge» («¡Oh imaginación que, a veces nos sustraes al mundo de las cosas de tal suerte que uno nada siente, aunque sonaran mil trompetas! Muévete una luz que en el cielo se forma, por sí misma o por una voluntad superior»).

²⁵⁵ «Cuando la imaginación cuenta sólo con lo ordinario, el poder de la invención se queda estrecho, pero si la imaginación tiene la capacidad de desanudar los acontecimientos, sirviéndose de la ayuda de la inteligencia invisible, entonces será capaz de hacer volar libremente la imaginación».

modo, que fue arrebatada de allí y no de aquí. Por mi parte, Fedro, creo que estas explicaciones tienen su encanto, pero que requieren demasiada inteligencia y esfuerzo y son ocupación desafortunada, así sea porque después habría que seguir enderezando el aspecto de los hipocentauros, y luego el de Quimera, y se nos echaría encima una turba de seres de esta clase. Gorgonas y Pegaso y montones de otras criaturas absurdas, inconcebibles y monstruosas. Y si, por incredulidad, se quisiera con alguna sabiduría rústica reducir cada uno de ellos a algo verosímil, haría falta mucho ocio. Pero a mí no me queda ocio en absoluto para esta clase de cosas, y la causa de ello, amigo, es que aún no soy capaz de conocerme a mí mismo, conforme a la inscripción délfica. Y, si todavía ignoro esto, me parece ridículo ponerme a examinar lo que no me concierne. Por eso dejo estas cuestiones tranquilas, me atengo sobre ellas a lo aceptado y, como decía, no las examino a ellas sino a mí mismo, a ver si no vengo a ser alguna bestia más complicada y más humeante de orgullo que Tifón o un animal más domesticable y más simple, que participa por naturaleza de un destino divino y libre de orgullo. Pero, compañero, entre tanta charla, ¿no era éste el árbol hacia el que nos conducías? (229b-e y 230a).

El mito ha sido abordado desde muy diferentes puntos de vista, dando lugar a una abundante bibliografía. En todo caso, recordaremos aquí, viene definido por ser una narración o relato de carácter tradicional, memorable, entendido como que forma parte de la memoria colectiva y no individual. Resulta ejemplar o paradigmático, aunque no en un sentido moral, en tanto que relata hechos extraordinarios protagonizados por personajes extraordinarios, y remite a un pasado prestigioso y lejano. El tiempo del mito es circular a diferencia de la linealidad de la historia (García Gual 2008: 2). Los personajes y los mitos, propiamente dichos, constituyen una red narrativa, cultural, un espacio mítico (*Ibid.*, 4).

El carácter tradicional, memorable, del mito no significa que esté exento de variaciones, más aun al devenir en objeto literario escrito. Así, los motivos míticos se moverán entre la permanencia (estructura) y la variación (aspectos menores). Aristóteles (1992: 149) vino a observarlo ya en su *Poética* (1450^a 38-39): «La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres».²⁵⁶

Vico subraya la vinculación entre mito y poesía, en lo que viene a llamar «sapienza poetica». Así, en *Scienza Nuova* (1725: 212) se apunta, entre otras cosas: «che la Poesia fu l'abbozzo, sul quale cominciò a dirozzarsi la Metafisica, che è la Regina delle Scienze Riposte» («que la Poesía fue el cimiento, sobre el que empezó a levantarse la Metafísica, que es la Reina de las Ciencias Arcanas»). O «che i falsi poetici sono gli stessi, che i veri in generale de' Filosofi, con la sola differenza, che quelli sono astratti, e questi vestiti d'immagini» («que las falsedades poéticas son lo mismo que las verdades en general de los filósofos, con la sola diferencia que las de éstos son abstractas y aquellas otras vestidas de imágenes»).

Sobre su carácter narrativo, Voltaire, en la entrada *fables* de su *Dictionnaire philosophique portatif* (1764: 150) escribe:

Les plus anciennes Fables ne sont-elles pas visiblement allégoriques? [...] Il est impossible de ne pas reconnaître dans ces fables une peinture vivante de la nature entière. La plupart des autres fables sont ou la corruption des histoires anciennes, ou le caprice de l'imagination.²⁵⁷

²⁵⁶ Para el papel del mito en la *Poética* de Aristóteles véase Sabido (2005).

²⁵⁷ «¿Las más antiguas fábulas no son claramente alegóricas? [...] Es imposible no reconocer en estas fábulas una viva pintura de la naturaleza entera. La mayoría de las otras fábulas son o la corrupción de historias antiguas o el capricho de la imaginación».

Estas ideas similares pueden encontrarse, también, en alguien ideológicamente tan distante como Nicolas Sylvestre Bergier, quien, en *L'origine des dieux du paganisme et le sens des fables* (1767: 6) señala:

Les Savants [...] nous ont appris à chercher dans les fables l'histoire ancienne altérée par les fictions des Poètes; ici on présente ces objets sous un coup d'œil bien différent, & la Mythologie se trouve étrangement dégradée. Les Dieux sont des êtres imaginaires, enfantés par l'ignorance, par l'admiration, par la peur; les fables sont de pures allégories, aussi grossières que ceux qui en sont les auteurs.²⁵⁸

En todo caso, el mito se hace intuitivo con la ayuda del lenguaje metafórico y de esta forma las ideas abstractas ocupan la fantasía colectiva. El mito deviene así una suerte de «verdad velada», un «envoltorio contingente para contenidos sacros», observará el profesor Resina (1985), quien, parafraseando a Barthes, concluye que se trata de una estrategia «metódica» para expresar unos contenidos, que sólo entonces devienen míticos.

Fontenelle, autor glosado reiteradamente a lo largo del XVIII,²⁵⁹ es crítico ante la simbiosis de ignorancia y fantasía colectiva

²⁵⁸ «Los sabios [...] nos han enseñado a buscar en las fábulas la historia antigua alterada por las ficciones de los Poetas; aquí presentan estos objetos bajo una mirada muy diferente, y la Mitología degradada extrañamente. Los Dioses son seres imaginarios, alumbrados por la ignorancia, por la admiración, por el miedo; las fábulas son puras alegorías, tan burdas como lo son sus autores». Y poco más adelante, observa Bergier (*Ibid.*, 8) la importancia del contenido temático y la forma en esos discursos alegóricos: «Dans le système des allégories l'on se trouve également gêné par la matière & par la forme»

²⁵⁹ *Vid.* Carré (1970), especialmente pp. 115 y ss. Curiosamente en *Le Rivoluzioni* sólo se menciona en dos ocasiones. Una, en el segundo volumen, a propósito de la célebre pregunta, atribuida a Fontenelle, «Sonate, que me veux tu?», que pone en tela de juicio la autonomía de la música instrumental (*RIV.* II: 258). Otra, en el tercer volumen, en relación con lo que Arteaga denomina «razones de la deliciosa melancolía generada de la tragedia, que tanto ha ocupado las plumas de algunos célebres escritores de nuestro siglo», Du Bos, Fontenelle, Hume, Cesarotti (*RIV.* III:

que nutre los mitos y escribe en *De l'origine des fables* (1724): «Mais si l'on vient à se défaire des yeux de l'habitude, il ne se peut qu'on soit épouvanté de voir toute l'ancienne histoire d'un peuple, qui n'est qu'un amas de chimères, de rêveries & d'absurdités. Seroit-il possible qu'on eût donne tout cela pour vrai?» («Pero si uno consigue mirar con otros ojos que no son los de la costumbre, es posible que nos quedemos espantados al ver toda la historia antigua de un pueblo, que no es más que un cúmulo de quimeras, ensoñaciones y absurdos. ¿Sería posible que hayamos aceptado todo esto como verdades?») (Fontenelle 1764: 160). Por el contrario, en las postrimerías del siglo, Schlegel, en un artículo de significativo título, «Contra la Ilustración» (1798), hace un elogio de aquel estadio primigenio que tanto complacerá al romanticismo:

Precisamente en la oscuridad en la que se pierde la raíz de nuestra existencia, en el misterio insoluble, reposa el hechizo de la vida, ésta es el alma de la poesía. [...] ¿Ha hecho la Ilustración un gran bien a los hombres mediante la liberación de los grandes miedos que trae consigo la superstición? Yo no veo que éstos fueran tan malos, sino que encuentro que a cada miedo se opone una confianza.²⁶⁰

Arteaga, en cambio, se mueve entre esas dos maneras de entender los mitos. El mito quiere ser explicación del mundo y dar satisfacción a la natural curiosidad de los individuos: «...per discoprire tutte le relazioni che hanno le cose con esso lui, o per qualche altra causa a noi sconosciuta, certto è che l'uomo è naturalmente curioso» («...para descubrir todas las relaciones que hay entre las cosas o cualquier otra causa que nos es desconocida,

130n). Apunta Molina (1997: 239), en su aparato de notas (73), el que la nómina de autores citados procede del ensayo de Cesarotti *Sopra il diletto della tragedia* (1762).

²⁶⁰ La cita en Gimber (2008: 16).

cierto es que el hombre es de natural curioso») (276). Fábula y mito se aúnan para satisfacer esa naturaleza inquieta, que deviene en dominante, tanto –dirá Arteaga–, que, al faltarle objetos reales a los que aplicarla, los hombres se refugian en el mundo de las abstracciones para satisfacerla. Satisfacer esta inquietud es tarea de la mitología y de la fábula. «La quale facoltà diviene in lui così dominante che, qualora gli manchino oggetti reali su cui esercitarsi, s'inoltra persino nel mondo delle astrazioni a fine di trovarvi pascolo. A soddisfare siffatta inquietezza sono conducenti la mitologia e le favole» (*Ibid.*).

En todo caso, Arteaga entiende la mitología como un compendio de fantasías especulativas irracionales: «la mitologia degli antichi, e la fate, gl'incantesimi, i genî con tutto l'altro apparato favoloso, cui io darei il nome di mitologia moderna» (278). Al tiempo que la reconoce también como objeto literario: «la moderna mitologia abbellita di poi e vieppiù propagata da' poeti e da' romanzisti» (283 y s.) o «la moderna mitologia si trasfuse nella poesia italiana e contribuì non poco ad illeggiadrirla» (*Ibid.*, 289). Y, especialmente, cuando observa la introducción de la mitología antigua en el arte escénico como una mal entendida imitación de los poetas griegos y latinos: «essendo noto ad ognuno che nacque dalla mal intesa imitazione de' poeti greci e latini trasferita al teatro» (278).

Por último, y no menos importante, la mitología deviene parte fundamental del melodrama, a través de su condición de fuente de lo maravilloso: «che tanto questa spezie di maraviglioso [la mitología moderna] quanto quello della mitologia degli antichi s'unissero agli spettacoli accompagnati dalla musica» («que tanto aquella especie de lo maravilloso como la mitología de los antiguos se unían en los espectáculos acompañados de música») (289). Reconoce, no obstante,

que la razón última de lo maravilloso en el melodrama es la fusión de estos elementos con la música en un todo único e inseparable: «E siccome per le cagioni esposte fin qui le favole e il maraviglioso erano, per così dire, l'anima di cosiffati spettacoli a que' tempi, perciò la musica ad essi congiunta fu creduta da tai cose esser inseparabile» («De manera que por las razones expuestas hasta aquí, la fábula y lo maravilloso eran, por decirlo de alguna manera, el alma de tales espectáculos en aquellos tiempos, porque la música se creyó cosa conjunta e inseparable de ellos») (294).

Más original y sugestiva resulta la concepción arteaguiana de esa mitología moderna, constituida por un abigarrado conjunto de mitos de origen escandinavo, creencias populares y especulaciones herméticas, que, observará Arteaga, no son otra cosa que supersticiones, y un universo narrativo de carácter épico, poblado de personajes y seres extraordinarios. Pero esta ciertamente novedosa concepción de una mitología moderna no surge *ex nihilo*.

2.2.4. De la religión melancólica y la superstición.

La percepción de lo religioso en el siglo XVIII se caracteriza, como es bien sabido, por presentar dos posturas enfrentadas: una conservadora, *la religion fait toutes vos délices*; la otra crítica, *écrasez l'infâme*, siendo ésta última la que muestra, no obstante, mayor vitalidad y riqueza de ideas. En ese sentido, el pensamiento crítico oscila entre el escepticismo y la crítica directa, va de la lucha contra la superstición o contra la Iglesia, que no contra la fe, que caracteriza a la generación de Voltaire, a la crítica directa a la religión, a la que se le atribuye ser fundamento de un orden político-social injusto,

basado en una educación en el temor a las fuerzas del cielo y la tierra. Así, escribirá Diderot, a propósito de la edición de *Système de La Nature, ou des lois du monde physique et du monde moral*, del barón d'Holbach (1820: 26, n. 19): «Donc, si l'homme avait été heureux il n'eût jamais pensé à la divinité, et le mal, plus encore que le bien, fut le motif qui la fit rechercher» («Así pues, si el hombre hubiera sido feliz, nunca hubiera pensado en la divinidad, y el mal, más todavía que el bien, fue el motivo que le hizo buscarla»).²⁶¹

Las posturas encontradas entre el enciclopedismo y los defensores de los dogmas cristianos nutrirán abundantemente la centuria de escritos polemistas. Si en un lado podemos leer:

Le moraliste prêche la raison, parce qu'il la croit nécessaire aux hommes ; le philosophe écrit, parce qu'il présume que la vérité doit nécessairement l'emporter tôt ou tard sur le mensonge, le théologien & le Tyran haïssent & persécutent nécessairement la raison & la vérité, parce qu'ils les jugent nuisibles à leurs intérêts; le souverain qui, par ses loix, effraie le crime, & qui plus souvent encore le rend utile et nécessaire, présume que les mobiles qu'il emploie, suffisent pour contenir ses sujets. Tous comptent, également sur la force ou sur le nécessité des motifs qu'ils mettent en usage, & se flattent, à tort ou à raison, d'influer sur la conduite des hommes (Holbach 1770: XI, 216).²⁶²

De otro, puede ser contestado:

²⁶¹ En «Avertissement du nouvelle éditeur».

²⁶² «El moralista predica la razón, porque la cree necesaria para el hombre; el filósofo escribe, porque supone que la verdad tarde o temprano se impondrá a la mentira, el teólogo y el tirano odian y persiguen necesariamente la razón y la verdad, porque los consideran nocivos para sus intereses; el soberano que, por sus leyes, espanta el crimen y que, más a menudo todavía, lo convierte en útil y necesario, supone que los móviles que utiliza, bastan para contener sus súbditos. Todos cuentan igualmente con la fuerza o la necesidad de los motivos que utilizan y se ufanan, con o sin razón, de influir sobre la conducta de los hombres».

Entasser ruines sur ruines, & dans le civil & dans le moral, en démolissant avec l'antique édifice de la Religion chrétienne, celui des mœurs, de la vertu, de la saine politique, de la société bien ordonnée quelconque ; bâtir des systèmes aussi absurdes qu'irréligieux, non moins contraires à la raison qu'à l'expérience & sentiments gravés en traits profonds dans l'esprit des mortels ; rompre tous les canaux de communication entr'eux & le Ciel; bannir, exterminer du monde le Dieu qui le tira du néant, y introduire l'impiété la plus complète, en permettant toutes les opinions, la licence la plus consommée, en ne mesurant les vertus & les actions humaines que sur l'intérêt propre, l'anarchie la plus entière, en soumettant les Souverains à leurs sujets, & la confusion la plus horrible (Richard 1775: «Préface», iv).²⁶³

En Arteaga la religión y naturaleza forman un todo. La comprensión de lo numinoso y de las leyes de la naturaleza forman parte del mismo plano. Las fuerzas impulsoras de la naturaleza moldean el pensamiento del hombre y construyen el discurso religioso. En la reflexión arteaguiana las mitologías y la religión surgen de la sumisión a fuerzas superiores y traza una causalidad que va desde la realidad física del país al paisaje humano como sustrato configurador de una manera de entender lo trascendente: «Una religione malinconica e feroce, qual si conveniva agli abitanti e al paese, prese piede fra gli idolatri della Scandinavia» («Una religión melancólica y feroz que se adecuaba a los habitantes y al país, se

²⁶³ «Amontonar ruinas sobre más ruinas, tanto en lo civil como en lo moral, derribando con el antiguo edificio de la Religión cristiana, el de la moral, de la virtud, de la política sana, de la sociedad bien ordenada cualquiera; construir sistemas tan absurdos como irreligiosos, no menos contrarios a la razón que a la experiencia y a los sentimientos grabados en surcos profundos en el espíritu de los mortales; romper todos los canales de comunicación entre ellos y el Cielo; desterrar, exterminar del mundo el Dios que lo sacó de la nada, introducir en él la impiedad más completa al permitir todas las opiniones, la licencia más consumada, al medir las virtudes y las acciones humanas únicamente según el interés propio, la anarquía más completa, al someter los Soberanos a sus súbditos, y la confusión más horrible».

estableció entre los idólatras de Escandinavia») (280). Con ello, Arteaga introduce especialmente dos conceptos clave para entender su pensamiento, y que intentaremos contextualizar en su tiempo. La religión como adecuación a una realidad erigida al margen de la revelación, y la melancolía como rasgo definitorio de ésta.

La religión, como hecho histórico-cultural, sería objeto de estudio y no pocas veces de agrio debate a lo largo del siglo XVIII. No obstante, y a pesar de la complejidad de las posiciones y sus argumentaciones, éstas pueden abordarse significativamente desde dos planteamientos que las sintetizan. La religioso como consecuencia de la revelación o como fenómeno antropológico que responde a unos condicionantes físicos e históricos.

Para las posiciones más críticas, la religión formaría parte de un universo psíquico determinado por la ignorancia y lleno de temores que llevan a la superstición. Mientras que, para aquellas otras posturas más conciliadoras o abiertamente conservadoras se trataría de la respuesta a lo numinoso revelado. Tal sería el esquema contextual en el que se gestará *Le Rivoluzioni*.

En *Système de la Nature* escribía Holbach (1770: XVI, 340), tal vez uno de los autores más radicales en este sentido:

Des superstitieux atrabillaires & nourris de mélancolie, virent donc sans cesse la nature ou son auteur acharnés contre l'espèce humaine; ils supposèrent que l'homme, objet constant de la colère du ciel, l'irritoit même par ses désirs, & se rendoit criminel, en cherchant une félicité qui n'étoit pas fait pour lui.²⁶⁴

²⁶⁴ «Supersticiosos atrabiliarios y nutridos de melancolía vieron, pues, continuamente a la naturaleza o a su autor ensañados contra la especie humana; supusieron que el hombre, objeto constante de la ira del cielo, lo irritaba incluso por sus deseos y se volvía criminal al buscar una felicidad que no estaba hecha para él».

Muy distinta es la posición que mantiene el teólogo Bergier, quien, en su *Dictionnaire de Théologie* (1789-1790), niega que la religión sea el resultado de una interpretación errada y temerosa de la naturaleza y que, por el contrario, la concibe como una consecuencia de la revelación y de un vínculo natural con Dios.²⁶⁵ «...dans l'enfance du monde et avant la naissance de la philosophie, les hommes étoient incapables de se former une vrai notion de la Divinité et une religion raisonnable, s'ils n'avoient pas été éclairés par la révélation» («En la infancia del mundo y antes del nacimiento de la filosofía, los hombres eran incapaces de formarse una verdadera noción de la divinidad, y una religión razonable, si no hubieran sido iluminados por la revelación») (Bergier 1852: 482). Así, dirá, la primera religión que hubo en el mundo fue efecto de las lecciones que Dios había dado al primer hombre al tiempo de criarle, y que le mandó transmitiera a la posteridad: luego este sentimiento no nació de la ignorancia, ni del temor de los fenómenos de la naturaleza, ni del interés de los políticos, ni de la impostura de los sacerdotes.²⁶⁶ El mismo Bergier sintetiza sus ideas que, después de todo, serían también manifestación del pensamiento oficial de la

²⁶⁵ «C'est le lien qui attache l'homme à Dieu et a l'observation de ses lois par les sentiments de respect, de reconnaissance, de soumission, de crainte, de confiance et d'amour, que nous inspirent ses divines perfections et les bienfaits que nous avons reçus de lui» («Es el vínculo que une al hombre con Dios y con la observancia de sus leyes por los sentimientos de respeto, de reconocimiento, de sumisión, de temor, de constancia y de amor que nos inspiran sus divinas perfecciones, y los beneficios de que nos ha colmado») (Bergier 1852: 471).

²⁶⁶ «...c'est que la première religion qu'il y ait eu dans le monde a été l'effet des leçons que Dieu avoit données au premier homme en le créant, et qu'il lui avoit ordonné de transmettre à sa postérité; donc ce sentiment n'est venu ni de l'ignorance, ni de l'intérêt des politiques, ni de l'imposture des prêtres: puisque la religion est un don de Dieu, elle n'est ni pernicieuse ni inutile au genre humain» (*Ibid.*)

Iglesia al respecto, lo que nos ayudará a comprender mejor la posición de Arteaga sobre estas cuestiones:

- I. Es falso que la religión nació de la ignorancia de las causas naturales. [...] pueden ser el principio de una religión falsa. En efecto, esto fue lo que produjo el politeísmo y la idolatría [...] Pero no se debe confundir la idea de un Dios y de una religión en general con la falsa aplicación de esta idea. [...] Un error que nace de la ignorancia, nada tiene de común con una verdad que dictan la razón y la naturaleza.

- II. La religión no nace del temor que inspiran los fenómenos espantosos de la naturaleza; [...] los ignorantes se asombran con más facilidad que los sabios a vista de estos fenómenos; pero este temor no es la primera causa de los sentimientos religiosos, y hay pruebas positivas de lo contrario. [...] El sórdido interés, y la esperanza de conseguir bienes temporales presidieron el culto de los idólatras más bien que el temor y el espanto.²⁶⁷

También resultan significativos sus juicios sobre el paganismo, cuando los confrontamos con los de Arteaga, y que explica como un impulso general de la naturaleza todos los hombres a creer que todo lo que se mueve es vivo y animado; y por consiguiente a imaginar un espíritu en todos los cuerpos en que notaban movimiento. Por este motivo poblaron el mundo de espíritus, de inteligencias, genios o demonios que producen todos los fenómenos buenos o malos de la naturaleza. Siendo estos fenómenos superiores a las fuerzas del hombre, y dependiendo de ellos su bienestar, infirieron que con respetos y ofrendas debían granjearse el afecto, y prevenir la cólera de estos espíritus más poderosos que el hombre, a quienes dieron el nombre de dioses. Así, no fue necesario que un impostor inventase

²⁶⁷ Se cita a partir de la versión castellana libre de Ramón García Cónsul en Bergier (1833: 310 y ss).

dioses y cultos para infatuar a los demás, porque estas ideas se ofrecen a la imaginación del ignorante más grosero (*vid.* Bergier 1833: 318). Para añadir más adelante: «Imaginaron los incrédulos que el paganismo y todas sus supersticiones fuesen obra de algunos impostores que sedujeron a los pueblos; es un error. Ya hemos probado más de una vez que provino de de una cadena de falsos discursos» (*Ibid.*, 331).

También, cuando aborda la idea de religión falsa, traza un singular proceso evolutivo del pensamiento religioso, que no podemos pasar por alto, y en el que, para ser coherente con el principio motor de la revelación, vendría a pasarse de un inicial estadio monoteísta al politeísmo:

Los mismos monumentos que nos enseñan que los pueblos pasaron del culto del verdadero Dios al politeísmo, no nos refieren que ninguna nación volviese por sí sola del politeísmo al culto de un solo Dios.

Este hecho innegable demuestra, 1º que fue indispensable una revelación primitiva para prevenir los extravíos del hombre en materia de religión. 2º que cuando esta desgracia llegó a verificarse y a echar raíces el error, fue indispensable otra para introducir un nuevo orden de cosas y sacar a los hombres de su ceguedad [...].

Hemos observado más de una vez la facilidad con que los hombres más rudos pasaron de la creencia de un solo Dios al politeísmo, por la propensión que todos tienen a suponer espíritus, genios, demonios inteligentes y poderosos en todas las partes de la naturaleza, luego que creyeron que eran los distribuidores de los males y bienes de este mundo, no podían dejar de darles un género de culto; por otra parte, todas las pasiones contribuyeron a introducir este abuso y singularmente el interés: el hombre creyó que un solo Dios cargado con el gobierno de todo el universo no podría atender a sus necesidades y a sus deseos, no proveer a ellos con la prontitud necesaria (*Ibid.*, 376-378).

Si nos atenemos, pues, a los términos del argumentario arteaguiano, éstos parecen marcar una posición crítica, un cierto distanciamiento en estas cuestiones respecto a la ortodoxia de la Iglesia, manifestada aquí por Bergier. Insiste Arteaga en el papel determinante de los aspectos geográficos y climáticos a la hora de moldear el espíritu de los pueblos.

Lo squallido aspetto della natura ne' paesi più vicini al polo [...] tutte in somma le circostanze, per un non so che di straordinario e di terribile che nell'animo imprimono, e per la maggior ottrusità d'ingegno che suppongono negli abitanti a motivo di non potersi applicare la coltura convenevole, richiamandoli il clima a ripararsi contro ai primi bisogni, doveano necessariamente disporre alla credulità le rozze menti' popoli settentrionali. Della qual disposizione approfittandosi i pretesi saggi di quella gente chiamati nella loro lingua *runers* o *rimers*, che riunivano i titoli di poeti, d'indovini, di sacerdoti e di medici, ben presto inventarono oalmen promossero quella sorte di maraviglioso, che parve loro più conducente ad eccitare in proprio vantaggio l'ammirazione e il terrore dei populi (279 y s.).²⁶⁸

²⁶⁸ «El duro aspecto de la naturaleza en los países más cercanos al polo norte [...] Circunstancias, todas ellas en suma, que imprimen en el ánimo un no sé qué de extraordinario y terrible, una mayor torpeza del ingenio, que supongo motivada en aquellos habitantes por no poder aplicarse convenientemente a la cultura, y tener como primera necesidad refugiarse de ese clima, de manera que aquellas mentes toscas de las pueblos septentrionales estuvieron dispuestos a la credulidad. De esa disposición se aprovechaban los pretendidos sabios, que aquella gente viene a llamar en su idioma *Runers* o *Rimers*, nombre que reúne los títulos de poetas, adivinos, sacerdotes y médicos, y que bien pronto inventaron, o al menos promovieron, aquella suerte de lo maravilloso, lo que les pareció más apto a suscitar la admiración y al mismo tiempo el terror de esos pueblos». Nótese, sin embargo, el contraste con la muy distinta visión que de esta misma situación dibuja Virgilio (1994: 207) en las *Georgicas*: «Siempre invierno; siempre los Cauros trayendo hielo en su aliento. Allí nunca disipa el Sol las pálidas sombras, ni cuando montado en sus caballos se remonta a las alturas del éter ni cuando baña su carro al precipitarse en la roja llanura del océano. En la corriente del río se forman súbitas costras de hielo, y pronto las aguas soportan sobre el lomo ruedas con aros de hierro: huésped antaño de naves es ahora huésped de anchos carros. Se resquebraja el bronce por doquier, las ropas se te quedan heladas puestas, el vino

También insiste en el papel de la ignorancia y la imaginación a la hora de explicar las leyes de la naturaleza y erigir un sistema coherente, aunque lleve a la idolatría y la superstición.

E non potendo rinvenire per mancanza di quella intellettuale attività che fa vedere la concatenazione delle cause coi loro effetti, le occulte fisiche forze che facevano scorrere quel fiume, vegetar quella pianta e mover quel sole, trovarono più facile inventar certi agenti invisibile a' quali la cura commettessero di produrre simili effetti.

[...]

Quindi, dando anima e corpo a tutti i fisici principi dell'universo, popolarono di numi gli elementi, il cielo e l'inferno persino, ampio argomento di superstizione a' creduli mortali e larga messe a' poeti, che s'appropriarono affine di soggiogare l'immaginazione de' popoli.

Questa, avvivata dalle due passioni più naturali all'uomo, il timore cioè e la speranza, giunse perfino a credere le sue finzioni medesime e a compiacersene. Le credette, perchè un sistema che spiegava materialmente i fenomeni della natura, era

que era líquido hay que cortarlo con destal, lagunas enteras se convierten en bloques de hielo y en las barbas enmarañadas se van congelando rígidos carámbanos. Entretanto, no deja de nevar por todo el firmamento; mueren las reses, los corpachones de los bueyes permanecen inmóviles, cubiertos de escarcha, y los ciervos en apiñada manada se paralizan ateridos bajo la masa incesante de nieve de la que apenas sobresale la punta de las astas. Para cazarlos, no es preciso azuzarles perros ni tenderles trampa alguna, no hay que aterrorizarlos con el espantajo de plumas rojas, sino que, mientras tratan en vano de empujar con el pecho la montaña de nieve que les barra el paso, se les acercan y los degüellan con la espada; los matan en medio de atroces bramidos y se los llevan entre grandes gritos de júbilo. La gente lleva una vida tranquila y ociosa en cavernas excavadas muy hondo bajo tierra, al amor del fuego de robles y olmos enteros que han hecho rodar hasta el hogar. Allí pasan la noche jugando y bebiendo alegremente caldo de cebada fermentada y de serbas ácidas que semeja vino. Así vive esta raza de hombres indómitos situada en el Septentrión hiperbóreo, que padece el azote del Euro que viene del Rifeo y que se cubre el cuerpo con ropas de cerdas rojizas de animal» (Lib. III, 356 – 380).

più adattato a quegli uomini grossolani su i quali aveano i sensi cotanto imperio (272 y ss.).²⁶⁹

Y también disiente Arteaga respecto al papel jugado por políticos y sacerdotes en aquel estadio primitivo de la religión, y que Bergier parece querer minimizar.

Divenuti i numi così maligni, i popoli aveano bisogno di mediatori per placarli. Egli è ben credibile che i mentovati indovini o sacerdoti non lascierebbero scappar via una così bella occasione di rendersi necessari. A questo fine era lor d'uopo farsi creer dal volgo superiori agli altri nella scienza e nella possanza ritrovando una tal arte che supponesse una segreta comunicazione tra il mondo invisibile e il nostro e della quale essi ne fossero esclusivamente i possessori (282).²⁷⁰

La única mención al cristianismo que podemos encontrar en las *riflessioni*, se limita a señalarlo por su aportación de esa «idea semplice, vera e sublime d'un unico Iddio», y a dejar constancia de las dificultades de éste para implantarse y erradicar las viejas costumbres de aquellos pueblos del norte.

²⁶⁹ «Y al no poder hallar las causas de ello por falta de aquel proceso intelectual que muestra la concatenación de las causas con sus efectos, pensaron que era más fácil inventar ciertos agentes invisibles que explicaran aquellos hechos, las fuerzas físicas ocultas que hacían fluir aquel arroyo, vegetar aquella planta y mover aquel sol, y que actuarían de forma similar. [...] Por eso, dando alma y cuerpo a todos los principios físicos del universo, llenaron de númenes los elementos, el cielo y hasta el infierno, dieron amplio argumento a la superstición de los crédulos mortales y buena cosecha a los poetas que se aprovecharon de esto para subyugar la imaginación de la gente. Avivada por las dos pasiones más naturales en el hombre, el miedo y la esperanza, la mente de éste llegó a creer en la ficción y también a complacerse con ella. La creencia en un sistema que explicaba materialmente los fenómenos de la naturaleza, era más adecuada a aquellos individuos ordinarios sobre los que los sentidos habían impuesto su imperio».

²⁷⁰ «Convertidos los númenes en cosa maligna, las gentes tuvieron necesidad de mediadores para aplacarlos. Ciertamente una ocasión que adivinos y sacerdotes no dejaron escapar para convertirse en necesarios. Con esa finalidad hicieron creer al vulgo que eran superiores a los demás en ciencia y posesiones, encontrando un tal arte que supusiese una segreta comunicación con el mundo invisible y el nuestro, y de la que ellos fueran exclusivamente los poseedores».

La religione cristiana, apportando seco l'idea semplice, vera e sublime d'un unico Iddio, distrusse nella Scandinavia i deliri della idolatria e con essi la potenza dei *rymers*, che ne erano il principale sostegno. Ma siccome troppo è difficile nei popoli rozzi estirpare in picciol tratto di tempo ogni radice d'antica credulità, così gran parte di esse superstizioni divelte dal sistema religioso durò lungamente nelle menti del volgo (283).²⁷¹

Ciertamente, la referencia a la aportación cristiana es breve, pero, a nuestro juicio, enormemente significativa, por los términos puestos en juego. En la expresión «aportando la idea simple, verdadera y sublime de un único Dios», no parece haber lugar para una religión revelada, como defienden los Bergier. En efecto, en el contexto cultural cristiano, simple, verdad y sublime forman parte de los atributos divinos, pero su selección parece responder más a una visión intelectual que a una intuición espiritual. Y, en este sentido, entendemos que el juicio arteaguiano habría que enmarcarlo más en un contexto filosófico que teológico. En la larga y compleja historia de lo uno frente a lo diverso y a la valoración, cuando no sacralización, de lo Único, el siglo XVIII, como es sabido, constituye una de sus etapas más ricas. Hay una voluntad de unificación del espacio, del tiempo, de las lenguas, de pesos y medidas. Incluso la República, señalará Denis Guedj (2003), se irá concretando y consolidando en ese proceso de instauración de las unificaciones. Por otro lado, el desinterés de Arteaga en adentrarse en las

²⁷¹ «La religión cristiana, aportando la idea simple, verdadera y sublime de un único Dios, destruyó en Escandinavia los delirios de la idolatría, y con ellos el poder de los *Rymers*, que eran su principal sostén. Sin embargo, fue demasiado difícil arrancar de aquellas gentes rústicas toda la raíz de la antigua credulidad, de manera que gran parte de esas supersticiones destruidas del sistema religioso permanecieron largamente en la mente del vulgo».

procelosas aguas del choque de culturas, se explica desde el propio objetivo de sus *riflessioni*, que aquí no es otro que poner de manifiesto esa predisposición de ánimo, esa actitud perceptiva propicia hacia lo maravilloso, que considera propia de la cultura y el imaginario religioso de los pueblos septentrionales.

La observación arteaguiana es significativa, también, por cuanto nos dice del pensamiento de su autor. Es notable la semejanza estructural y conceptual entre la frase de Arteaga arriba citada y la que Locke escribió en su *The Reasonableness of Christianity* (1695): «The Rational and thinking part of Mankind, 'tis true, when they sought after him, found the One, Supreme, Invisible God» (1696: 260 y s.), aunque muy probablemente el texto le llegara a nuestro abate a través de la versión francesa: «A la verité, ceux qui faisoient usage de leur Raison, trouvent ce Dieu Unique, Suprême, & Invisible» («Ciertamente, aquellos que hicieron uso de su Razón encontraron este Dios Único, Supremo, e Invisible») (1731: 292). En todo caso, son los términos que fundamentan el deísmo.

En efecto, hay también en el XVIII un intento de conciliación entre la fe cristiana y la razón moderna, iniciado en la centuria anterior. Pascal lo expresaría con brillante concisión en sus *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets* (1670): «Si on soûmet tout à la raison nostre Religion n'aura rien de misterieux & de surnaturel. Si on choque les principes de la raison, nostre Religion sera absurde & ridicule» («Si se somete todo a la razón nuestra religión no tendrá nada de misterioso y de sobrenatural. Si damos contra la razón, nuestra Religión será absurda y ridícula») (1670: 48). Planteamientos que darían en el deísmo, definido por Samuel Johnson en su *A Dictionary of the English language* (1755) como «the opinion of those that only acknowledge one God, without the reception of any

revealed religion» («la opinión de aquellos que sólo reconocen un solo Dios, y sin la recepción de cualquier religión revelada») y deísta como «a man who follows no particular religion, but only acknowledges the existence of God» («Un hombre que no sigue ninguna religión en particular, pero sólo reconoce la existencia de Dios»).²⁷²

Pero la clara Revelación que trajo con él [nuestro Salvador], disipó esa oscuridad; hizo saber al mundo al Invisible Dios Verdadero. Y con tal evidencia y energía, que el politeísmo y la idolatría no tuvieran donde poder resistirlo. De manera que allí donde quiera que la predicación de la Verdad se difundiera, y la Luz del Evangelio ha llegado, esas nieblas se han disipado.²⁷³

Los términos de la descripción de este universo religioso de las gentes escandinavas, más que adentrarse en aspectos teológicos, buscan explicar una pretendida torpeza de ánimo y las múltiples formas del horror que habitan en ese imaginario a través de una ignorancia fruto de las circunstancias de una geografía adversa. De manera que bien podría decirse, parafraseando a Spinoza, cuando aborda el tema de las profecías y los profetas en su *Tractatus Theologico-Politicus* (1670), que según sea el temperamento, la imaginación y las ideas de los individuos, así será su Dios.²⁷⁴

Arteaga, que entra a caracterizar algunas de las divinidades y espíritus de esta religión, la resume con cuatro adjetivos: «religione

²⁷² Vid. Johnson (1768).

²⁷³ «But the clear Revelation he brought with him [our Saviour], dissipated this Darkness; made the One Invisible True God know to the World: And that with such Evidence and Energy, that Polytheism and Idolatry hath no where been able to withstand it. But where ever the Preaching of the Truth he delivered, and the Light of the Gospel hath come, those Mists have been dispelled» (Locke 1696: 263 y s.).

²⁷⁴ «...only perceive God's revelation by the aid of imagination, that is, by words and figures either real or imaginary» (Chap. I). «So also did the revelation vary, as we have stated, according to individual disposition and temperament, and according to the opinions previously held» (Chap. II), Spinoza (1955: 25-30).

malenconica e feroce» (280), «religione falsa e brutale» (281).²⁷⁵ Adjetivos que requieren de nuestra atención y que ponen al descubierto alguno de los significativos puntos de vista al respecto de Arteaga, así como el estilo enunciativo de su discurso. En ambos casos se da una estructura similar que intenta sustanciar la naturaleza de esta religión. En primer término, un elemento, si se nos permite, de orden metafísico, que nos habla de los principios, propiedades y causas primeras de aquella. En segundo, la manifestación concreta que se deriva.

El término melancolía, en su acepción común, es definido por el DRAE como «tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada». No se aleja de ese significado su acepción médica: «monomanía en que dominan las afecciones morales tristes». El *Quijote* (II, caps. LVIII, LVIX) ilustra oportunamente la cuestión: «derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las venideras desgracias» o «no comía don Quijote, de puro pesaroso» o «déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo y tú para morir comiendo» (1998: 1098, 1107). Pero en Calderón, en *Los cabellos de Absalón* (ca. 1633), se ahonda más y se distingue entre melancolía y tristeza: «Melancolía y tristeza | los físicos dividieron, | en que la tristeza es | causa de algún mal suceso; | pero la melancolía, | de natural sentimiento» (Jornada I).²⁷⁶ No se trata aquí de demorarnos

²⁷⁵ Una aproximación a la espiritualidad de estas regiones a través de sus textos puede encontrarse en Boyer y Lot-Falk (1974).

²⁷⁶ Las citas en Rodríguez de la Flor (2007: 196)

en esta cuestión, que no nos corresponde y sobre la que hay una muy jugosa bibliografía.²⁷⁷ Se trata tan sólo de apuntar algunos de los «camino**s** bifurcados» que toma esta llamada enfermedad del alma, que deviene en fenómeno cultural.²⁷⁸

Desde un punto de vista religioso ha sido vista la melancolía como un espacio para el demonio: «Quiere el demonio alteración, confusión, turbaciones, melancolía, tristeza, y otros humores dispuestos para su fin», escribe Juan Eusebio Nieremberg en *Ocultia filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas* (1633), y Murillo Velarde en *Aprobación de ingenios y curación de hipocondríacos* (1672) señala: «Algunos autores dizen que el demonio se alegra con el humor melanchólico, y negro, y reside en él, por ser humor tenebroso, obscuro y péssimo».²⁷⁹

En el siglo XVIII, el citado Bergier (1833: 314) relativiza estos peligros y, si bien considera la melancolía como «abatimiento de espíritu causado por la desgracia», entiende también que es más propicia a los sentimientos religiosos, «porque la prosperidad excesiva (sic) hace al hombre duro, injusto e insensible a los males de sus hermanos». Y una última observación, introduce Bergier, que interesa contrastar con la referencia de Arteaga a las dificultades de asimilación del cristianismo entre aquellos pueblos. «Si la idolatría –escribe el teólogo francés– inspirase la tristeza, el arrepentimiento y el espanto, no hubiera sido tan difícil desterrarla de los pueblos y atraerlos a la verdadera religión».

²⁷⁷ Para la evolución del concepto desde la Antigüedad, *vid.* Radden (2000).

²⁷⁸ Para la melancolía y la cultura española del Siglo de Oro *vid.* Bartra (2001)

²⁷⁹ Las citas de Calderón, Nieremberg y Murillo Velarde en Rodríguez de la Flor (2007: 196).

A nuestro juicio, el uso del término melancólico en Arteaga tiene más un fundamento filosófico que teológico, como intentaremos explicar. Describe Rodríguez de la Flor (2007: 119) este estado melancólico como un mundo de «representaciones del duelo [...] en donde es el sujeto propio el que se ve a sí mismo bajo la clave de una desolada devastación». Y en efecto, esta podría ser una de las claves de la interpretación de nuestro abate; «un no sé qué de extraordinario y terrible que se imprime en el ánimo», junto a una torpeza de ingenio. Ya se vió: «Tutte in somma le circostanze, per un non so che di straordinario e di terribile che nell'animo imprimono e per la maggior ottrusità d'ingegno che suppongono negli abitanti a motivo di non potervi applicare la coltura convenevole» (279). Pero quedaría incompleta la lectura de Arteaga si nos quedáramos aquí. En William James y su *The Varieties of Religious Experience* (1902), texto fundacional de la psicología religiosa, creemos encontrar la clave de la significación de la expresión arteaguiana «religión melancólica». En James (2005: 152) se observa que la religión melancólica considera que los hechos malignos constituyen una parte de la realidad, que forman parte significativa de la vida y de los estratos más profundos de la verdad. Esa percepción distorsionada, esa presencia patológica del mal y el infortunio es lo que llevaría a Arteaga a emplear el término melancólico, cuyo significado se completa, a su vez, con la expresión «religión falsa».

Dos motivos justificarían esta falsedad. Porque la verdad, como señalara Cassirer (1984: 213) a propósito de Spinoza, «se halla vinculada a la condición de libertad interior y de la visión racional»,²⁸⁰ ambas ausentes a criterio de Arteaga, y porque se

²⁸⁰ «Toda verdad se halla vinculada a la condición de la libertad interior y de la visión racional, no puede conseguirse más que si se limita el señorío de los afectos

empeñaría en objetos fuera del campo de la experiencia, puramente especulativa, resultando con ello confusa y oscura al servicio de la superstición. De ahí que Arteaga lo confronte con el cristianismo en los términos, ya comentados, de simple, verdad y sublime.

Por último, la segunda parte de los dos enunciados intenta describir el carácter de esa religión a partir de los términos «brutal», que introduce la connotación de violencia e irracionalidad, y «feroz», agresivo, cruel despiadado, y que aporta el sentido de intensidad.

Concluye, pues Arteaga que toda esta metafísica *falsa* es fruto de la superstición a la que, a su vez, nutre de creencias e imágenes, «in somma gli aborti dell'umano delirio» (271). En el *Traité historique et dogmatique de la vraie religion* (1780), § X: «L'idée de Dieu n'a rien de terrible» del citado Bergier, se nos ofrece una oportuna observación que pone luz sobre la posición de Arteaga y la filiación de sus ideas:

Nos adversaires eux-mêmes ont absous la religion des pernicieux effets qu'ils lui imputent. «L'homme, disent-ils, d'un tempérament mélancolique, aigri par des malheurs et des infirmités ; l'homme chagrin et d'une humeur fâcheuse, ne peut voir dans ce monde, que désordre, difformité, malice, vengeance de la part d'un Dieu fantasque et jaloux. Ce sont ces idées sombres, qui ont fait éclore sur la terre les cultes bizarres, les superstitions cruelles et insensées, tous les systèmes absurdes, toutes les notions et les opinions extravagantes... ».²⁸¹

y de la imaginación y se someten ambos al mandato riguroso de la razón». Condición esta de la libertad interior que, en efecto, observara Spinoza (1955: 66) en su *Tractatus*: «We have seen that the who acts rightly from the true knowledge and love of right, acts with freedom and constancy, whereas he who acts from fear of evil, is under the constraint of evil, and acts in bondage under external control».

²⁸¹ «Hasta nuestros propios adversarios han absuelto la religión de los efectos perniciosos que le imputan. “El hombre, dicen, de un temperamento melancólico, amargado por desdichas y enfermedades; el hombre triste y de mal humor, no puede ver en este mundo más que desorden, deformidad, malicia, venganza por parte de un Dios caprichoso y envidioso. Son sus ideas sombrías las que han hecho aparecer en esta tierra los cultos extraños, las supersticiones crueles e insensatas, todos los sistemas absurdos, todas las nociones y las opiniones extravagantes...”».

Los términos en que establece Arteaga sus observaciones sobre la superstición forman parte del discurso tradicional crítico. La ignorancia alienta la credulidad y ambas sustentan la superstición. Ignorancia y credulidad predisponen a la fascinación latente en la gente. Miedo y esperanza avivan la aceptación de la ficción, incluso el complacerse en ella. La superstición es también consuelo por ser una apelación al «amor propio» de los individuos, «mobile supremo dell'uman cuore» (*RIV.* 273). Los poetas sabrán aprovechar todas estas circunstancias para subyugar la imaginación de la gente.

La postura de Arteaga respecto a la superstición no difiere del pensamiento dominante de su época, que, a su vez, no está lejos de las observaciones clásicas de los Cicerón, Virgilio, Tácito, Livio o Máximo de Tyro,²⁸² que cimentan, a la vez, muchas de las ideas de la Iglesia al respecto,²⁸³ aunque esto no la eximirá de ser señalada

La cita de Bergier (1786: 221) es paráfrasis de *Système de la nature*, vid. Holbach (1775: VII, 233).

²⁸² Probablemente el autor más citado sea Cicerón (*De Natura deorum*, I (117) 42 y II (28) 72) y de Virgilio (*Aeneida* VIII, 187) ganó fortuna la expresión *vana superstitio*, que tomará la Iglesia. Tácito (*Annales*) entiende *superstitio* como «temor supersticioso» y le da dos acepciones: «sistema de creencias o prácticas religiosas de origen extranjero» y la creencia en presagios y la práctica religiosa excesiva. La obra de Livio, tuvo, al parecer, que sufrir el que San Gregorio Magno mandara quemarla por estar impregnada de las supersticiones y ritos sagrados del paganismo. A Máximo de Tyro se le atribuye la idea del hombre religioso como amigo de los dioses y al supersticioso como adulator de estos. Para una aproximación histórica a la cuestión véase Campagne (2002) y Caro Baroja (1981).

²⁸³ Ciertamente desde el ámbito de la Iglesia se retomaron muchos de los conceptos usados por los antiguos en cuanto a la naturaleza de la superstición. Aun así, los Padres de la Iglesia insistieron en difundir la asociación de «superstitio» con el paganismo, frente a la «religio» verdadera, el cristianismo. «Religio veri cultus est, superstitio falsi», dirá Lactancio (*Div. Inst.*, IV, 28). La influencia de San Agustín (*De civitate Dei*) sería considerable. Sostiene dos ideas claves. Una, idolatría: las supersticiones son «supervivencias» de creencias y prácticas antiguas que el cristianismo supera. Otra, seducción diabólica: existe un vínculo entre la demonología y las supersticiones. Y Santo Tomás (*Summa Theol.* II-II) señalará dos vicios opuestos en el cristianismo. Uno, por defecto, la incredulidad. Otro, por exceso, la superstición. A partir de la *Summa* tomista la superstición se estudia desde un punto de vista teológico y descriptivo. En relación

también como superstición a lo largo del XVIII. Repite lo que antes que él ya habían afirmado muchos otros. Básicamente tres ideas:

1. La superstición es fruto de la ignorancia de las leyes de la naturaleza (*RIV.* 272). «Quindi, dando anima e corpo a tutti i fisici principi dell'universo, popolarono di numi gli elementi, il cielo e l'inferno persino, ampio argomento di superstiozione a' creduli mortali» («Por eso, dando alma y cuerpo a todos los principios físicos del universo, llenaron de números los elementos, el cielo y hasta el infierno, dieron amplio argumento a la superstición de los crédulos mortales»).
2. La superstición presupone la interferencia de los dioses en los asuntos humanos (*Ibid.* 273). «Siccome supponevasi che quella folla di deità si mischiasse negli affari degli uomini e ch'esse agevolmente divenissero amiche lo ro o inimiche, così denll'uomo cresceva la stima di se e la fiducia veggendosi assistito da tanti numi» («Como se suponía que aquella muchedumbre de dioses se mezclaba en los asuntos de los hombres y devinieron en amigos o enemigos, el hombre acrecentaba su autoestima y le seducía viéndose asistido de tanto números»).
3. Los poetas aprovechan la credulidad supersticiosa de la gente para subyugar su imaginación

con los sacramentos o simplemente como creencias y prácticas del vulgo ignorante. Caro Baroja (1981: 162 y ss.), probablemente el mejor conocedor de la cuestión en el contexto hispano, cita los tratados de Martín Arles (*Tractatus de Superstitionibus, contra maleficia sev sortilegia quae hodie vigent in orbe terrarum*, 1515), fray Martín de Castañega (*Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones, hechicerías y vanos conjuros y abusiones [...] y de la posibilidad y remedio de ellas*, 1529), Pedro Ciruelo (*Reprobación de supersticiones que escribió el maestro Ciruelo*, 1541), Martín de Azpilicueta (*Enchiridion sive manuale confessoriorum et poenitentium*, 1587), Martín del Río (*Disquisitionum magicarum*, 1599-1600). Y ya en el siglo de Arteaga, la figura central de Feijoo (*Theatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, 1726-1740), que, en todo caso, concuerda con los juicios generales de la superstición como exceso, fruto de la ignorancia y motivo de sátira.²⁸³ «Esta superstición en todos tiempos tuvo séquito en el Vulgo, y siempre hicieron burla de ella los hombres de juicio» («Discurso tercero», § IV. Feijoo (1777: II, 82).

(*Ibid.*): «[I] poëti, che s'approfitarono affine di soggiogare l'immaginazione de' popoli».

Todavía en el ámbito de una cultura de referencia tradicional, en el siglo XVII, el abate Jean Baptiste Thiers elaboraba su *Traité des superstitions* (1679-1704), tres volúmenes donde, desde el contexto católico, se juzgan y condenan las supersticiones, creencias y prácticas consideradas vanas, exageradas o sacrílegas que contravenían los dogmas y dignidad de los sacramentos de la Iglesia. Pero décadas después y a pesar del éxito de sus reiteradas ediciones, la Iglesia en su conjunto, con sus ritos y creencias, era situada en el terreno de las supersticiones por parte de la nueva filosofía que se abría camino (Schmitt 1992: 2).

En el XVIII el término suele ir asociado a la ignorancia, al despotismo y fanatismo. «La superstition aime les ténèbres», escribe Diderot en la entrada «Bois sacrés» («Bosques sagrados») de la *Encyclopédie*. Y Voltaire (1740 : 93), el más popular de los autores del siglo, cuando arremete contra el despotismo en su *Ode sur le Fanatisme*, señala la superstición como núcleo central de esta forma singular de poder y hace rimar *atrabilaire* con *chimère*, *superstition* con *religion*, *endurcie* con *obscurcie*, etc.: «Lorsqu'un mortel atrabilaire, | nourri de superstition, | a, par cette affreuse chimère, | corrompu sa religion, | son âme alors est endurecie; | sa raison s'enfuit obscurcie; | rien n'a plus sur lui de pouvoir; | sa justice est folle & cruelle...» («Cuando un mortal atrabiliario, alimentado por la superstición, tiene, por esta terrible quimera, corrompida su religión, su alma entonces es endurecida, su razón huye oscurecida; nada más puede sobre él, su justicia es una locura y cruel...»). Es, no obstante, en su *Traité sur la tolérance* (1763) donde se encuentran algunos de los

juicios volterianos más conocidos sobre la debilidad humana que le lleva a abrazar toda clase de supersticiones, entre ellas la religión. «Telle est la faiblesse du Genre Humain, & telle sa perversité, qu'il vaut mieux sans doute pour lui d'être subjugué par toutes les superstitions possibles, pourvu qu'elles ne soient point meurtrières, que de vivre sans Religion» («Tal es la debilidad del género humano y tal su perversidad, que prefiere, sin duda, ser subyugado por todas las supersticiones posibles, por muy perniciosas que puedan ser, que vivir sin religión») (1763: 153). Y también, aquella otra conocida referencia a la superstición como «hija muy loca» de una madre muy prudente, causa de dominios no deseados. «La superstition est à la religion ce que l'astrologie est à l'astronomie, la fille très folle d'une mère très sage. Ces deux filles ont longtemps subjugué toute la terre» (*Ibid.*, 154).

Louis de Jaucourt, en la entrada «Superstition» de la *Encyclopédie*, entiende que se trata de un exceso de la religión en general, como «un culte de religion, faux, mal dirigé, plein de vaines terreurs, contraire à la raison & aux saines idées qu'on doit avoir de l'être suprême» («un culto religioso, falso, mal dirigido, lleno de vanos terrores, contrario a la razón y a las sanas ideas que se deben tener al ser supremo»). La define como una suerte de encantamiento o de poder mágico que se ejerce sobre el alma. Y remite a Bacon en su observación de que esa hija desgraciada de la imaginación, surgida de ídolos vulgares, de genios invisibles, que llevan y traen días de desgracias o felicidad, de amor y odio. «La superstition est un tyran despotique qui fait tout céder à les chimères [...], née du trouble de l'imagination» («La superstición es un tirano despótico que hace de todo para ceder a las quimeras [...], nacido del trastorno de la imaginación»).

Hume dedicaría uno de sus célebres ensayos al tema, con el título *Of Superstition and Enthusiasm*. En ambos casos, señala que se trata especies de falsa religión, de una corrupción que produce lo peor. Y entre sus variadas fuentes siempre está la ignorancia (1758: 48): «Weaknefs, fear, melancholy, together with ignorance, are, therefore, the true sources of Superstition. [...] Hope, pride, presumption, a warm imagination, together with ignorance, are therefore, the true sources of Enthusiam» («Flaqueza, miedo, melancolía, junto con la ignorancia, son, por lo tanto, las verdaderas fuentes de la superstición. [...] Esperanza, orgullo, presunción, una imaginación calenturienta, junto con la ignorancia, son, por lo tanto, las verdaderas fuentes del entusiasmo»).

En cuanto a la equívoca observación de Arteaga sobre el «aprovechamiento» de las supersticiones por parte de los poetas y la consecuente «sojuzgación» de la imaginación de las gentes, ha de señalarse que admite varias interpretaciones. Las expresiones utilizadas descartan, a nuestro entender, que el juicio arteaguiano quiera hacer referencia a cuestiones de orden estético. Podría, en cambio, aludir al papel de los poetas y príncipes nórdicos, como subraya en otro lugar de *Le Rivoluzioni*: «Ronvaldo, signore delle Orcadi, e Regner Lodbrog, re di Danimarca, s'applicarono seriamente a quest'arte. [...] Snorro Sturloson, signore e legislatore dell'isola d'Islanda fu il il più gran poeta islandese» (*RIV.* 4: 167 n.). Pero, en todo caso, no puede descartarse la posibilidad de un juicio moral, lo que constituiría un elemento contradictorio en el discurso arteaguiano, atrapado entre su vindicación de lo ilusorio, extraordinario y maravilloso en el arte y la «culpa» de la inverosimilitud que ello parece conllevar desde siempre. En *Apologeticus de ratione poeticae artis* (1492), Girolamo Savonarola lanza

uno de los ataques más furibundos contra los poetas. Lo hace desde una radicalidad extrema, pero contiene, no obstante, los términos clave de la crítica tradicional a la cuestión.

En los versos de poetas paganos nacieron graves engaños diabólicos porque así como el diablo enseñó aquellos versos para la adoración de sí mismo y para alimentar la superstición humana, dejó en ellos su soberbia y vanidad [...]. Los poetas son mentirosos y mienten siempre, tanto sobre los dioses como sobre los hombres; y son fábulas llenas de lujuria, de alocados y deshonestos amores [...]. Y de estos engaños, de estas burlas pueriles, entre estas divinidades perversas y desenfrenadas van alimentando las tiernas almas de los jóvenes y su intelecto puro y virgen lo llenan, primero, de falsedad y, luego, de la infamia y abominable superstición de los idólatras. Y mientras excitan cada vez más al placer, su carne se inclina hacia el mal, y añaden fuego al juego, y someten a la servidumbre del demonio al hombre entero, en cuerpo y alma.²⁸⁴

Antes de concluir este apartado dedicado al argumentario cosmogónico de las *riflessioni*, hemos de detenernos brevemente en la naturaleza del criterio de Arteaga al abordar el estadio moral de las sociedades del norte de Europa. A nuestro juicio ha de situarse éste más cerca de la vaga noción ilustrada del avance humano, que de una idea de progreso, como la que, al publicar *Le Rivoluzioni*, ya había madurado entre la intelectualidad anglosajona y a la que, con sus peculiaridades, estaba a punto de incorporarse Kant (Rosales 2004). En el texto arteaguiano, estas gentes septentrionales se presentan inmersas en una cultura del desatino, que se quiere justificar sólo por estar atrapada en una suerte de determinismo, derivado de la dinámica de los procesos naturales de aquellas

²⁸⁴ La cita en Garin (1987: 75). Para una edición crítica de *Aplogeticus* véase Savonarola (1982).

regiones. Pero su análisis no va más allá. Mientras, para intelectuales como Hume, el desarrollo humano dependía ya, básicamente, de sus modos de subsistencia. Así, en su ensayo «Of Refinement in the Arts» (1752)²⁸⁵ se presentaba ya consolidada una idea de progreso, que concibe a este como un proceso civilizador ligado a la incipiente industrialización y a la vitalidad los flujos comerciales crecientes, de tal manera que riqueza y virtud, tecnología y cultura estaban estrechamente asociados (Waterman 1998). Y Adam Smith proponía, también a partir de los modos de subsistencia, una periodificación de las etapas del desarrollo humano de la que resultaban cuatro estadios: cazadores, pastores, agricultores y comerciantes (Meek 2010: 5). Se abría paso, en definitiva, una idea de progreso que vinculaba estrechamente historia, sociedad, avances materiales y moralidad.²⁸⁶ «My Notion is, that the uncultivated Nations are not only inferior to civiliz'd in Government, civil, military, and ecclesiastical; but also in Morals; and that their whole manner of Life is disagreeable and uneligibile to the last Degree» («Mi idea es, que las naciones no cultivadas no sólo son inferiores en civilización en cuanto al gobierno, lo civil, lo militar y lo eclesiástico, sino también por la moral, y que toda su forma de vida es desagradable y rechazable hasta el último grado») escribe Hume (2011: 198) en una carta a Thomas Percy, el proto-romántico autor de *Reliques of Ancient English Poetry* (1765).

Kant, por su parte, aportará a esa idea de progreso, si se nos permite la simplificación, el concepto de voluntad y libertad. Así, progreso será el esfuerzo por superar las limitaciones, lo que permite alcanzar un estatuto moral superior, observará Kant en la *Crítica de la*

²⁸⁵ Apareció por primera vez con el título «Of Luxury».

²⁸⁶ Sobre la cuestión véase Rosales (2004: 157 y 185, n. 33).

razón práctica (1788) y *Antropología en sentido práctico* (1798). La voluntad se presenta como la clave de este progreso hacia el infinito. La voluntad, un imperativo moral que comunica con la naturaleza íntima de los individuos, a diferencia del conocimiento que interviene en el cómo se nos aparece esta naturaleza. La voluntad y libertad, en definitiva, como acto de autoafirmación frente a la estricta causalidad natural (García Mayo 2007).

Arteaga, en cambio, no parece escapar al determinismo de las circunstancias. No se vislumbra en la sociedad por él descrita, más allá del choque cultural con el cristianismo, una posibilidad de progreso material o moral. De manera que lo maravilloso, en ese sentido, se presenta como un atributo sustancial de los espíritus crédulos, sumidos en la ignorancia.

2.3. ELEMENTOS NARRATIVOS

Constituye este bloque una de las contribuciones más interesantes del discurso arteaguiano, y no tanto por lo que pueda decir explícitamente, sino por las posibilidades que apunta el fundamento histórico-literario de sus reflexiones. No se trata de que las *riflessioni* vengan a aventurar temáticas o personajes, pero sí señalan, ciertamente, ámbitos de lo maravilloso que, aun habiendo encontrado tradicional acomodo en la literatura, ahora se contemplan bajo una luz diferente. Como el fotógrafo que recorta con su objetivo la realidad, Arteaga selecciona y aborda estas viejas cuestiones por su contribución a lo maravilloso en general y al melodrama en particular. A nuestro juicio son fundamentalmente tres: la violencia, lo femenino y la magia. Los tres tienen reconocida

capacidad para alterar la percepción de la realidad cotidiana. Los tres se sitúan, en la reflexión arteaguiana, en un tiempo lo suficientemente lejano como para facilitar la verosimilitud de lo que de extraordinario allí ocurra. Los tres tienen, en definitiva, presencia vívida en el imaginario popular. La violencia, fruto de la historia y propiciatoria de relatos extraordinarios. Lo femenino como objeto de deseo carnal y espiritual. La magia como instrumento de transformación del mundo.

2.3.1. La violencia.

Tan solo una vez aparece el término «violenze» en las *riflessioni* (y en el conjunto de *Le Rivoluzioni*), pero, aun así, el concepto juega, a nuestro entender, un importante papel en la idea de lo maravilloso que desarrolla Arteaga. En modo alguno pretende un juicio moral, limitándose a señalar su, si se nos permite, *comprensión* social. Y aun así la violencia adquiere aquí un auténtico significado de vida, a través de su papel como constructo de verdad y apariencia a un tiempo. En todo caso, no es fácil saber cuánto hay de imaginario en la evocación arteaguiana, pero parece identificarse como una energía específica, como una fuerza motriz.²⁸⁷ Señala la existencia de una violencia brutal, expresión de las pulsiones más

²⁸⁷ Así lo expresa el profesor Karli (2011: 19): «L'agressivité, la violence, considérées comme des entités naturelles, des réalités causales premières, seraient inscrites dans nos gènes et le cerveau qui se développe sur la base de ces gènes serait alors le «générateur» d'une sorte d'énergie spécifique, de force motrice endogène, qui nous jetterait inéluctablement les uns contre les autres» («La agresividad, la violencia, consideradas como entidades naturales, como realidades causales primeras, estarían inscritas en nuestros genes y el cerebro que se desarrolla sobre la base de estos genes sería a su vez el «generador» de una suerte de energía específica, de fuerza motriz endógena, que nos empujaría inevitablemente los unos contra los otros»).

irracionales y destructivas, junto a otra de carácter heroico y caballeresco. Una violencia, esta última, que deviene en creadora de autenticidades intensas y manifestación de la capacidad inagotable de libertad y dominio de los individuos. En definitiva, la vida entera como experiencia estética.

En todo caso, no es una violencia transformadora. Es un modo de vivir la realidad. Arteaga alude a un mundo feudal de débiles leyes que deja los pueblos abandonados a la violencia y rapiña. Pero también señala la protección de los débiles frente a los abusos, convertida en condición de la convivencia y ocasión para actos heroicos y de generosidad. No es original en esto. Donde sí que parece serlo es en el hecho de que parece ver, en los actos de inspiración irracional, una íntima hambre de belleza. Incluso en aquella violencia fruto de impulsos primarios, cree percibir un subyacente sentimiento estético.

Curiosamente, en las *riflessioni*, que refieren la violencia al contexto medieval, no aparece la expresión Edad Media, y, aunque juega un papel fundamental en la argumentación de lo maravilloso, las alusiones a ese período son indirectas. Se habla de «secoli che chiamamo barbari» o de una Europa convertida «in un vasto teatro d'assassinî e di furti, di scorrerie e di saccheggi» («en un vasto escenario de asesinatos, hurtos, incursiones y robos»)²⁸⁸.

²⁸⁸ Hasta el siglo XIX, el concepto de Edad Media ha ido acumulando connotaciones negativas, de las que todavía no se ha liberado a tenor de lo que observa Heers (2000) en su libro *La invención de la Edad Media*. Ya la *media aetas* o *médiium aevum* se consideraba por los humanistas del s. XV un retroceso desde el punto de vista de las manifestaciones culturales. A esta idea vino a sumarse, en el siglo XVI, el juicio crítico de los reformadores protestantes sobre aquellos siglos considerados de poder despótico por parte de la Iglesia católica. Y sabida es la lucha de la Ilustración del siglo XVIII en defensa de la razón, frente a la irracionalidad y opresión de los señores feudales de la que la Edad Media sería arquetipo.

Arteaga no se aleja de ese discurso sobre la violencia medieval que ha repetido hasta la saciedad la imagen de una época violenta y que está tan arraigada en el imaginario de Occidente. Sus raíces se remontan a época carolingia, donde funcionarios y clérigos, en defensa de los intereses de sus señores, ponían el acento en los violentos atentados contra el orden público que ellos defendían. En el siglo XII vino a tomar forma la idea de una civilización cristiana que acabaría con la barbarie y en los siglos XIV y XV, el discurso contra la violencia se convertiría en un instrumento más en la construcción del Estado. La Edad Media aparecerá así como una etapa que «habría que superar, según el proceso de civilización tendente a la modificación progresiva de las formas de agresividad primitiva» (Le Goff – Schmitt 2003: 811).

El marco medieval de violencia que dibuja Arteaga es una suerte de *bellum ómnium versus omnes*, guerra de todos contra todos, consecuencia de un débil o bárbaro orden jurídico. En este sentido, su juicio no se aleja de las observaciones del *Leviatán* (1651) de Hobbes (2006: 137), donde se señala que esa miserable condición de violencia «es consecuencia necesaria de las pasiones naturales de los hombres, cuando no existe poder visible que los tenga a raya y los sujete por temor al castigo, a la realización de sus pactos y a la observancia de las leyes» (II, cap. XVII). Como causas principales de la discordia, Hobbes apunta (*Ibid.*, 102) la competencia, la desconfianza y la gloria.

La primera causa impulsa a los hombres a atacarse para lograr un beneficio; la segunda, para lograr seguridad; la tercera, para ganar reputación. La primera hace uso de la violencia para convertirse en dueña de las personas, mujeres, niños y ganados

de otros hombres; la segunda, para defenderlos; la tercera, recurre a la fuerza por motivos insignificantes, una palabra, una sonrisa, una opinión distinta (*Leviatán*: I, cap. XIII).

Con todo, en la década de los 80, cuando hace su aparición *Le Rivoluzioni*, algo ha cambiado en la percepción que se tiene de la Edad Media. Arteaga, tan admirador de Voltaire en muchos aspectos, especialmente en el tono literario, parece mantener una significativa reserva respecto al juicio negativo que sobre ese período en su conjunto, mantiene la Ilustración. En *Essai sur la poésie épique* (1733),²⁸⁹ los adjetivos que desliza el texto de Voltaire (1763: 277 y s.) son suficientemente explícitos respecto a cuál es la valoración que le merece ese período:

Après que l'Empire Romain eut été détruit par les Barbares, plusieurs langues se formèrent des débris du Latin, comme plusieurs Roïaumes s'élevèrent sur les ruines de Rome. Les Conquérants portèrent dans tout l'Occident leur barbarie & leur ignorance. Tous les Arts périrent, & lorsqu'après huit cents ans ils commencèrent à renaître, ils renaquirent Gots & Vandales. Ce qui nous reste malheureusement de l'Architecture & de la Sculpture de ces tems-là, est un composé bizarre de grossièreté & de colifichets. Le peu qu'on écrivait était dans le même goût. Les Moines conservèrent la langue Latine pour la corrompre (chap. V).²⁹⁰

²⁸⁹ La fecha va referida a la versión definitiva. Sobre los avatares de este texto véase Lahouati (2002: 49, n. 1).

²⁹⁰ «Después que el Imperio Romano fue destruido por los bárbaros, se formaron diversas lenguas con los despojos del latín, de la misma manera que se levantaron diversos reinos sobre las ruinas de Roma. Los conquistadores llevaron por todo el Occidente su ignorancia y su barbarie. Todas las artes perecieron y hasta ochocientos años después no empezaron a renacer, renacieron góticas y vándalas. Lo que nos resta desgraciadamente de la arquitectura y la escultura de aquellos tiempos es un conjunto grotesco de groserías y baratijas. Lo poco que escribían era del mismo mal gusto. Los monjes conservaron la lengua latina para corromperla».

Arteaga recrea aquel mundo violento con breves trazos:

I disordini introdotti dal governo feudale e l'impossibilità d'ogni buona politica ove le leggi deboli ed impotenti non potevano far argine ai delitti, ove altro non regnava fuorché violenze e rapine e dove la bellezza dell'oggetto era un incitamento di più ai rapitori, aveano convertita l'Europa in un vasto teatro d'assassinî e di furti, di scorrerie e di saccheggi (284).²⁹¹

Pero también, como ya se ha dicho, observa en él un escenario donde tienen cabida actos heroicos de generosidad:

Essendo a que' tempi ricevuta dalle leggi l'appellazione per via di duello, le dame, che non potevano venir a personale tenzone, combattevano per mezzo dei lor cavalieri, ai quali veniva troncata la mano in caso di perdita. In altri paesi le donne accusate di qualche delitto non si condannavano alla prova dell'acqua e del ferro rovente se non se alloraquando niun campione prendeva la loro difesa (284 y s.).²⁹²

Y lo que es más novedoso, la percepción arteaguiana de que hay una búsqueda instintiva de belleza en las acciones más bárbaras y, en todo caso, la más alta consideración de esta. Ciertamente en la Edad Media se había desarrollado el tema de la *filocalia* o amor a la belleza divina, como ilustra este conocido fragmento del *De divinis Nominibus*, del llamado Pseudo Dionisio Areopagita (1995: 302).

²⁹¹ «Los desórdenes introducidos por los gobiernos feudales y la imposibilidad de tener una buena política donde hay leyes débiles e impotentes que sirvan de muro de contención a los delitos, hacían que no reinara otra cosa que la violencia y la rapiña, y donde la belleza de las cosas era un motivo de incitación más para los ladrones, convirtieron Europa en un vasto escenario de asesinatos, hurtos, incursiones y robos».

²⁹² «...como quiera que en aquellos tiempos era aceptada la ley de apelación por vía del duelo, y como las damas no podía entrar personalmente en luchas, combatían por medio de los caballeros, a los cuales se les cortaba la mano en caso de derrota. En otros países, las mujeres acusadas de algún crimen no eran condenadas a la prueba del agua ni al hierro ardiente si algún campeón tomaba su defensa».

Es el principio, causa eficiente que mueve el universo y lo sostiene. Todas las cosas llevan dentro el deseo de belleza. Va delante de todas como Meta y Amor a que aspiran, Causa final que todo lo orienta, pues es modelo al que nos configuramos y conforme al cual actuamos por deseo del Bien. La Belleza se identifica con el Bien. Todos los seres, sea cual fuere lo que los induce a obrar, buscan la Belleza y el Bien. No hay nada en la naturaleza que no participe del Bien y de la Belleza.

Pero esta atracción por la belleza la humaniza Arteaga y la resuelve en deseo del Otro, que convierte en pantalla para las fantasías y en objeto *sensu stricto*. Así escribe: «dove la bellezza dell'oggetto era un incitamento di più ai rapitori» («donde la belleza de las cosas era un motivo de incitación más para los ladrones») (284). Y también: «che pur vedevasi allora accoppiato colla bellezza nelle donne e coll'onoratezza e il valor guerriero nei cavalieri» («eran en aquel entonces considerados parejos con la belleza de las mujeres y con el honor y el valor guerrero de los caballeros») (285). De nuevo la belleza, cuando Arteaga aluda al paraíso de los escandinavos, hacedores de la medievalidad,²⁹³ en el sentido borgiano, esto es, artífices de una nueva mitología y una nueva realidad, ocupará un lugar de privilegio. A los héroes muertos en batalla se les reserva el más caro objeto de goce, beber de manos de las Ouris un néctar delicioso presentado en el cráneo de sus propios enemigos: «dalle Ouris, ninfe di sovrumana bellezza destinate per fin nel cielo ad essere il più caro oggetto di godimento» (280 y s.).²⁹⁴

²⁹³ En Vico (1725: 148), como en otros autores, se repite la idea de una Escandinavia de donde surgen inundaciones de naciones enteras: «inondazioni di nazioni intieri, come i barbari usciti dalla Scandinavia» (cap. II).

²⁹⁴ Curiosamente en el prefacio al n^o XIII, vol. IV, viii, nota, de *Collectanea de Rebus Hibernicis* (1784), se expone una fantásica etimología que relaciona el término Ouris con O-Shiris y Osiris, el dios egipcio, y sugiere la proximidad con

2.3.2. La mujer.

En relación con la mujer²⁹⁵ y su papel en el constructo de lo maravilloso, las observaciones de Arteaga se enmarcan en el contexto de violencia y caos, con el que nuestro abate prefigura el escenario medieval. El concepto de mujer arteaguiana se mueve entre dos tradiciones literarias y de pensamiento bien conocidas, la idealista del amor cortés y la misógina. De un lado, ella como objeto de idealización de lo perfecto moral y físico. Flores de virtud, incluso, en un contexto mariano o místico. Por otro, la misoginia como secular lugar común que pone el acento en el carácter maléfico de la mujer, a quien atribuye vicios tópicos como una naturaleza frívola, charlatana, irresponsable, perversa y pervertidora del hombre (*vid.* Archer 2001).

Mantiene una posición no exenta de ambigüedad, que, por otro lado, tampoco es original. «In tutti i secoli e dappertutto furono la cagion prossima de' vizî dell'uomo e delle sue virtù» («En todo tiempo y lugar fueron la razón próxima de los vicios del hombre y de sus virtudes»). Pueden distinguirse en las *riflessioni* tres dimensiones femeninas, física, moral, sensual, que, a su vez, se corresponderían con las variantes de otros tantos modelos.

Entendemos que Arteaga, consciente o no, mantiene en esto una correspondencia con la tradicional triple dimensión del amor,

otros términos hebreos y caldeos. Señala que el término Ouris designa a una reunión de mujeres y niñas en una casa o granero, en número a veces de más de cien, para cardar cierta cantidad de lana o hilar lino. Esta reunión comienza la noche del sábado a las doce en punto.

²⁹⁵ Excluimos por su falta de relación con el universo arteaguiano las, por otra parte, muy ricas aportaciones de la investigación feminista.

que, según Martín de Riquer (1975: 1081), señalara ya, entre otros, el trovador Guiraut Riquier, donde «el primer tercio de amor, o sea el superior, es el amor celestial, o amor de Dios; el segundo tercio es el amor natural, es decir, el que se siente por parientes y amigos, y el tercer tercio es el amor carnal».²⁹⁶

Una mujer víctima, codiciado objeto de deseo, «come oggetti fatti dal cielo per piacere», dice Arteaga. Pero también capaz de un gran poder asentado sobre pulsiones eróticas, «la cagion prossima de' vizî dell'uomo e delle sue virtù». Cosa que también señalaba el sagaz trovador, «porque vence a príncipes, duques, marqueses, condes y reyes, y donde asienta su corte no sigue razón, sino [su] mera voluntad, y nunca en ella habrá juicio justo» (Riquer, *ibid.*). Un poder, no obstante, que también puede mover a virtud, aunque su fuerza resida más en una conducta irreprochable, ajustada a valores como el comedimiento o la justicia, la fortaleza de ánimo o la búsqueda de perfección, que ciertamente son iguales para todos, hombres y mujeres, pero que en ellas adquiere un peso mayor.²⁹⁷ En todo caso, Arteaga se limita a mencionar esta dimensión moral, para extenderse en la que considera mantiene una relación de privilegio con lo maravilloso, la dimensión sensual.

En efecto, sin ser originales, las observaciones sobre esa dimensión eminentemente amorosa que se desarrollan en las *riflessioni* son más sustanciosas. Una mujer ideal de belleza y pureza, que mueve y da sentido un sentido dual a las acciones caballerescas. Fuente de viejas entidades abstractas: Deseo, Respeto, Celos,... Motivo de búsqueda y escenario espiritual. Justificación de actos generosos y heroicos. Espejo necesario para el narcisismo de

²⁹⁶ Sobre esta cuestión véase Capusso (1989).

²⁹⁷ Para una tradición de filoginia en la Edad Media véase Alemany (2012).

caballeros-amantes. «Il farsi molti un punto d'onore cavalleresco nel diffenderle, sì per quell'intimo sentimento che ci porta a proteggere la debole ed oppressa innocenza, come per acquistarsi maggiormente grazia nel cuor delle belle riconquistate» («El tomar mucho como punto de honor caballeresco el defenderlas, tanto por aquel íntimo sentimiento que lleva a proteger la débil y oprimida inocencia, como por adquirir mayor gracia en el corazón de la bella reconquistada»).

Esta dimensión sensual-afectiva deviene en impulso de creación sentimental. Así, a partir de sentimientos primarios universales irán surgiendo otros culturalmente contruidos. Un amplio repertorio de nuevos sentimientos edificados alrededor de esa sensualidad, que, a su vez, cristalizarán en nuevos valores y nuevas estéticas, tal como ampliamente ilustra la lírica del siglo XIII. El citado Guiraut Riquier, conocido en ocasiones como el último trovador, comenta a propósito de una composición de Guiraut de Calanson que arranca con los conocidos versos «En el palacio en que está la [la Dama] hay cinco puertas...»,²⁹⁸ y canta un determinado modelo de amor cortés: «Las cinco puertas son Deseo, Plegaria, Servir, Besar y Hacer; por ellas Amor perece». A lo que añade: «[Los cuatro grados son] honrar, disimular, bien servir, esperar pacientemente» (De Rougemont, 1993: 125). Se exploran, entre otros valores, los lindes siempre resbaladizos entre la castidad y un erotismo contenido. «Ya no es amor cortés si se materializa o si la Dama se entrega en recompensa», dirá Daude de Prades (*Ibid.*). En

²⁹⁸ «En el palacio en que está [la Dama] hay cinco puertas: quien puede abrir las dos primeras pasa fácilmente las otras tres, pero le es difícil salir de ellas; vive en la alegría quien puede quedarse allí. Se accede por cuatro grados muy dulces pero no entran ni villanos ni patanes; estos tienen su alojamiento en el suburbio, que ocupa más de la mitad del mundo» La cita en De Rougemont (1993: 125).

todo caso, este universo cortés ha sido sobradamente estudiado desde los más variados puntos de vista.²⁹⁹

En el léxico amoroso de un escritor tardomedieval como Ausias March, superador de la lírica trovadoresca, pueden encontrarse algunos términos reveladores de la consideración sentimental de la mujer y los registros en los que se mueve la relación hombre mujer, en el contexto histórico al que hace referencia Arteaga. Si por un lado encontramos términos como *aimia*, denominación trovadoresca clásica en relación con la dama amada, o *dona*, entendida, además de cómo persona del sexo femenino, como señora de elevada consideración social o moral; expresiones como *fin amant*, designando al caballero que ama según las reglas de cortesía; *servent*, *sirvent* o *servidor*, referido al caballero que está al servicio de la dama; así como todas aquellas referencias propias de las emociones que articulan la relación amorosa, recompensas, amores irritados, celos, recelos, *guardó*, *donar zel*, *gelós -osa*, etc. Por otro, se da el caso que, junto a las idealizaciones amorosas del amor cortés, coexiste la carnalidad desnuda (pasión, sensualidad, sexo): *foll voler* o *foll amant* en oposición al *fin amant* y expresiones como *home fembrer* y *luxoriós* aluden al individuo propenso al trato sexual con las mujeres; una gradación de la pasión intensa *deshonesta*, *escalf*, *ardent*, *cremar-se* en las llamas de un querer *concupiscible* y *donar-se a carnatge*, hasta alcanzar el *lloc vedat* de la dama. Después de todo, para March, *l'om és de carn e no de fust* (Alemany 2013: 66). Circunstancia largamente presente en nuestra cultura. Al tema tradicional de la sirena atrayendo a los hombres al abismo, se añadía la advertencia de San Jerónimo de la mujer como puerta del infierno. Después de todo

²⁹⁹ Una modesta contribución nuestra a esa profusa bibliografía, desde una perspectiva sonora, puede encontrarse en García Montalbán (2010).

Adán había sucumbido a la tentación por el consejo de esta criatura lúbrica, cambiante, curiosa e indiscreta. Y significativo es el título que toma la traducción de la famosa colección de cuentos árabes conocida como *Sendebär* o *Syntipas*, que mandó traducir Don Fadrique, hermano de Alfonso X: *Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres* (1253). Como repetidamente ha sido puesto de manifiesto, la lujuria femenina inspiraba temor en la literatura medieval, probablemente por la posibilidad de introducir en la línea de descendencia unos hijos ilegítimos.³⁰⁰ En cuanto a la apetencia sexual de la mujer, tan habitual en la literatura popular, poblada por «jovencitas impúdicas» y «mujeres casadas esencialmente perversas», puede que no se tratara tanto de reflejar una realidad como de divertir a un público dado a la chanza.

Arteaga subrayará, no obstante, la dimensión «heroica» del amor, una actitud donde pueden observarse tres planos de acción: el pensamiento, la imaginación y el comportamiento, al tiempo que se reconoce una correspondencia entre los atributos de la dama (*belleza*) y los del caballero (*onoratezza, valor*). Una dimensión «heroica» que, llevada al límite la relación entre héroe y heroína, se erige en constructo de la belleza.

Quindi poi gli amori vicendevoli, le corrispondenze fortissime, l'eroismo d'affetti e di pensieri, d'immaginare e d'agire, che noi per disonor nostro mettiamo al presente in ridicolo, ma che pur vedevasi allora accoppiato colla bellezza nelle donne e coll'onoratezza e il valor guerriero nei cavalieri (285).³⁰¹

³⁰⁰ A pesar de los años, sigue siendo de interés la bibliografía sobre el tema en Erickson y Casey (1975). Para una visión de conjunto véase Galmarini y García Ohlrich (1993) y para el caso español Garrido (1997).

³⁰¹ «Así que los amores recíprocos, las intensas correspondencias, el heroísmo en el amor, en los pensamientos, en la imaginación y en los comportamientos, que

2.3.3. Los universos mágicos.

«La magia eretta in sistema» es señalada por Arteaga como el medio que contribuyó a transferir la moderna mitología a la poesía italiana, añadiendo una, aunque breve, significativa observación: «e contribuí non poco ad illeggiadrirla» («y contribuyó no poco a embellecerla») (289). En efecto, símbolos y personajes surgidos de este contexto irán poblando la literatura y adecuando, a su vez, el imaginario colectivo para su aceptación, ficcional o no. Pero no concreta Arteaga en qué consiste ese «embellecimiento».

Sin duda son múltiples los elementos de orden temático, estructural o estilístico puestos en juego y que, en este sentido, vinieron a enriquecer la producción literaria. Hasta donde conocemos, esta cuestión de la influencia de la magia en la literatura está por estudiar de forma amplia y profunda, más allá de los muy notables pero específicos trabajos sobre algún autor o personajes.³⁰² No obstante, es fácil entender que la influencia había de alcanzar la fábula, la intriga y el discurso. Baste recordar expresiones tan populares como abracadabra o personajes como el doctor Fausto o la galería shakespeariana de *El sueño de una noche de verano* o *La tempestad*, o el cervantino *Coloquio de los perros*, para comprender que la lista sería inagotable. Sin duda, recursos como la alegoría facilitarían esa simbiosis. Ya se sabe que profana o religiosa, la

para nuestro deshonor consideramos en el presente ridículos, eran en aquel entonces considerados parejos con la belleza de las mujeres y con el honor y el valor guerrero de los caballeros».

³⁰² Referida al contexto hispano, podemos encontrar una pequeña pero ilustrativa muestra de ello en Hutchinson (1992) Alonso (1994), Bognolo (1997), Pedrosa (2000) o Lara (2010), además de incluir una rica bibliografía

alegoría permite, mediante abstracciones personificadas y sistemas codificados de metáforas, trascender una realidad literal a otra simbólica (Llosa: 2004), que propicia la fascinación a partir de lo extraordinario del propio recurso y permite su comprensión por parte de un público «educado» en la cultura de la imagen y el símbolo.

Antes de adentrarnos en este aspecto mágico del argumentario de Arteaga, conviene señalar que por magia ha de entenderse aquí el «arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales» (DRAE 2001). Esto es, la magia como metamorfosis, como transformación del mundo, sin que ello haya de implicar necesariamente una intervención demoniaca.³⁰³ Una magia muchas veces confundida con los balbuceos de la ciencia, pues tiene mucho de curiosidad y ansia de saber. Así y a propósito del erudito isabelino John Dee, escribe Butler (1997: 221) en su *El mito del mago*: «nunca hirió a nadie, salvo a sí mismo y a su familia, en su confusa búsqueda del conocimiento universal». Culianu (2007: 22) define esta magia, de la que Bruno es paradigma, como una «ciencia del imaginario» que «explora ese imaginario con medios propios y pretende manipularlo más o menos según su voluntad». Y también como «ciencia de la manipulación de fantasmas» que, como tal, «va

³⁰³ En el folio 1 del conocido ms. 209 de la Biblioteca de Castilla-La Mancha / BPE en Toledo, titulado *De Magia. De presagios por sueños, Adivinación astrológica natural. Tres tratados contra las artes sofisticas, peximas y falaces* (fechado en 1683, aunque es copia, por la letra, del XVIII), puede leerse de «la magia en común, la qual dividen en dos partes; [que] a la una llaman natural y veríssima sacada de los más ocultos retiros de la naturaleza, que es la parte más essencial que tiene la natural filosofía por reconocerse en ella admirables efectos, sin que intervenga agena, ni diabólica superstición inventa por pacto i maleficio diabólico, aunque de mui pocos alcanzada por lo arduo de conseguirse, que alude al dicho del filósofo: Saber no es otra cosa más que conocer los efectos por sus propias causas».

dirigida, en primer lugar, a la imaginación humana donde intenta suscitar impresiones persistentes». «¡Espíritu! ¡Gentil espíritu!», exclama Próspero ante Miranda, en el Acto I de *La Tempestad*. «Decidme, –interroga Ferdinand– ¿sois doncella o maravilla?»³⁰⁴ Tausiet (2007: 7), haciendo suyas las observaciones de Freud al respecto, en *Totem y tabú* (1913), subraya como característica del pensamiento mágico su sentimiento (o creencia) de «omnipotencia», frente a un pensamiento religioso que atribuye esa omnipotencia únicamente a Dios. El pensamiento religioso entiende que el rasgo que caracteriza lo mágico es el engaño, mientras que en el milagro es la voluntad de Dios la que se impone.

Esa búsqueda de conocimiento es la que glosa Enrico en el Acto I de *La cueva de Salamanca* (1628) de Ruiz de Alarcón (1852: 86):

Aprender siempre más fue mi cuidado.
Al fin topé en Italia un eminente
En las ciencias varón, Merlín llamado:
Procuré su amistad, y cautamente
a la estrecha llegué de grado en grado;
[...]
Aprendí la sutil quiromancia,
profeta de las líneas de las manos;
la incierta judiciaria astrología,
émula de secretos soberanos;
y con gusto mayor nigromancia,
la que en virtud de caracteres vanos
a la Naturaleza el poder quita,
y engaña, al menos cuando no la imita,
con esta los furiosos cuatro vientos
puedo enfrenar, los montes cavernosos
arrancar de sus últimos asientos,
y sosegar los mares procelosos,
poner en guerra y paz los elementos,

³⁰⁴ PROSPERO: «Spirit, fine spirit»

FERDINAND: «O you wonder! If you be maid or no?» (Shakespeare 1994).

formar nubes y rayos espantosos,
profundos valles y encumbrados montes,
esconder y alumbrar los horizontes,
con esta sé de todas las criaturas,
mudar en otra forma la apariencia:
con esta aquí oculté vuestras figuras;
no obra la santidad, obró la ciencia.

Y el autor de la singular *Historia de las cuevas de Salamanca* (1737), Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos, confiesa no sin ironía: «para que mis Poëmas saliessen más perfectos, me vino alguna vez la tentación de entrar en las decantadas i encantadas Cuevas de Salamanca, i procurar en ellas sobrenatural instrucción» (1735: 2).

Sobre el carácter de los magos de comedia y a propósito de la de José de Cañizares *Don Juan de Espina* (1750), observa Caro Baroja (1992: 429) que «nos ofrece un buen ejemplo del proceso de mitificación de suerte que de un hombre original y curioso se acaba haciendo un mago fantástico». En otro lugar (Caro Baroja 1974: 94) describe al Juan de Espina real como «original sacerdote madrileño de la época de Felipe IV, famoso por las colecciones de *objetos raros* que formó, por su *gusto musical* y por la fama de mago que tuvo».

De las *riflessioni* arteaguianas se deduce la existencia básicamente de tres mundos mágicos. El constituido por el *imaginario popular*, fruto de una interpretación del mundo más intuitiva que racional. «Lasciando alle stolidi menti del volgo il mondo vero e reale qual era uscito dalle mani del Creatore» («Dejando a las mentes estólicas del vulgo el mundo verdadero y real tal como había salido de las manos del Creador») (288). La *falsa metafísica*, integrada por el «amasijo» -dirá Arteaga-, de especulaciones herméticas, de las que destaca la cábala y la tradición platónica.

...compare nei libri di que' metafisici non diversi in ciò dai poeti un altro universo fantastico pieno di emanazioni e d'influssi celesti, di nature intermedie, d'idoli, di demonî, di genî, di silfi e di gnomi, vocaboli inventati da loro per sostituirli nella spiegazione delle cose naturali alle qualità occulte de' peripatetici (288 y s.).³⁰⁵

Y el *universo fantástico* de los poetas, que actúa, en este caso, como receptáculo de la moderna mitología, que

si trasfusa nella poesia italiana e contribuí non poco ad illeggiadrirla. Testimonio fanno il poema del Pulci, del Boiardo, del Berni, dell'Ariosto e dietro a loro anche il Tasso, che non piccola parte introdusse negli episodî, e il Marini e il Fortiguerra con altri (289).³⁰⁶

De estas tres maneras de entender o vivir lo mágico, Arteaga pone el acento, por su singularidad y alcance, en las especulaciones herméticas, a las que unas veces califica de metafísica y otras de filosofía.³⁰⁷

Onde sorsero in seguito o crebbero la magia eretta in sistema, l'astrologia giudiziaria, la chiromanzia superstiziosa, la fisica inintelligibile, la chimica misteriosa, la medicina fantastica e tali altre vergogne dell'umana ragione, ch'ebber nome di

³⁰⁵ «...aparecía en los libros de aquellos metafísicos, no muy distintos de los de los poetas, otro universo fantástico lleno de emanaciones e influjos celestes, de naturalezas intermedias, ídolos, demonios, genios, sílfides y gnomos; palabras inventadas por ellos para sustituir con cualidades ocultas la explicación de las cosas naturales de los peripatéticos».

³⁰⁶ «se transfirió a la poesía italiana y contribuyó no poco a embellecerla. Testimonio de ello son los poemas de Pulci, Boiardo, Berni, Ariosto, incluso Tasso, que en no pocas partes introduce estos episodios, y Marini y Fortiguerra entre otros».

³⁰⁷ En todo caso, remitidos al Renacimiento, el término «magia» no se restringía a lo demoníaco, para abarcar también todas las manifestaciones del hermetismo, del ocultismo, e incluso, extender su acepción a los fenómenos naturales (Taylor 1992: 109, n. 24).

scienze nell'Europe fino a' tempi del Galileo e del Cartesio (289).³⁰⁸

Arteaga demuestra tener, en todo caso, un notable conocimiento histórico de la cuestión:

Alle accennate cause della propagazion delle favole debbe a mio giudizio aggiugnarsi un'altra. La filosofia colle premure di Dante e Petrarca pei codici disotterrati, colla venuta dei greci in Europa e col patrocinio della casa Medici, de' pontefici e de' re di Napoli, rinacque in Italia nel secolo XV, principalmente la cabbalistica e la platonica, non quale aveala dettata in Atene il suo pittoresco e sublime autore, ma quale dai torbidi fonti della setta alessandrina a noi si derivò (287 y s.).³⁰⁹

No anda errada, aunque breve, la observación de Arteaga sobre el renacimiento y patrocinadores de aquella filosofía. Conocido es que la lista de prohombres interesados por estos conocimientos es vastísima, empezando por el propio Felipe II, el emperador Rodolfo II, sobrino de aquel, Enrique III de Francia y su madre Catalina de Médici, Isabel de Inglaterra y su ministro lord Burleigh el sucesor de Isabel, Jacobo I. Incluso el papa Urbano VIII quien, según parece vino a practicar la magia astrológica con el dominico Tomás Campanella en el mismo Vaticano (Taylor, *op. cit.*, pp. 113, n. 62). «O voi che avete gl'intelletti sani, | mirate la dottrina che s'asconde | sotto il

³⁰⁸ «De todo esto surgió como consecuencia la magia erigida como sistema, la astrología judiciaria, la quiromancia supersticiosa, la física ininteligible, la química misteriosa, la medicina fantástica, y otras vergüenzas tales de la razón humana que tomaron de ciencia en Europa hasta la época de Galileo y Descartes».

³⁰⁹ «A las causas señaladas de la propagación de las fábulas, en mi opinión cabe añadir otra. La filosofía renace en Italia en el siglo XV, con el interés de Dante y Petrarca por los códices desenterrados, con la llegada de los griegos a Europa y con la protección de la Casa Medici, de los pontífices y del rey de Nápoles. Principalmente la cabalística y la platónica, que llegan a nosotros, no tal como había sido dictada en Atenas por su pintoresco y sublime autor, sino a través de turbias fuentes de la secta alejandrina».

velame delli versi strani» (“¡O vosotros que tenéis la mente sana y recta, observad la doctrina que se oculta tras el velo de versos misteriosos!»), escribía Dante en el Canto IX, 61-63, del «Infierno» de la *Divina Comedia*.³¹⁰ Y en el testamento de Petrarca, a propósito de una Madonna de Giotto, puede leerse este significativo comentario: «Operis Iotti pictoris egregii [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent» («Obra del egregio pintor Giotto [...] cuya belleza no entienden los ignorantes, pero asombra a los maestros con su técnica») (Baxandall 1971: 60).³¹¹

Ciertamente el fenómeno iba más allá de una hermenéutica aplicada a lo sagrado, a las artes o a otros saberes. Yates (2001: 54) considera el caso concreto de la cábala cristiana como «fuerza motriz importante del Renacimiento y de la Reforma». Y sabida es la importancia de las especulaciones herméticas en el nacimiento de la ciencia moderna, desde el primer Renacimiento al siglo XVII, incluso al XVIII, y cómo esas fronteras entre lo mágico y la ciencia no están claramente definidas. Baste recordar la presencia en este territorio ambiguo de los Nicolás de Cusa, Cardano, Gaurico, Stadio, Porta, John Dee, Tycho Brahe, Kepler, Atanasio Kircher, Juan Caramuel, Leibniz o Newton.³¹²

Arteaga, como vimos más arriba, alude a las dos corrientes principales del hermetismo, la cábala y el platonismo, aunque parece no hacer distinción entre éste, el neoplatonismo renacentista y el alejandrinismo:³¹³ «la platonica, non quale aveala dettata in Atene il

³¹⁰ Versión de Francisco José Alcántara (Dante 1968: 68)

³¹¹ Baxandall cita de la edición de Mommsen, *Petrarch's Testament* (1957: 78-80). A propósito de la discrepancia entre «idea» y «realidad» véase Klein (1980).

³¹² Véase Taylor (1992: 110, n. 42). Para una panorámica general de los vínculos entre ciencia y hermetismo Beltrán (1995).

³¹³ No son ociosas unas líneas al respecto. Cábala (kabbala) significa literalmente «tradición», la tradición de las cosas divinas, es la mística judía, pero Arteaga

suo pittoresco e sublime autore, ma quale dai torbidi fonti della setta alessandrina a noi si derivò», como se vio más arriba. Batllori (1966: 168-172)³¹⁴ transcribe una ilustrativa carta de Arteaga a Betinelli de 29 de enero de 1786, en la que nuestro autor descalifica esta corriente de pensamiento y la tilda de vergüenza de la razón, «vergogne della ragione», y soñadores antes que filósofos, «sognatori anziché filosofi».

Io non so trovare in quel secolo [XVI] neppur un'ombra di vera filosofia sin verso il fine, quando sorse il gran Galileo. Mi pare che l'astrologia giudiziaria, i portenti cabbalistici e sincretici, i suoni platonico-alessandrini, lo squallore e il vuoto gergo scolastico, fossero le sole vergogne della ragione che dominassero allora in questa penisola. I Pici della Mirandola, I Ficini, i Pomponazzi, i Campanella, i Cardani, i Bruni e quegli

parece señalar, más que a la mística judía, a lo que se conoce por cábala cristiana. La primera, ofrece una vasta literatura recogida, sobre todo a partir de la Baja Edad Media. Su obra central es el *Zohar* o *Libro del Esplendor*, de finales del s. XIII, libro que ha conservado en amplios círculos un rango de libro sagrado. Los cabalistas intentaron sondear o por lo menos describir el misterio del mundo como un reflejo de los misterios de la existencia divina. Es interesante señalar el carácter específico de la Cábala judía, que viene dado, según Scholem (1979), por la confusión de dos dominios normalmente separados en la historia de la mística. Esto es, esa unidad misteriosa entre las experiencias espirituales de los místicos con las experiencias históricas del pueblo judío. La segunda, la cábala cristiana, es un movimiento surgido en el siglo XV y de especial incidencia en el XVI y parte del XVII, una corriente de ideas rica y compleja que da cabida a personajes como Ficino, Mirandola, Reuchlin, Rici, Galatino o Postel, entre otros. Esta cábala se sitúa dentro de la corriente de renovación de los estudios hebraicos y bíblicos, pero no escapa a los peligros de «descarriarse en las especulaciones de una gnosis arbitraria tanto como en las ensoñaciones apocalíptico-mesiánicas» (Secret 1979: 388). En cuanto a los términos platónicos, neoplatónicos y secta alejandrinista, no están libres de cierta confusión, pero, en todo caso, han de enmarcarse en los intentos renacentistas de armonización entre Platón y Aristóteles. Una buena síntesis de estos movimientos puede encontrarse en Yates (2001).

³¹⁴ «En aquél siglo [XVI] no se hallar siquiera una sombra de verdadera filosofía hasta el final, cuando surge el gran Galileo. Me parece que la astrología judiciaria, los portentos cabalísticos y sincréticos, los sonos platónicos-alejandrinos, la escuálida y vacía jerigonza escolástica eran las únicas vergüenzas de la razón que dominaban entonces en esta península. Los Picos de la Mirándola, los Ficanos, Pomponazzi, Campanella, Cardani, Brunos y muchos más que ocupan tanto lugar en la historia de la filosofía, a mis ojos son soñadores en vez de filósofos». El fragmento de la carta y la traducción en Batllori (1966: 170).

altri che occupano inutilmente tanto luogo nella storia della filosofia, sono agli occhi miei sognatori anziché filosofi (Batllori, *op. cit.*, 170).

Molina (1997: III, 107, n. 14), que también recoge la carta, atribuye este rechazo al neoplatonismo por «un entusiasmo desmedido por la filosofía empirista», que le lleva a la descalificación de toda filosofía que enuncie sus leyes con anterioridad a la experiencia sensitiva. Pero cómo interpretar, pues, el juicio que le merece Platón: «La filosofía [...] non quale aveala dettata in Atene il suo pittoresco e sublime autore» (287 y s.). No parece responder a una posición de rechazo, por empirismo militante o no. El juicio negativo de Arteaga no difiere del de otros, como el de la clásica *Historia Critica Philosophiae* (1742-44), de Brucker (1766: II, 189), donde se lee: «Platonica [...], secta eclecticam genuit, monstrosi nominis generisque philosophiam» («Platónica [...], secta ecléctica, desde el nacimiento y el nombre de una filosofía monstruosa»), atrapada en fantasías y mistificaciones. Y Muratori, que también los califica de «sognatori e visionarj», en *Della forza della fantasia* (1745: XVI, 206), señala a propósito de la fantasía de estos filósofos:

...e in vece di accomodare i lor pensieri al Mondo, vogliono che Dio e il Mondo s'accomodi a i lor pensieri, o sia alle loro Immaginazioni. La stesa Metafisica, che pure è Scienza nobilissima, si vede alle volte portata a tante strazioni e sottigliezze, proposte con cifre tali, cioè con termini si astrusi, che sembrano non dirò lavorieri fatti nelle nuvole (il che in fine poco importa) ma lavorieri.³¹⁵

³¹⁵ «...y en vez de acomodar sus pensamientos al mundo, quieren que Dios y el mundo se acomode a sus pensamientos, o sea a su imaginación. La extendida metafísica, que realmente es una ciencia nobilísima, se ve llevada en ocasiones a tantas abstracciones y sutilezas, propuestas con tantas cifras, es decir, con términos tan abstrusos, que parece no diré cogidos en las nubes (que al final poco importa), pero enredados».

Como apunta Hirschberger (1982: I, 482), que parece parafrasear a Muratori, estos filósofos «sustituyen la experiencia de orden natural, por un juego de simbolismos de números, letras y palabras, [...] donde la lógica de las cosas y del pensamiento queda sofocada por la mística de los signos». Este alejamiento de toda racionalidad es lo que llevaría al rechazo y a expresiones tan elocuentes como «torbidi fonti della setta alessandrina». Pues «el espíritu –insiste Hirschberger– se sale fuera de este mundo para esperar la inspiración desde arriba; ésta comunicará por vía maravillosa lo que, según se admite, la razón normal con sus fuerzas naturales es incapaz de dar» (*Ibid.*). El «infinito imaginar», en expresión de Aldo Masullo (Olivares 2008).

A nuestro entender, el mismo Molina (1997: I: 134 y s.) dará la solución cuando, al abordar lo bello y lo sublime en Arteaga, observe cómo la *belleza ideal* se plantea en términos de objetividad intelectualista y subjetivismo empirista. «Niuna produzione dell'ingegno –escribe nuestro abate– può dilettere compiutamente senza il soccorso di entrambe, perchè nessuna di esse in particolare è capace di soddisfare a tutte le facoltà dello spirito» (I, V, 230 y s., n.)³¹⁶. Pero, ciertamente, la información que puede extraerse de las *riflessioni* no va mucho más allá en cuanto a la naturaleza y origen de estos movimientos.

Con todo, es innegable el acierto de Arteaga al señalar el papel de estas manifestaciones en la modulación de lo maravilloso. El estímulo que supuso a la imaginación, así como su contribución a la

³¹⁶ «Ninguna producción del ingenio puede complacer completamente sin el auxilio de ambas, porque ninguna de ellas en particular es capaz de satisfacer a todas las facultades del espíritu».

simbología y percepción del mundo.³¹⁷ De lo extendido de estas especulaciones da idea el pasaje del mono adivino en el *Quijote*, donde Cervantes (1998: 844) pone en boca del hidalgo manchego (II, cap. 25):

...está claro que este mono habla con el estilo del diablo, y estoy maravillado cómo no le han acusado al Santo Oficio, y examinándole y sacándole de cuajo en virtud de quién adivina; porque cierto está que este mono no es astrólogo, ni su amo ni él alzan ni saben alzar estas figuras que llaman judiciares, que tanto ahora se usan en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una figura, como si fuera una sota de naipes del suelo, echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia.

En todo caso, la propia existencia de este fenómeno cultural nos habla de la general y humana necesidad de experimentar lo extraordinario y lo maravilloso, directamente o por intermediación. Hay, sin duda, una percepción mágica de la vida, pero también una necesidad utilitarista de lo mágico, y ambas hallan fiel reflejo en la literatura y en las artes. Una acción mágica puede suponer la quiebra del orden conocido, la aparición de un nuevo escenario, de un paisaje nuevo, la extrañeza ante lo desconocido, la disolución de identidades. Pero también puede prever o evitar los incidentes, reunir, desvelar, restaurar, establecer. Restaurar el orden perdido, devolver lo usurpado a su dueño, establecer vastos reinos, propiciar amores a primera vista...

³¹⁷ Sobre el esplendor y ocaso de la cultura simbólica y en un contexto más amplio véase Pérez Martínez y Skinfill Nogal (2002).

EL PARADIGMA ARTEAGUIANO

I

PRECEDENTES Y CONTEXTOS

1. UNA APROXIMACIÓN A LOS PRECEDENTES TEÓRICOS

La cuestión de lo maravilloso, pese a no haber sido desarrollada de forma sistemática, cuenta con importantes aportaciones, algunas poniendo el acento en su naturaleza emotiva, otras, las más, de carácter poético o preceptivo, pero que, aun limitadas a ese ámbito, constituyen un sólido precedente teórico de la reflexión arteaguiana, más próxima al análisis antropológico.

Desde el punto de vista de las emociones,³¹⁸ pese a los avances logrados por la ciencia actual, a nadie escapa la dificultad que encierra este objeto de estudio. Sigue siendo evidente que sólo desde las artes parece posible adentrarse en el ámbito de las emociones e intentar romper los límites de su comunicación, y que, desde el ámbito de la ciencia y la filosofía no se termina de traspasar el umbral de esa región de nuestra existencia, por lo que seguimos moviéndonos en sus márgenes. Reducimos nuestra exploración a la descripción de reacciones psicofísicas, a cuantificaciones y taxonomías. Rozamos sus contornos, es cierto. Pero seguimos teniendo conciencia de que no acabamos de aprehender su naturaleza. Ciencia y filosofía aspiran a mostrar la forma lógica de la realidad, pero la de los sentimientos es especialmente escurridiza y desafía sus discursos, probablemente porque está dentro de nosotros mismos. El objeto de estudio somos nosotros, las emociones son un

³¹⁸ En esta tesis excluimos, por entender fuera del ámbito arteaguiano toda la riquísima investigación de las ciencias cognitivas (neurobiología, psicología,...).

hecho inseparable de nuestra propia constitución como individuos. Tal vez por eso, el complejo universo de lo emotivo, de los sentimientos, afectos o pasiones del alma, ha quedado tradicionalmente en los márgenes de la filosofía occidental. Como es natural ha habido preguntas: qué es el amor, el odio, la ira, la envidia, la vergüenza, etc., pero no se han formulado, ni dado respuestas, que se articularan en un discurso sistemático del tipo «¿Es posible conocer?» «¿Existe la verdad?» «¿Es identificable lo deducible con lo verdadero?». O «¿El hombre es lo que hace?» «¿Es el arte algo espiritual?», y el largo etcétera que jalona la historia del pensamiento. Hubo que esperar a que se suscitara el problema de la existencia, a mediados del pasado siglo, para que se diera un salto cualitativo. Hasta entonces, los enfoques y las formas de clasificación no habían sido muy distintos de los que plantearan Aristóteles, Tomás de Aquino, Juan Luis Vives, Descartes o Spinoza.

Diversos textos de Aristóteles se ocupan del universo emotivo, especialmente *Retórica* y *Ética a Nicómaco*. En su teoría, las pasiones son respuestas a una acción. Son provocadas: acción-reacción; aunque, en último término siempre parece subyacer el *deseo* como motor. En el caso del amor y de la amistad –en Aristóteles sólo hay una diferencia de grado, no de cualidad– se *desea* para el otro, el objeto amado, lo mismo que para uno y se produce un proceso de identificación: «el amigo es otro yo» (*Ética a Nicómaco*, IX, 9 y *Retórica*, II, 4). La ira es el resultado de la *obstaculización de un deseo*: «ellos se encolerizan, en efecto, cuando sienten pesar, porque el que siente pesar es que *desea* alguna cosa. Y por tanto, se le pone algún obstáculo, ya sea directamente, ya sea indirectamente» (*Retórica*, II, 2).

En Juan Luis Vives, a quien, no sin motivo, algunos han llamado padre de la psicología moderna, por sus aportaciones acerca de las pasiones humanas en el Libro tercero de su *De anima et vita* (1538), se señala que la naturaleza ha dotado a los individuos de pasiones o afectos y que estas nos llevan al bien o al mal, no sin advertir sobre la subjetividad del juicio.

Llamo aquí bien y mal no tanto aquello que lo sea realmente, como aquello que cada cual juzga que lo es para sí, pues es competencia del juicio qué consideramos que es el bien o el mal, y es muy grande el error de las opiniones en torno a estas cosas porque son muchas y muy densas las tinieblas en nuestro juicio, aunque en esta parte tenemos también insertadas por naturaleza algunas semillas de la verdad [...] como procedentes de aquellos dos dones de Dios en el sentido de que es un bien la conservación de sí mismo y vivir felizmente.³¹⁹

Equipara el mundo de las emociones con los movimientos del mar y crea una imagen plástica realmente sugestiva, aunque no aporte nada nuevo sobre la naturaleza de aquellas.

Así como los movimientos del mar se deben, ya a un viento suave, ya a otro más fuerte y, por último, a un vehemente que en horrenda tempestad levanta hasta su fondo mismo con la arena y los peces, sucede en estas agitaciones anímicas que son algunas de ellas ligeras, que podíamos llamar comienzos del movimiento, otras más potentes y otras que quebrantan toda el alma y la expulsan del lugar de la razón y del asiento del juicio (Vives 2008: 142).³²⁰

En diversas ocasiones a lo largo de nuestro trabajo hacemos referencia a la teoría de las pasiones de Descartes, probablemente la

³¹⁹ Versión de Xavier Gómez, en Vives (1992: 579).

³²⁰ El texto latino completo puede consultarse en la edición digitalizada de *De anima & vita Libri tres* (1563: 157).

reflexión más influyente de cuantos autores se han ocupado de las emociones. El dualismo cartesiano entiende que sensaciones y sentimientos son la respuesta a objetos provocadores, y que las primeras son al cuerpo lo que los sentimientos (pasiones) son al espíritu. El interés por la existencia del objeto, deseado o perjudicial, dará en amor u odio. Aunque en el *deseo* entre un objeto de bien y la *aversión* de un mal no distingue diferencia, sólo el impulso de aproximación, esperanza, amor, alegría o, por el contrario, de odio, amor, tristeza. En cuanto a lo maravilloso, la emoción más significativa de la reflexión cartesiana es la *admiración*. Representación mental de un objeto raro o extraordinario como resultado de una sorpresa del alma, y parte sustantiva de lo maravilloso que una y otra vez saldrá a nuestro encuentro a lo largo de esta investigación.

Spinoza viene siendo considerado como el precursor de Freud en cuanto a su planteamiento de la cuestión de las pasiones, afecciones o sentimientos.³²¹ En él, lo mental, el alma, «implica la existencia actual del cuerpo» (*Ética*, III, prop. XI). Spinoza (2005) se plantea aspectos tan modernos como la distorsión del sentido de la realidad por el sentimiento; la racionalización como forma de autosalvación del individuo; el deseo de destrucción del objeto en el odio; la dinámica del duelo o teoría de la pérdida del objeto amado; los dinamismos de defensa (ambivalencia, narcisismo, etc.). Nuestra búsqueda, aquí se enriquece con la idea de *afección* (sentimiento) como modificador del estado del sujeto. El individuo sólo es modificado por aquello que le afecta, pero no sólo el objeto, sino

³²¹ Véase «Spinoza y Freud: autoconocimiento y emancipación» en Yovel (1995: 343-370).

cualquier otra cosa que nos lo recuerde, no sólo objetos externos, sino representaciones. Lo que provoca el afecto no es el objeto sino la imagen del objeto. «El hombre es afectado por un cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente» (*Ética*, III, prop. XVIII). Esto es, la percepción del objeto es la de la imagen que el individuo se forma de él, no el objeto mismo. En línea con lo que ya observara Juan Luis Vives: «Sed non semper ad affectum excitandum opus est iudicio illo quod ex rationum collatione de rebús statuit; illud sufficit, et est frequentius, quod imaginationis movetur visis».³²² Y la conocida conclusión del Valle Inclán (1987: 232) de la *Lámpara maravillosa*: «nada es como es, sino como se recuerda».

Spinoza, que dedica uno de los cinco libros de su *Ética* a la psicología y la erige en instrumento indispensable para la redención (Yovel, 1995: 355), propone tres sentimientos básicos: la alegría, la tristeza y el deseo. Serán sus combinaciones las que darán, en expresión de Castilla del Pino (2000: 284), «singularidad a la arquitectura pasional de cada ser humano». Para Spinoza «el deseo es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a obrar algo por una afección cualquiera dada en ella» (*Ética*, IV, «Definiciones de los afectos»).

Pero si en esta breve síntesis hemos de subrayar una idea fundamental de la aportación de Spinoza, esa es la idea de «modelo», una construcción mental del sujeto. Lo que Castilla del Pino (*Ibid.*) define como «construcción axiológica de la realidad». El modelo previamente formado es lo que nos lleva a juzgar entre

³²² La cita en Vives (1992: 579): «Mas no siempre para excitar una pasión es necesario el juicio aquel que se establece sobre las cosas por acumulación de razones; basta, y es lo más frecuente, el que se suscita por las representaciones de la imaginación».

perfecto e imperfecto, entre bueno y malo. En todo caso, los modelos no indican nada positivo en las cosas consideradas en sí mismas, «son modos de pensar o nociones que formamos porque comparamos las cosas unas con otras» y sobre la subjetividad de los valores añadirá: «Pues una sola y misma cosa puede ser al mismo tiempo buena y mala, y también indiferente. Por ejemplo, la música es buena para el melancólico, mala para el afligido; para el sordo, en cambio, no es ni buena ni mala» (*Ética*, IV. Prefacio de «De la servidumbre del hombre o de la fuerza de las pasiones»).

En Pascal el poder de la imaginación es inapelable a tenor de lo que escribe en sus *Pensées* (1670). Deja allí, a merced de su pánico, al mayor de los filósofos, quien, «puesto sobre una tabla más ancha de lo que necesita para caminar como suele, si tiene debajo un precipicio, por más que su razón lo convenza de su seguridad, prevalecerá su imaginación. Los más no podrían sufrir el pensamiento sin perder el color, y sin sudar».³²³ Pero es en su *Discours sur les passions de l'amour* (1652-53) donde mejor se expresan las coordenadas de la tesis que sostiene sobre el mundo de las emociones. Ya en la apertura de su ensayo puede leerse:

El hombre ha nacido para pensar y no puede dejar de hacerlo; así que nunca está sin hacerlo; pero los pensamientos puros que lo harían dichoso, de poderlos sustentar siempre, le fatigan y le abaten. Es una vida uniforme a la cual no puede acomodarse; le son necesarias mudanzas y acciones; requiere, en fin pasiones

³²³ Tomamos la cita de «Flaqueza del hombre», XXV, 7, en Pascal (1790: 167). «Le plus grand philosophe du monde, sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. Plusieurs n'en sauraient soutenir la pensée sans pâlir et suer». *Vid.* «Imagination. Incertitude des connaissances naturelles de l'homme...» en Louandre (ed.) (1854: 144).

que le agiten de cuando en cuando, de las que siente en su corazón fuentes tan vivas y tan profundas.³²⁴

Idea también presente en Arteaga en sus reflexiones sobre lo maravilloso:

Sebbene sia fuor d'ogni dubio, che fra le potenze interne dell'uomo alcuna ve ne ha portata naturalmente verso il vero, e che in esso unicamente riposi non potendo abbracciar il falso quando è conosciuto per tale; è fuor di dubbio parimenti, che fra esse potenza medesime alcun'altra si ritrova, la quale senza poter sermarsi tra u cancelli del vero, si divaga pei Mondi ideali da lei creati, e si compiace de' suoi errori più sorse di quello che farebbe della verità stessa (*RIV*: I, 269).³²⁵

Pero, en el mapa de las emociones que dibuja Pascal, todavía han de señalarse dos puntos cardinales que orientan la vida anímica de los individuos: «Las pasiones más convenientes al hombre, y que encierran muchas otras –escribe–, son el amor y la ambición: casi no tienen parentesco entre sí, a pesar de que a menudo se les relaciona; pero una debilita a la otra y recíprocamente, por no decir que se destruyen» (Pascal 2003: 8). Así lo ilustran los modelos paradigmáticos y míticos del amor-pasión que sobrevuelan la literatura europea desde el siglo XII, Tristán e Isolda, Abelardo y Eloísa, Romeo y Julieta, Tancredo y Clorinda,..., caracterizados por exaltados amores recíprocos, donde la sublimación de ese amor no está tanto en la felicidad y el placer, como en el sufrimiento

³²⁴ No entramos en la discusión sobre la autoría del *Discours sur les passions de l'amour* (1652-53) y nos remitimos a la edición española. Pascal (2003: 7 y s.).

³²⁵ «Aunque no hay duda de que, entre las facultades humanas, haya alguna que tienda a la verdad cuando reconoce la presencia de la falsedad, también hay que reconocer que entre las mismas facultades hay otra que tiende a huir de la verdad y a refugiarse en la falsedad de una forma aún más fuerte, que divaga por el Mundo ideal de lo creado y se complace en sus errores».

enamorado, en esa felicidad «en medio de los más ásperos tormentos», que dirá Eugenio Trías (2006: 32), y que se expresa en un lenguaje dialéctico, si no místico. «Mi alegría es mi desgracia», «el dulce tormento», «locura llamada amor es la máxima cordura», «vivo sin vivir en mi y...muero porque no muero». Como puede verse, la voluntad del enamorado queda anulada por la pasión que le domina, pero el sujeto pasional deviene en sujeto estético. Su locura enamorada construye mundos extraordinarios, imágenes poéticas que trascienden su concreta experiencia vital, ya de por sí singular, e inducen la *admiratio* en el oyente, espectador o lector, sujeto maravillado, la percepción de una vivencia maravillosa donde él sólo conoce la cotidianeidad de lo ordinario. Lo maravilloso no tiene gradación, se da o no se da. La realidad, como la conciencia, pone límites. Las pasiones los rompen.

Desde el punto de vista de la construcción discursiva de lo maravilloso, a lo largo de las siguientes páginas intentaremos llevar a cabo una sucinta aproximación a esos precedentes, agrupando autores y textos de referencia en tres períodos. El primero, claro está, que corresponde a los inicios de estas poéticas, al extenso período antiguo y medieval. El segundo, referido al inquieto pensamiento humanista y barroco. El tercer período, centrado en la poética racionalista e ilustrada.

En no pocas ocasiones se ha venido dando una notable confusión entre poética y preceptiva, que conviene no pasar por alto en nuestra búsqueda conceptual de lo maravilloso. La primera se ocupa de los principios de orden ontológico: origen de la obra, mimesis, finalidad. La segunda de los elementos constructivos y su articulación: reglas, tipos de verso, caracteres. Las poéticas

reflexionan sobre la naturaleza misma de la obra. Las preceptivas compendian reglas, clasifican, dan avisos, prohibiciones, y constituyen el grueso de la producción crítica de todas las épocas. «Arte Poética es un hábito, o facultad del entendimiento, que endereça y rige al poeta, y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad», escribe en su *Arte poética española* Juan Díaz Rengifo (1606: fol. I). No obstante, como quiera que, en nuestra búsqueda de los precedentes teóricos de lo maravilloso, nos interesamos por su naturaleza más que por las inabarcables formas de concreción y su sintaxis, nuestra indagación se pretende ontológica, poética, y no preceptiva.

Entendemos que Arteaga viene a tomar el testigo de una tradición doctrinal, cuya exposición aquí en modo alguno puede pretender ser exhaustiva y se aborda desde las propuestas de algunas de sus figuras más significativas, con el objetivo de situar en su verdadera dimensión la aportación arteaguiana. Las siguientes páginas son, pues, una modesta aproximación a esas poéticas.³²⁶

1.1. POÉTICA ANTIGUA Y MEDIEVAL: ARISTÓTELES, HORACIO, TOMAS DE AQUINO.

Como es conocido, y rogando comprendan el obligado sesgo divulgativo de los siguientes párrafos, el referente teórico más antiguo ha de buscarse en la *Poética* de Aristóteles. Texto tenido por incompleto, a tenor de lo anunciado en su capítulo I, y del que faltaría la parte dedicada a la comedia y a las «cosas de reír». Así

³²⁶ Para un estudio general de la poética, desde la Antigüedad al siglo XX, puede consultarse Doležel (1997).

pues, sus observaciones sobre lo maravilloso sólo pueden ser parciales, aunque fundamentarán todo el pensamiento posterior.

Lo maravilloso en Aristóteles se integra en el ámbito de la poesía, al respecto apunta: «Es preciso, ciertamente, incorporar a la tragedia lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa» (*Poética*, 1460a). Pasaje que hemos de interpretar como un llamamiento a la verdad artística o artificio narrativo por el que se omiten muchos detalles que de otra manera pudieran parecer ridículos y, sobre todo, restar eficacia a lo narrado. Añade más adelante que «lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar» (*Ibid.*). Y en ese sentido, dirá de Homero que fue también «el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido» (*Ibid.*).

En cuanto a la admiración como componente de lo maravilloso, es de señalar que en Platón (*Teeteto*, 155d) y Aristóteles (*Metafísica*, 982b, 12),³²⁷ tiene consideración de principio del filosofar, más que de conmoción emotiva. La admiración es el motor del conocimiento, el admirarnos *de* algo, y no tanto el admirar algo. El primero caso es un acicate para nuestra inteligencia. El segundo, nos subyuga y perturba.³²⁸

³²⁷ «Lo que experimentas es muy propio de un filósofo, el maravillarse. En efecto, no hay otro principio de la filosofía que no sea este» (Platón, 1990: 103). «Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración» (Aristóteles, 1990: 14).

³²⁸ Al respecto escribirá Pieper (2000: 57): «El asombro no nos hace eficientes; pues asombrarse significa conmoverse». Y también esta interesante observación sobre lo maravilloso cotidiano como motor del filosofar: «No es lo *nunca visto*, lo normal y sensacional, lo que despierta el asombro filosófico [...]. El que necesita de lo desacostumbrado para asombrarse muestra que ha perdido la capacidad de dar respuesta adecuada a lo *mirandum* del ser. [...] Percibir *en* lo corriente y cotidiano

Lo maravilloso en Aristóteles es visto como una suerte de lo «imposible», pero un imposible explicado «en orden a la poesía o a lo que es mejor, o a la opinión común» (1461b). De hecho, afirma el Estagirita: «es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble» (*Ibid.*). Esto es, lo «imposible» puede depender de una percepción individual, pero también de una percepción social, colectiva. Y sugiere, en todo caso, que debe explicarse lo irracional: «así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil» (*Ibid.*).

El otro gran referente de la Antigüedad, Horacio, que a lo largo de su *Ars poética* insiste en su máxima de unir lo agradable con lo útil (*qui miscuit utile dulci*), no hace mención expresa de lo maravilloso, aunque sí alude a la necesidad de que las invenciones no se alejen de la verosimilitud: «Lo que se inventa para deleitar debe ser verosímil: no pretenda la fábula que se crea cuanto ella quiera» (2008: 403). Después de todo, defiende entre los recursos del poeta algo que pone límites a la experiencia de lo maravilloso: la sensatez. «La sensatez es principio y fuente del bien escribir» (*Ibid.*, 402).

Santo Tomás, ciertamente no escribió una poética, pero su comentario a la *Metafísica* de Aristóteles nos ha dejado una sugestiva idea sobre lo maravilloso, en cuanto superadora del pensamiento antiguo, y que aporta una consideración positiva, lo que le confiere una cierta excepcionalidad. Enmarca la experiencia en términos de libertad y contemplación, y le otorga, siguiendo a Aristóteles, la condición de conocimiento. De manera que no parece exagerado

lo verdaderamente desacostumbrado y sorprendente, lo *mirandum*: en eso está el comienzo del filosofar» (*Ibid.*).

afirmar que, en el pensamiento tomista, las fuentes del conocimiento se amplían mediante lo irracional. Una suerte de facultad intuitiva para aprehender la esencia universal de una cosa singular. «Causa autem, quare philosophus comparatur poetae, est ista, quia uterque circa miranda versatur» (*In Met. Arist.* Lec 3, n. 55), dice el de Aquino, y que Pieper (2000: 33) traducirá como «el filósofo se parece al poeta en que los dos tienen que ver con lo *mirandum*, con lo asombroso», y Gómez Robledo (1957: 6) como «que uno y otro se ocupan de lo maravilloso», a lo que añade el mejicano comentando el pasaje: «uno y otro estarán siempre sobrecogidos de asombro ante el misterio del ser, y diferirán apenas en la manera de escrutarlo».

Viene a subrayar Tomás la capacidad cognitiva del alma, que aúna el conocimiento intelectual y sensible, cuyo principio *maravillado* (o motor) es la admiración. Pero no deja, en definitiva, lugar a confusión entre conocimiento intelectual y lo imaginado (fantasía). Entiende que el primero se establece en términos de verdad y falsedad, lo segundo no. Uno atiende la *quiddidad* de las cosas y el otro a su representación. Se trata de ese concepto de inspiración agustiniana del entendimiento como «luz participada» de Dios, una facultad humana, no sobrenatural, principio, en definitiva, del progreso intelectual, que permite al individuo conocer de su existencia y «algo remoto de su esencia» (Girau, 1995: 304). Lo que puede traducirse en términos no teológicos, pero igualmente líricos, en un conocimiento poético.³²⁹

³²⁹ En relación con la poesía pueden encontrarse numerosas referencias a sus posibilidades intelectivas. El profesor José Ángel Valente (1994: 25), las definiría como «modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético».

Entiende Pieper (*Ibid.*, 58) que, en Tomás de Aquino y en un contexto trascendente, que no estético, «poder asombrarse forma parte de las supremas posibilidades de la naturaleza humana»

En todo caso, en Tomás de Aquino, como en otros autores medievales, lo maravilloso y lo milagroso se distinguen claramente. Lo maravilloso puede obedecer a artificio, el milagro al poder divino. Porque no todo lo maravilloso y que se admira, por ignorar las causas, es milagro, sino aquello que excede las fuerzas de toda la naturaleza.³³⁰

1.2. POÉTICA RENACENTISTA Y BARROCA: ARIOSTO, MINTURNO, TASSO. PINCIANO, CARVALLO, CASCALES, GRACIÁN.

El humanismo, repitiéndolas, retomará aquellas ideas básicas de la Antigüedad, a las que se le habrán ido superponiendo o adaptando preocupaciones de índole teológico, dando en una singular verosimilitud y en un lo maravilloso cristiano, que alcanzará su esplendor en el Barroco, como se verá más adelante. Ante la evolución de la crónica hacia la abierta fantasía, manifestación de la cual son la proliferación de libros de caballerías y las secuelas de los modelos orlandianos, se produce un notable esfuerzo por reconciliar lo maravilloso y lo admirable con lo verosímil, obviando cualquier consideración aristotélica sobre la licitud de lo increíble para alcanzar la *admiratio* (Lara Garrido 1999: 79). En todo caso se trata de un fenómeno complejo.

³³⁰ *Vid.* el apologético «Triunfo de la Religión. Lección LXVI: los milagros verdaderos son una prueba grande de la Religión en cuya confirmación se obran; y Dios jamás coopera con ellos al engaño», en De Sto. Thomás de Aquino (1795: 338)

Ciertamente no tuvo especial dificultad este proceso, si consideramos, como apunta Cilveti (1996: 199), que la poesía pagana sancionaba la verosimilitud poética de la unión, en un mismo plano, de lo natural y lo sobrenatural. Así, se propició la adecuación teológica y alegórica en el discurso poético cristiano y la teología entraría en el ámbito estético imponiendo su particular preceptiva a la imaginación creativa. Pero también, junto a esto se dará una poética de sesgo más profano, donde lo maravilloso está exento de toda carga moral o religiosa y obedece tan solo al discurso creativo.

En cuanto a su autoría, es bien conocida la influencia preceptiva de los teóricos y escritores italianos: Antonio da Tempo, Giangiorgio Trissino, Bernardino Daniello, Girolamo Muzio o Girolamo Ruscelli, y, sobre todos ellos, de Ariosto en la primera mitad del XVI y Tasso en el Barroco.

En el caso español, observaba Antonio Vilanova (1968), que en la segunda mitad del pasado siglo publicó un estudio de referencia sobre los preceptistas españoles del Siglo de Oro, los grandes humanistas del XVI toman como punto de partida para sus reflexiones los modelos de la antigüedad clásica y raramente hacen referencia a poéticas modernas, escritas en lengua vulgar. Pero donde Vilanova pone el acento, dejando a un lado los tratados latinos de Nebrija, Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano, Pedro Juan Núñez, Juan Lorenzo Palminero y Francisco Sánchez el Brocense, es en los textos en castellano de Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano* (1580), Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1590), o Jerónimo de Mondragón, *Arte para componer en metro castellano* (1593), y señala como «magistrales» las *Anotaciones y enmiendas a Garcilaso* (1576), de Francisco Sánchez el

Brocense, y las *Anotaciones a Garcilaso* (1580), de Fernando de Herrera.

No obstante, y respecto a lo maravilloso, en las poéticas renacentistas y barrocas, la distinción que ha de hacerse es, no tanto por la lengua en que se escriben, como por la posición que toman ante lo maravilloso. Esto es, quienes no parecen aventurarse más allá de lo maravilloso cristiano y quienes defienden lo maravilloso *sensu stricto* como legítimo elemento del discurso. Entre los primeros nos detendremos en Minturno y Tasso. Para los segundos, en Ariosto.

En *L'arte poetica* (1547), Libro I, de Antonio Minturno (1725: 31), lo maravilloso es exigencia tanto de la poesía religiosa como de la profana. Lo maravilloso es necesario porque se trata abiertamente de maravillar a los auditorios (*Ibid.*, 40). «Se di loro negli animi degli uditori meraviglia non destassero». Para lograrlo ha de darse una conjunción de factores: la fortuna («per fortuna avvengono»), la inspiración divina («per divino consiglio») o el propio artificio («lor proprio movimento crediamo avvenire»).

Coincide Minturno (*op. cit.*, 41) con el parecer general de que lo heroico induce a maravilla más que otros géneros, porque, al fin y a la postre, todo parece milagroso:

Ma, benché ad ogni Poeta sia richiesto il destar meraviglia negli animi degli Uditori, pur niuno il fa meglio, nè più, che l'Eroico; nella cui Poesia molte cose maravigliose ci si mostrano, le quali nella Tragedia, che di ciò sopra ogni altra si gloria, dove a vedere si dessero, rider più tosto ci farieno, che maravigliare. [...] Ma di qualunque persona l'Epico si vesta, o qualunque cosa egli narri, a ciascuna persona, ed a ciascuna cosa le parole, i

sentimenti, i versi, e le forme del dire adatta sì bene, che degno onore si sommo onore, e miracoloso appare.³³¹

Observa también como lo maravilloso es en la obra de arte una conjunción de diversos elementos, una suerte de remoto precedente del arte total. «Ma, perchè e delle cose, e delle parole nasce la meraviglia; quelle cose mirabili riputiamo, che non vanamente son finte, ma prudentemente, e mirabilmente trovate, e con ordine degno di meraviglia disposte e locate, e sì ben congiunte, come se l' una dall' altra dipendesse» (*Ibid.*, 41).³³²

Señala, por último, uno de los rasgos definitorios de lo maravilloso: la conmoción. La emoción maravillosa agitará necesariamente nuestro ánimo o no será. Así, escribe en el Libro II de su *poética*:

E meraviglioso riputiamo quello accidente, che muove a compassione, overo spaventa, ed allora più, quando verisimilmente seguendo contro ad ogni nostra speranza, ed opinione avviene; perciocchè de' fortunali avvenimenti, ancorchè da se non paiono molto degni di meraviglia (*Ibid.*, 79).³³³

³³¹ «Pero, a pesar de que todo poeta sea requerido para despertar maravilla en el ánimo de los oyentes, ninguno lo hace más y mejor que el épico; en cuya poesía se muestran muchas más cosas maravillosa que en la tragedia, donde, por encima de todo, se nos hará ver más rápido la gloria que lo maravilloso [...]. ...de cualquier persona la epopeya se viste o de cualquier cosa se narra, pues dando a cada persona y a cada cosa las palabras, los sentimientos, los versos y la forma de decir que bien se adapte, que digno honor es si es el más alto honor y milagroso aparece». La traducción es nuestra, pero existe una edición española del *Arte poética* de Minturno de M^a del Carmen Bobes Naves (Madrid: Arco/Libros, 2009) en 2 vols.

³³² «Pero, ¿por qué de las cosas y de las palabras nace la maravilla?; esas cosas que tomamos como maravillosas, que no son vanamente falsas, antes son encontradas con prudencia y sorprendentemente, y con orden digno de admiración dispuestas y situadas, y tan bien combinadas como si una de la otra dependiese».

³³³ «Y estimamos maravilloso aquel accidente que mueve a compasión, sobresalta, y más aún, cuando verosímilmente siguiendo contraviene nuestra

En un contexto dominado por el humanismo cristiano, Ariosto constituye una notable singularidad. Bien es verdad que el pensamiento *poético* de Ariosto, el más influyente de los escritores del XVI, no hay que buscarlo en un texto teórico, se pone de manifiesto en su *Orlando Furioso* (1532), a través de las palabras de sus personajes. Así, San Juan Evangelista, en una harto singular oración hace una defensa de los fundamentos ficcionales de la poesía. Afirma que la poesía no pretende imitar ni representar la realidad, que su naturaleza es manipular la realidad. *Sólo* ficción. Más allá de la contemplación, la consolación, incluso la evasión, es un juego de apariencias que se da en función del receptor. Esto es, se funda en la ambigüedad estructural del discurso.

Non fu sì santo né benigno Augusto
Come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia buon gusto
La proscrizion iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.

(Canto XXXV, 26)³³⁴

Idea en la que insiste en la estrofa siguiente:

Omero Agamennòn vittorioso,
E fe' i Troian parer vili ed inert;

expectativa y opinión; porque de afortunados acontecimientos no se dan, aunque nos lo parezca, muchos dignos de maravilla».

³³⁴ *Vid.* Ariosto (2002). En la traducción de Urrea (1558: 189 va en Canto XXXIV: «No fue assi santo ni benigno Ausgusto | como la trompa de Vergilio suena | mas porque en poesía tuvo gusto. | La inica proscrición no lo condena | No sabría nadie si Nerón fue injusto, | ni sería su fama menos buena | aunque hados le fueron enemigos) | si fueran escritores sus amigos».

e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.

(Canto XXXV, 27)³³⁵

Lo maravilloso en Ariosto adquiere una dimensión mágica. El prodigio forma parte de la realidad y se quiere natural y verosímil. Deviene en realidad paralela, hecha de encuentros extraordinarios y poderes mágicos que detentan diversos personajes y objetos, metamorfosis, lugares encantados o seres nacidos de la estricta fantasía, como el hipogrifo.

«Tua cortesía mi sforza | a discopirti in un medesimo tratto | ch' io fossi prima, e chi converso m' aggia | in questo mirto in su l'almena spiaggia» («Tu cortesía y gentileza | a descubrirte el caso me ha movido, | quien fuy primero, y quien me así mudara | en este myrto en la ribera cara») (Canto VI, 32), responde Astolfo a un Ruger quien, alborotado al oír lo que le parecen protestas en el murmurar y hervir del mirto que ha echado a una hoguera, y con el que, con naturalidad, se ha disculpado cortés diciéndole: «Perdóneme qualquiera que aquí sea, | o spiritu humano o sylvestre dea».³³⁶

La entrada del hipogrifo en el poema no está exenta de maravilla, pero el tono desprende naturalidad: «Ecco all' orecchie un gran rumor lor viene | Disse la donna: -O gloriosa Madre, | o Re del

³³⁵ «Homero a Agamenón vitorioso | hizo, y viles y flacos a Troyanos, | que Penélope fiel fuesse a su esposo, | conservada con maña de sus manos, | pues si quieres saber lo fabuloso | Buelve al contrario aquellos versos vanos, | los Griegos rotos, Troya vencedora | y que fue deshonesto la señora» (*Ibid.*).

³³⁶ En la citada traducción de Urrea, Canto V, p. 22v.

ciel, che cosa sarà questa? | E dove era il rumor si trovò presta»
(Canto IV, 3 y s.), pero sigamos la versión de Urrea (Canto III, p. 13):

En esto, a las orejas rumor viene,
la dama dixo, O nuestra señora,
O rey del cielo , qué cosa es aquesta!
Y do sintió el rumor, salió muy presta.

Al mesonero ve y su gentezilla,
quien por ventana y quien está en la vía,
mirando al cielo, puestos en quadrilla,
como quien mira eclipse a medio día,
vió Bradamante aquí una maravilla,
qu'en otra parte creyda no sería.
Que vio pasar un gran cavallo alado,
llevando encima un caballero armado.

La magia ariostesca, en definitiva, tiene especial proyección en los espacios arquitectónicos que prestan un juego de equívocos y falsas imágenes. Es enormemente sugerente la traducción que Urrea, hace de los versos del *Orlando* «quivi si riposar con maggior agio, | che se smontati fossero al palagio» (Canto XVIII, 103): «Estuvieron [en] aquel gozoso espacio, | mejor cierto que no en real palacio» (Canto XVII, p. 89v).

En efecto, palacio o castillos pueden ser reales y encantados, incluso a un tiempo. «Castillo rico y muy gracioso | que más que para guerra parecía | ser hecho para fiestas sumptuoso» (Urrea, Canto XVI, p. 83v), o «castillo azerado», como el de Atlante (*Ibid.*, XIX, p. 106) o «castillo carnicero» (*Ibid.*, XXXVI, p. 202), pero también pueden desaparecer entre niebla y humo. «E si sciolse il palazzo in fumo e nebbia» (Canto XXII, 23).

Es Tasso, a juicio de diversos estudiosos, quien mejor refleja la interpretación del humanismo cristiano de la *Poética* de Aristóteles.³³⁷ La teoría tassiana se expone en los *Discorsi del poema eroico* (1594).³³⁸ Aborda en ellos aspectos filosóficos o poéticos: fin y utilidad de la poesía, la imitación, los caracteres, la naturaleza del poema heroico o la función de la invocación. Pero también otros, de índole preceptiva, especialmente sobre las cuestiones estructurales del discurso. Y es aquí, en este apartado, donde se ocupa de lo maravilloso, como elemento sustancial del poema heroico.

Tasso (1824: 24)³³⁹ define el poema heroico como narración de hechos ilustres y grandes, construida mediante un verso adecuado y de lo maravilloso a fin de conmover el ánimo del oyente. «Diremo dunque che il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la maraviglia, e di giovare in questa guisa» (Lib. I). Para ello, observa Tasso, se ponen en juego diversos elementos de orden cualitativo y estructural: el argumento, el carácter de la acción imitada, el artificio o *verdad* artística y la elocuencia del discurso. Del argumento apunta (*Ibid.*, p. 53) que debe derivarse de la historia verdadera. «L'argomento dell' eccellentissimo Epico dee fondarse nell' istoria esser derivato da vera historia e da non falsa religione» (Lib. II). Del carácter de la acción imitada señala la necesidad de grandeza (*Ibid.*, p. 65, 69 y s.): «l'azione che dee venire sotto l'artificio dell'Epico, sia nobile ed illustre ed abbia grandeza» (Lib. II); así como la adecuación del contenido ilustre a la forma épica: «e quanto la

³³⁷ Su influencia como teórico en el ámbito hispano, ha sido objeto de notables trabajos, véanse, entre otros, Arce (1973). Bertini (1957). Calderón de Cuervo (2000). Caravaggi (1963). Pierce (1968). Sanford (1962) y el ya citado Vilanova (1953).

³³⁸ Son reelaboración de los *Discorsi dell'arte poetica* (1587).

³³⁹ Hay una edición de 1935, de Francesco Flora, en Rizzoli & Cía. Editori, que toma como base la que aquí se sigue de 1824.

materia conterrà in sè avvenimenti più nobili e più grandi, tanto sarà più disposta all' eccellentissima forma dell' epopeia» (Lib. II). Del artificio poético, dirá Tasso (*Ibid.*, p. 91) que es «capace d'ogni perfezione» («capaz de toda perfección»), y que es donde se pone de manifesto el oficio del poeta, donde «quasi tutta la virtù de l' arte si manifesta».³⁴⁰ Y este artificio, constituido en verdad artística, en

³⁴⁰ A propósito del poeta excelente, introduce Tasso (*Ibid.*, 126 y s.) una sugestiva observación sobre la verdad artística, cuyo artificio nos permite la construcción de un pequeño mundo: «...(...non per altro è detto divino, se non perchè, al supremo artefice nelle sue operazioni assomigliandosei, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale quasi in un piccolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendij, qui prodigi; là si trovino concilj celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesía, di generosità, là avvenimenti d' amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli» («...no por otra cosa se le llama divino, si no porque, asemejándose en sus creaciones al artífice supremo, viene a participar de su divinidad) un poema puede formarse en casi cualquier pequeño mundo, tanto si leemos la ordenanzas de un ejército, como de batallas terrestres y navales, o la toma de ciudades, escaramuzas y duelos, justas, descripciones de hambre y sed, tempestades, incendios, prodigios; se encuentran ahí conciliados los cielos y los infiernos, allí nos mantienen en vigilia la traición, la discordia, los errores, la aventura, los encantamientos, los hechos crueles, la audacia, la cortesía, la generosidad, los sucesos amorosos, felices o infelices, gozosos o compasivos») (Lib. III). Y a propósito de los comentarios de Santo Tomás en la *Summa Theologica* sobre la naturaleza de los poetas, escribe Tasso (*Ibid.*, 48 y s.): «[Para los antiguos] non è maraviglia che il poeta sia quasi il medesimo che è il teologo e il dialettico [...], quantunque San Tommaso nella prima parte della Somma riponesse la poesia nell' infimo genere della dottrina; ma egli intese di quella parte della poesia che insegna con prove assai deboli, quali sono gli esempi e la comparazioni usate per dimostrare; tuttavolta non la collocò sotto l'arte de' sofisti, che non è dottrina, ma inganno d'apparenza, e arte simile a quella de' prestigiatori» («no es de extrañar que el poeta sea casi lo mismo que el teólogo o el retórico [...] a pesar de que Santo Tomas en la primera parte de la *Summa* sitúa la poesía en el género más bajo de la doctrina; pero con ello entiende aquella parte de la poesía que enseña con evidencias muy débiles, como son los ejemplos y las comparaciones usados para demostrar; no obstante no la colocó entre las artes de los sofistas, que no es doctrina, y sí el engaño de la apariencia, y arte similar al de los prestidigitadores») (Lib. II).

realidad imaginada, más que el verso, es lo que determina la naturaleza de la poesía y hace diferente la historia.³⁴¹

Ma perchè quello che principalmente costituisce e determina la natura de la poesía, e la fa da historia diferente, non è il verso, como dice Aristotele [...] ma è il considerare le cose non come sono estate, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto a l'universale, che a la verità de' particolari (Lib. III).³⁴²

De la elocuencia, por último, subraya su importancia aludiendo a cuántos destinos ha marcado (*Ibid.*, 208): «molti uomini prudenti, privi di questo dono, furono esclusi dal governo de' regni e delle repubbliche, e riputati quasi infanti» (Lib. V), y la vincula con lo maravilloso en el discurso (*Ibid.*, 204): «Lo stilo eroico adunque non è lontano dalla gravità del tragico, nè dalla vaghezza del lirico; ma avanza l'un e l'altro ne lo splendore d'una meravigliosa maestà» (Lib. IV).

En cuanto a las partes estructurales de la epopeya, señala, desde un punto de vista formal (*Ibid.*, 25), «l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento ed il fine; fra le quali io non ho numerato l'episodio, benchè questa parte sia propria al Tragico ed all' Epico» («la introducción, la perturbación, la peripecia y el final; entre los cuales no he enumerado el episodio, por tratarse de una parte propia de lo trágico y lo épico») (Lib. I). Desde el punto de vista del contenido del discurso poético, señala la fábula, a su vez

³⁴¹ La cuestión de la poesía y la historia fue ampliamente debatida en el tiempo de Tasso y ofrece una riqueza argumental que, en todo caso, no podemos abordar en nuestro estudio.

³⁴² «Pero porque aquello que principalmente constituye y determina la naturaleza de la poesía, y la hace diferente de la historia, no es el verso, como dice Aristóteles [...] más bien es el considerar las cosas no como son, sino de aquella guisa que debieran haber sido, habiendo atendido antes lo universal que la verdad particular».

constituida por tres elementos, la peripecia, la agnición o reconocimiento, y la pasión o conjunto de afanes y perturbaciones, los caracteres de los personajes, los juicios y parlamentos y la *elocutio*.

Sobre esta construcción teórica ya conocida, Tasso (*Ibid.*, 109) mantiene una afirmación singular que tendrá enorme interés para el devenir del concepto de lo maravilloso. A través del *Orlando* de Ariosto observa la diferencia entre la novela (moderna) y la epopeya.

Il romanzo (così chiamano il Furioso e gli altri simili) è specie di poesia diversa dalla epopeja, e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obbligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeja. E se dice Aristotele che l'unità de la favola è necessaria nell' epopeja, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi non conosciuta da lui (Lib. III).³⁴³

Precisamente a través del análisis comparativo entre la novela y la epopeya, Tasso (*Ibid.*, 24) dará con la verdadera sustancia última del texto épico, atribuida hasta ahora a la fábula, alma de la epopeya y la tragedia, desde Aristóteles. «La favola, la quale è definita da Aristotele imitazione dell' azione, [...]. questa è da lui chiamata principio ed anima del poema» (Lib. I). Ciertamente, se admite en los *Discorsi* (Lib. I) que lo maravilloso se encuentra, también, en los otros géneros y formas dramáticas. Así, se dirá que la tragedia ha de mover a maravilla y fácilmente hace posible llegar a ella a través del horror y lo miserable de las vivencias de sus personajes. «Le tragedia debbano muover meraviglia e particolarmente [...] agevolmente s'induca l'orribile e il miserabile». Y en la comedia, observa que no

³⁴³ «La novela (así llaman al *Furioso* y otras similares) es un tipo de poesía distinta de la epopeya, y no conocida por Aristóteles; por esa razón no está obligada por aquellas reglas que Aristóteles da de la epopeya. Y se dice Aristóteles que es necesaria la unidad de la fábula en la epopeya, no dice, sin embargo, que le convenga a esta poesía de la novela desconocida por él».

basta con cosas groseras o vulgares para hacer reír, también en ella, para ser efectiva, ha de haber maravilla. «Laonde cessata la meraviglia o la novità, cessa il riso», observa Tasso (*Ibid.*, 22). Pero es en la épica donde lo maravilloso y extraordinario parece encontrar su espacio natural. Las grandes hazañas y todo, en suma, deviene admirable en el poema heroico. «Quella meraviglia che ci rende quasi attoniti di veder che un uomo solo colle minacce e co' cenni sbigottisca tutto l'esercito [...] tuttavolta rende mirabile il poema eroico» («Que la maravilla que nos deja casi sin palabras de ver que un hombre sólo con amenazas y gestos desconcierte a todo un ejército [...] es lo que hace a su vez admirable el poema heroico») (*Ibid.*).

Pero lo maravilloso en Tasso (*Ibid.*, 59) no quiere perder contacto con la verosimilitud y la dificultad, para el poeta, está en conjugar estas cualidades discordantes.

Ma benchè io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verosimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi giudico che un' azione medesima possa essere e meravigliosa e verosimile; e molti credo che siano i modi di congiungere insieme questa qualità così discordanti (Lib. II).³⁴⁴

La intervención de seres que exceden el poder de los hombres se considerará maravillosa o milagrosa.

Attribuisca il poeta alcune operazioni che di gran lunga eccedono il poter degli uomini a Dio, agli Angioli suoi, a' Demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' Demoni è conceduta

³⁴⁴ «Pero aunque restrinja al poeta épico a una obligación perpetua de preservar lo verosímil, no por ello excluyo de otra parte, lo maravilloso; más bien juzgo que una misma acción puede ser maravillosa y verosímil; pues muchos creo que son los modos de conjugar a la vez esta cualidad tan discordante».

questa potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per sè stesse saranno considerate, maravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel comune uso di parlare (*Ibid.*).³⁴⁵

Pero pudiera ser que lo maravilloso sea verosímil, para ello tendrá que mantenerse circunscrita a los términos de la naturaleza. «Può esser dunque una medesima azione e maravigliosa e verisimile; maravigliosa, risguardandola in sè stessa e circoscritta dentro ai termini naturali». Esto es, la conjunción de lo maravilloso y lo verosímil hace imposible la introducción de los dioses de los gentiles. «Ma di questo modo di congiungere il verisimile col maraviglioso privi sono que' poemi ne' quali s'introducono la deità de' Gentile» (Lib. II). Con ello, Tasso (*Ibid.*, 60) deja abierta la puerta a lo *verosímil cristiano* como constructo *lógico* de lo maravilloso, aunque niega la *verosimilitud ficcional* a los seres y poderes ajenos a la teología cristiana.³⁴⁶ Después de todo, si se admiten las maravillas de Teseo o Jasón, dirá (*Ibid.*, 61), por qué hemos de negar la idea del perfecto

³⁴⁵ «Atribuya el poeta algunas operaciones que exceden con mucho el poder de los hombres al de Dios, al sus ángeles, al de los demonios, o al de aquellos a los que Dios o los demonios conceda esa potestad, como son los santos, los magos y las hadas. Estas obras, por extensión serán consideradas y nos parecerán maravillosas; más aún serán llamadas milagros en el uso del habla común».

³⁴⁶ En este sentido Tasso (*Ibid.*, 59) señala que lo maravilloso parecerán milagros y expresión de la virtud y lo justo. «Queste medesime se si avrà riguardo alla virtù, ed alla potenza di chi l'ha operate, verisimli saranno giudicate, perchè avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata dai maestri della nostra santa fede, cioè che Dio, e i suoi ministri, e i Demoni, e i magi, permettendolo lui, possano far cose sovra le forza della natura meravigliose; e leggendo, e sentendo ogni di ricordarne nuovi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiata esser avvenuto e poter di nuovo molte volte avvenire» («Estos mismos en lo referido a la virtud y al poder de quien lo ha hecho, serán juzgados verosímiles, porque habiendo nuestro hombres mamado juntos y al mismo tiempo de esta opinión, y siendo después confirmada por los maestros de nuestra santa fe, esto es, el que Dios, y sus ministros, y los demonios, y los magos, permitiéndolo él, pueden hacer cosas maravillosa fuera del orden natural; y leyendo y escuchando cualquier mención de nuevos casos, no parecerá fuera de lo verosímil aquello que crean no sólo ser posible, sino que al contrario se considerará posible que esto pueda darse de nuevo») (Lib. II).

caballero, por piedad y religión, en las personas de Carlomagno y Arturo. «Oltre a ciò, chi vuol formare l' idea d' un perfetto cavaliere, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione. Laonde preporrei di gran lunga la persona di Carlo e d' Artù a quella di Teseo e di Giasone» (Lib. II). Y es que lo maravilloso en Tasso, y a diferencia de Ariosto, quiere ser un maravilloso útil: «molto meglio accenderà l' animo de' nostri cavalieri coll' exempio de' Fedeli, che degl' Infideli, movendo sempre più l' autorità de' simili che de' non simili, e de' domestici che degli stranieri» (*Ibid.*).

A juicio de Tasso, *Discorso Primo* (1804: 13),³⁴⁷ si ha de conjugarse lo maravilloso con lo verosímil, los argumentos de la épica solo pueden beber de la historia cristiana o hebrea. «Questa sola ragione a mio giudizio conclude, che l' argomento dell' Epico debba esser tratto da Istoria non Gentile, ma Cristiana, od Ebreja». De hecho señala la majestad y grandeza como atributos exclusivos de la «nostra religione», y se permite aquí una crítica a los héroes de ficción, al estilo ariostesco, contruidos al margen de la moral cristiana. «E ultimamente chi vuol formar l' idea d' un perfetto Cavaliere, come parve che fosse intenzione d' alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà, e di religione, e impio e idolatra ce lo figuri».

Al mismo tiempo, admite la idoneidad para la épica de historias de tiempos y naciones remotas, porque lo que por un lado puede ser un problema, por la debilidad de la memoria que de ellos se tenga, por la escasez de fuentes, en definitiva; por otro, permite al escritor recrear a su gusto ese mundo. El inconveniente, según Tasso

³⁴⁷ Las citas son notables variantes sobre el texto de la edición de 1824 que venimos siguiendo.

(*Ibid.*, 62), es que obliga a introducir en el relato, de algún modo, la antigüedad de usos y costumbres de esos pueblos remotos.³⁴⁸

El más ilustre de los tratadistas españoles del XVI, López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (1596), retoma también la idea horaciana de lo útil y el deleite, conjunción para la que considera necesarios lo maravilloso, una ficción *hermosa* y un lenguaje apropiados:

Dotrina y deleyte conviene tenga mezclado, el que tiene el poema, que el que tiene mucha dotrina no es bien recebido, ni leydo, y el que tiene solo deleyte no es razón que lo sea y en suma la poética es arte inventada como todas las demás para bien y útil del mundo; de la qual fue origen y principio, el fin que ya es dicho, y otra vez digo la dotrina con el deleite; dexo agora lo que algunos han querido que la maravilla, o que la hermosura de la ficción y el lenguaje sean fines poéticos (Pinciano, 1596: 111).

Reconoce, no obstante, que la «fabulosa narración» es conocida de antiguo como medio de hacer más atractiva la doctrina:

La inclinación humana era aparejada más al deleyte que a la virtud, y la *Philosophia* mezcló el oro desta con la figura de

³⁴⁸ Tasso (1824: 62): «L'istoria di secolo o di nazione lontanissima pare per alcuna ragione soggetto assai conveniente al poema eroico; perocchè, essendo quelle cose in guisa sepolte nell' antichità, ch' a pena ne rimane debole ed oscura memoria, può il poeta mutarle e rimutarle, e narrarle come gli place. Ma con questo comodo è un incomodo peravventura, e non picciolo; perchè insieme con l'antichità de' tempi è quasi necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi» («La historia de un siglo o de una nación lejanísima parece por alguna razón devenir tema bastante conveniente al poema heroico; sin embargo, estando estas cosas en cierto modo sepultadas en la antigüedad, que lamentablemente permanecen en débil y oscura memoria, puede el poeta mudarlas y volverlas a mudar, y narrarlas como le plazca. Mas es este cómodo elemento incómodo para la aventura, y no poca cosa; porque junto con la antigüedad de los tiempos es necesario que se introduzca en el poema la antigüedad de las costumbres») (Lib. II).

aquel para hazer más vendible su mercadería [...]; los Philosophos antiguos quisieron enseñar, y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora. [...] que el oro de la sciencia los antiguos philo[so]phos figuraron con la fábula y al útil doctrina añadieron el deleyte de la imitación poética (*Ibid.*, 109 y s.).

Como otros muchos autores, aborda Pinciano los distintos tipos de fábulas, en los que hace distinción según la proporción o presencia de lo imaginado. Así, escribe:

Ay tres maneras de fabulas, unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación, tales son las Milesias y libros de cavallerias, otras ay que sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Esopo, dichas Apologéticas, las quales debaxo de una hablilla muestran un consejo muy fino y verdadero; otras ay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las Trágicas y Épicas, las quales siempre, o casi siempre se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula. Y así de la mayor parte toma la denominación la obra que de la una y otra se haze (*Ibid.*, 168).

En todo caso, son la admiración y verosimilitud ingredientes de la «fábula buena» (*Ibid.*, 191). La admiración va ligada a lo heroico, que en ocasiones se quiere llevar al exceso, de ahí que entienda como propias de las «calidades de la épica», la *verosimilitud*, la *doctrina* y el *estilo grave*. Por ello apunta a que

...sea la fábula fundamentada en historia, y que la historia sea de algún Príncipe digno secular, y no sea larga por vía alguna que ni sea moderna, ni antigua, y que sea admirable, así que siendo la tela en la historia admirable, y en la fábula verisímil, se haga tal que de todos sea codiciada, y a todos deleitosa y agradable (*Ibid.* 469).

Por último, puede subrayarse una observación, de orden preceptivo, en relación con el modo de presentar lo maravilloso, que pone de manifiesto su importancia y la de administrar su carácter sorprendente:

...porque habiendo esta [la poética trágica] de ser acción gravissima, maravillosa, y fuera de lo que ordinario se vee en el mundo, no conviene entrar prologando antes, sino simuladamente yr haciendo la zanja a la obra misma dentro della, y en esto conviene con la épica (*Ibid.*, 412).

El *Cisne de Apolo* (1602), del historiador Luis Alfonso Carvallo, ofrece jugosas observaciones de un tenor similar a las señaladas por Pinciano, y donde se atribuye también, en el efecto poético ficcional, un papel *activo* al sujeto receptor. Así, en el Diálogo III: «De la disposición y forma de la poesía» puede leerse: «Oxalá parassen solo en esso los fingimientos, mas tomando las cosas verdaderas entre las manos, siémbrenlas de tantas ficciones que no ay distinguir qual es lo cierto, ni qual lo fabuloso», se queja Zoilo, en este diálogo a tres, a lo que responde Lectura:

Esso sucederá por la ignorancia de la arte, ora sea de parte del que escribe, ora de parte del que lee, que no saben la limitación que en esto guardan los Poetas, mas el que no la ignora gusta de las ficciones que en la historia se traen, y las sabe destinguir de lo sucedido, y hecha de ver el adorno y nuevo ser que le dan (Carvallo, 1602: 133v).

Como tantos otros, Luis Alfonso Carvallo distingue entre la verdad histórica y la verdad ficcional, pero sin que ello suponga todavía una estricta dicotomía entre el relato histórico y el ejercicio literario. Aunque condicionada siempre a la verosimilitud, los argumentos de Carvallo legitiman la fabulación:

Regularmente verdad deve ser la materia de la historia sucedida. Pero también se usa contar algunas ficciones en estylo histórico, por varios respectos y fines, ya por la moralidad, como los Orlandos de Ariosto, y los cantos morales de Cuevas, ya para exemplo, entretenimiento y gusto. [...] Puede el Poeta en la historia traer exemplos, comparaciones y semejanças de cosas fabulosas, como aplicar la ficción de Ícaro y Faetón y otras semejantes al propósito de lo que se va diziendo. Puede más y le es lícito fingir lo que pudo suceder, y a caso sucedió no constando lo contrario dello, y a esto llaman episodio, como en las sagradas letras lo que llaman pensamiento, y que en las Historias sagradas se usa, pero es diziendo siempre que pudo suceder, como aquel devoto pensamiento que la Virgen llegó a abraçar a su hijo llevando la Cruz a cuevas, y que él con la flaqueza se dexó caer, cayendo entrambos debaxo de la Cruz: lo qual, aunque el Evangelista no lo escribe con la limitación que digo, se puede piadosamente dezir, pues pudo suceder y acaso sucedió. Máxime no constando lo contrario. Es demás desto lícito hazer una ficción para traer a propósito de la historia que va contando alguna cosa agena della y fuera de propósito [...]. Es lícito ansi mismo fingir personas espirituales [...]. Todos los quales fingimientos son lícitos y muy convenientes al officio del Poeta, ni perjudican a la verdad ni la oscurecen, antes la aclaran y adornan [...]. Otra cosa sería si contra la verdad de lo que ha sucedido dixese alguna mentira falsando la historia, que esto no se permite, no solo en las historias ciertas mas ni las fábulas recibidas quiere Aristóteles que sean alteradas, ni sería verdadero Poeta el que lo hiziesse como ya queda dicho, que prevertirían el fin de la arte, que como significa nuestro Cisne dar gusto y aprovechar (*Ibid.* 133v y ss.).

En *Las tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales se repiten muchas de las ideas ya expuestas, pero, aunque no se aleja del pensamiento poético tradicional, expresiones como el «felizmente atrevido Ariosto», referidas al autor del *Orlando furioso*, (Cascales,

1779: 110), parecen querer indicar un criterio abierto hacia lo maravilloso, que, después de todo, no acaba articulando.

Cascales tiene identificados los fundamentos de lo maravilloso. Así, sobre la admiración hace decir a su personaje Castalio (Tabla I):

La admiración es cosa importantísima en qualquier especie de Poesía; pero mucho más en la heroica. Si el Poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones. Causan admiración las cosas que suceden sin pensar, o porque creemos venir de la mano de Dios, o de su propio movimiento. [...] Así que gallardean la Fabula en grande manera cosas que fuera de la imaginación y esperanza acaecen maravillosamente (Cascales 1779: 146).

Señala, de la misma manera, la importancia de mantener el carácter sorpresivo para los sucesos o acciones que se quieren maravillosas: «Estas cosas si van insertas en la acción principal de la Fabula, trahidas al tiempo que menos se esperan, son maravillosas y muy agradables» (*Ibid.*, 147). E identifica, aunque sin ser en ello especialmente original, algunos de los principales elementos que resultan determinantes en lo maravilloso ficcional, y que bien pueden resumirse, en expresión suya, como «galano artificio»: orden y articulación de los elementos del discurso, acierto en el registro lingüístico, lógica interna y variedad.

La admiración nace de las cosas, de las palabras, de la orden, y de la variedad. Aquellas cosas tenemos por admirables, que no son fingidas vanamente, sino con gran prudencia, a propósito, y en su lugar. Las palabras serán maravillosas, que son escogidas con grande juicio, sentenciosas, graves, de dulce son, con galanas figuras de la eloquencia, o bien sean propias, o metaphoricas, como se ve en Virgilio, en Homero, en Petrarca, en Dante, en Garcilasso y en Erzila. Para engendrar pues

maravilla suelen los buenos Poetas hacer ficciones de cosas probables y verisímiles; porque si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba? La orden será también maravillosa, quando disponemos las cosas con algún galano artificio; que muchas veces suele ser un pensamiento bajo, y va dispuesto con tanta gracia y arte, que pone más admiración que los muy sutiles. La variedad hermosea a la Poesía, la enriquece y la hace maravillosa. Ningún Poeta puede tratarla tan bien como el Épico: porque siendo su obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas: porque por un Poema heroico andan Reyes, Principes, caballeros, labradores, rusticos, casados, solteros, mancebos, viejos, seglares, clérigos, frayles, ermitaños, Ángeles, prophetas, predicadores, adivinos, Gentiles, Catholicos, Españoles, Italianos, Franceses, Indios, Ungaros, Moros, damas, matronas, hechizeras, alcahuetas, prophetisas, sybilas, descripciones de tierras, de mares, de monstruos, de brutos, y de otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable (*Ibid.*, 147 y s.).

Traza, también, Cascales una suerte de tipología de lo maravilloso, a partir de elementos circunstanciales:

Estos acontecimientos son de tres modos, o por fortuna, o por caso, o por destino. El acontecimiento fortuito es en cosas animadas, como el balletero, que tirando al ciervo, mata al hombre escondido en la maleza. El acontecimiento casual es en las cosas inanimadas, como el que sale de su casa, y apenas ha acabado de salir, quando da en el suelo toda; o por destino, que es una constelación que le sigue a uno mucho tiempo (*Ibid.*, 146 y s.)

Señalemos, por último, algunas de sus observaciones sobre lo ficcional. En el diálogo que establecen los personajes Pierio y Castalio (Tabla I), el primero inquiere: « ¿en qué modo narra el Poeta lo que en la Fábula se contiene?», a lo que responde un sentencioso Castalio: «No como pasó la cosa, sino como fue posible, o verisímil, o

necesario que pasase. Porque entre el Historiador y el Poeta hay esta diferencia, que el Histórico narra las cosas como sucedieron, y el Poeta como convenía, o era verisímil que sucediesen (*Ibid.*, .135)

Unas veces el Poeta constituye su acción verdadera, y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la Historia; otras finge la Fábula, y entonces los nombre serán también fingidos. Solo se ha de notar, que quando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como convenga más a la buena imitación (*Ibid.*, 26).

En todo caso subraya la necesidad de una lógica interna en la obra artística, hacer coherente lo «fingido» para lograr la verosimilitud.

Será verisímil la narración, si las cosas que se narran, correspondieren a las personas, tiempos, lugares y ocasiones; y si se contare haver sido, como fue posible, o necesario, o verisímil que sucediesen [...] Y aunque principalmente hemos de estudiar en hacer probable lo fingido, no nos hemos de enfriar, ni descuidar en el caso verdadero, sino sustentarle con buenas y firmes razones. (*Ibid.*, 126).

Gracián, uno de los escritores más sugerentes del ámbito hispánico a mediados del XVII, no escribió ninguna poética, pero entre las páginas de sus obras pueden encontrarse observaciones, que nos permiten vislumbrar su pensamiento en relación con el objeto de nuestra investigación. Así, en su *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) puede leerse (1702: 256): «Quisieran algunos, que criara Dios otro mundo, y otras perfecciones, para satisfacción de su extravagante fantasía». Y en el «Discurso XLVIII» de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), a propósito del ingenio en el apodar, pueden

leerse unos versos satíricos dirigidos al Conde de Salinas, en el que se habla de «pecado de fantasía» (1702: 184).

En cuanto a la imaginación escribe en *Oráculo manual y arte de prudencia* (*Ibid.*, 248): «cásase la imaginación con el deseo, y concibe siempre mucho más de lo que las cosas son».

La imaginación se adelanta siempre, y pinta las cosas mucho más de lo que son; no sólo concibe lo que ay, sino lo que pudiera haver; corríjala la razón tan desengañada a experiencias; pero ni la necedad ha de ser atrevida, ni la virtud temerosa, y si a la simplicidad le valió la confianza, cuánto más al valer y al saber? (*Ibid.*, 277).

Y sobre la ficción o invención, como se usaba entonces, en el «Discurso XLVII: De las acciones ingeniosas por invención», escribe Gracián (*Ibid.*, 179): «su mismo nombre de invención ilustra este modo de agudeza, pues, exprime novedad artificiosa del ingenio [...]. No siempre se queda la sutileza en el concepto, comunicase a las acciones, [pues] son muchos, y primorosos sus asuntos». Destaca, entre esos asuntos, las «acciones misteriosas»,³⁴⁹ observando la conveniencia de que se acompañen de un sentido alegórico: «procurase siempre en estas invenciones, que tengan alma de significación, y hermosura de apariencia» (*Ibid.*, 179 y s.).

³⁴⁹ «Paiteanse mucho estas invenciones en los Cavallerosos empleos, y son como empresas, o geroglíficos executados; excelente capricho el de aquel Cavallero que entró a tornear dentro de una bien fingida montaña, para significar su firmeza propia, y la dureza agena. Fue ruando por la Real plaza, y en llegando a la esfera de su actividad, y influencia, instantáneamente reverdeció el ufano monte, brotaron plantas, cambiaron flores, bolaron aves y bulleron fieras. Pero ya encarándose con el Marcial palenque, las fuentes se convirtieron en volcanes, las flores en llamas, la hermonía (sic) en horrisono fragor, y todo el monte en un formidable mongibelo, que con el espantoso ruido rebentó, desgajándose de quatro partes, abortando un Enzelado armado, rodeado de varios monstruos, que con trompas, y añafiles le hazían salva; fueron luego descendiendo por las gradas, que con grande artificio formaron las ruinas» (*Ibid.*, 180).

Llama también la atención en las que centran su invención en el ardid, y «se llaman comúnmente estratagemas, extravagancias de la inventiva». De estas, observa Gracián que, en ocasiones, «redujeron algunos toda la agudeza a la astucia», aunque no les regatea importancia. «Consiste su primor en una ejecución no esperada, que es un sutilísimo medio de vencer, y salir con el intento [...] Son las estratagemas lo más primoroso de todas las Artes» (*Ibid.*, 181).³⁵⁰

Las referencias a lo maravilloso son ciertamente indirectas, en cuanto que el término es sustituido por «ingenio» o «artificio» en el discurso graciano, pero no faltan observaciones sobre ello, como demuestran, también, la presencia de verbos tan significativos como «suspender» o «dubitar». En el «Discurso II: Essencia de la agudeza ilustrada» puede leerse: «no se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura [...] el artificio primoroso suspende la inteligencia» (*Ibid.*, 4).

Que la agudeza consiste también en artificio, y el superlativo de todos, como se ve en este de un Ingenioso Orador, en que ponderó de S. Francisco Xabier, que no solo este grande Apostol de Oriente se llevaba las voluntades de todos quantos trataba, sino que pareció que tenía hechizado (a nuestro modo de decir) al mismo Señor (*Ibid.*, 4).

Y, aunque entra aquí en una suerte de preceptiva, en el «Discurso XLIV: De las suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas», en relación con los efectos de una oratoria eficaz, apunta: «Es gran

³⁵⁰ «Válese dellos la Retórica, estímalo la pintura, para duplicar su perfección [...]. No los desprecia la Arquitectura; pero donde se logran con fruición es en los jardines y en los combites [...]. [Y aún] donde prevalecen los estratagemas es en el Arte militar [...] Los cébres son los heroicos, que sirven de ostentar plausiblemente alguna gran prenda de ánimo, como la magnificencia, el valor, la liberalidad, la prudencia» (*Ibid.*).

eminencia del ingenioso artificio llevar suspensa la mente del que atiende» (*Ibid.*, 172). Ahonda más adelante en el entorno de lo maravilloso: «Comienza a empeñarse el concepto, deslumbra la expectación, o la lleva pendiente, y deseosa de ver dónde va a parar el discurso, que es un bien sutil primor, y después viene a concluir con una ponderación impensada» (*Ibid.*). Señala la importancia del elemento sorpresivo en el discurso: «...dan gran gusto estas salidas no pensadas, antes contrarias a lo que el concepto iba apoyando, y previniendo» (*Ibid.*, 173). Y también de las dubitaciones como medio eficaz para generar interés: «Por una dubitación se pondera mucho, y se exprime un sentimiento [...]. Dase la razón de la duda, aumentándola con mucho artificio; esto es de los dos extremos entre que está la perplexidad» (*Ibid.*, 173 y s.). De la misma manera, apunta el gusto del público por los misterios, de los que en su «Discurso VI: De la agudeza por ponderación misteriosa», escribe: «Quien dize misterio, dize preñez, verdad escondida, y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada, y gustosa» (*Ibid.*, 21).

Aun así, y a tenor de lo que escribe en *El Criticón* (1651–1657), no parece Gracián (1773: 223) amigo de excesos preceptivos, ni de exageraciones fantasiosas, ni de ir mucho más allá de lo maravilloso cristiano.

Pocos imitan a Homero, y a Virgilio, en los graves, y heroicos poemas. Para mí tengo (dijo Critilo) que Oracio los perdió, quando más los quiso ganar, desanimados con sus riguroso preceptos. [...] que son tan romancistas algunos, que no entienden el arte, sino que para las obras grandes son menester ingenios agigantados. Aquí está el Taso, que es un otro Virgilio Christiano; y tanto, que siempre se desempeña con Ángeles y con milagros.

1.3. POÉTICA RACIONALISTA E ILUSTRADA: FÉNELON, MURATORI, DUBOS, LUZÁN, MARMONTEL.

La singularidad de *l'Art Poétique* (1674) de Boileau, a pesar del afamado nombre de su autor, como se recordará el traductor moderno de *De lo Sublime* de Longino, radica más en el hecho de estar escrita en verso que en la originalidad de sus aportaciones. Sus observaciones siempre son amables y ortodoxas. «Le poète s'égaie en mille inventions, l'orne, élève, embellit, agrandit toutes chose, l et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses» («El poeta se divierte con mil inventos, decora, embellece, engrandece todas las cosas, y encuentra a mano flores siempre abiertas») (Chant III, vv. 174-176).³⁵¹ No obstante son de interés los comentarios que, a la luz del texto, se fueron generando por parte de plumas ilustres como Racine o Fénelon.

El erudito Charles Hughes Lefebvre de Saint-Marc, editor en 1747 de las obras de Boileau en 5 volúmenes, resume la postura tradicional de éste respecto a lo maravilloso:

Una transición feliz y natural lleva de la poética de la tragedia a la poética de la épica; la esencia y la naturaleza de esta última se fundamentan, según [Boileau] Despréaux, en lo maravilloso, en las ilusiones mitológicas, sin las que no existe un auténtico efecto de poesía épica. Los más bellos desarrollos sobre esto se derivan de preceptos no menos importantes sobre la elección de los héroes de un poema épico, la acción que sirve de fondo a este poema, la narración, el exordio y la elocución que le convienen.³⁵²

³⁵¹ *Vid.* Boileau (1804: 107).

³⁵² «Une transition heureuse et naturelle, conduit de la poétique de la Tragédie à celle de l'Épopée; l'essence et la nature de cette dernière sont rapportées, par

A propósito de la propuesta de Boileau, Racine escribió unos rícos en sugerencias «Discours sur la versification et le style poétiques», recogidos en la edición que manejamos de *L'art poétique* (1804), donde puede leerse:

Ya que lo maravilloso, que eleva a tal altura la poesía por encima de la prosa, y la hace llamar lenguaje de los Dioses, no consiste solamente en la grandeza de las imágenes, sino en un orden de palabras elegidas que el poeta sabe disponer en la estrecha prisión de los versos, me queda por buscar las razones que han llevado a los hombres a encerrar sus pensamientos en una cárcel que parece constreñirles, y por qué se han forjado para ellos mismos unas cadenas tan agotadoras, que sin embargo han hecho tan necesarias, que la poesía es inseparable de la versificación.³⁵³

La posición crítica de François de Salignac de la Mothe, Fénelon, respecto a lo maravilloso no deja de sorprender, si tenemos en cuenta sus abiertas e imaginativas estrategias pedagógicas para con el nieto de Luis XIV. En las páginas de sus «Considerations sur la Poétique», de Boileau, lo maravilloso es considerado un exceso y, como tal, un defecto:

Depréaux, à ce merveilleux, à ces illusions mythologiques, sans les quelles il n'existe pas en effet de véritable poésie épique. Aux plus beau développemens, sur cet objet, succèdent des préceptes non moins importants sur le choix du héros d'un poëme épique, sur l'action qui sert de fond à ce poëme, et sur la narration, l'exorde et l'élocution qui lui conviennent» (Boileau, 1804: 101).

³⁵³ «Puisque ce merveilleux qui élève si haut la poésie au-dessus de la prose, et la fait appeler la langage des Dieux, ne consiste pas seulement dans la grandeur des images, mais dans un ordres de mots choisis que le poëte sait renfermer dans l'étroite prison des vers, il me reste à rechercher les raisons qui ont engagé les hommes à captiver leurs pensées dans une prison qui semble les contraindre, et pourquoi ils se sont forgé à eux-mêmes des chaînes si fatigantes, qu'ils ont cependant rendues si nécessaires, que la poésie est inséparable de la versification» (*Ibid.*, 25).

Los poetas que más alto han llegado, por su ingenio y el alcance y fecundidad de sus pensamientos, son aquellos más deben temer por los escollos del exceso de ingenio. Se dirá de esto que es un hermoso defecto; que es un defecto raro, un defecto maravilloso. Pero convengo que es un verdadero defecto, y uno de los más difíciles de corregir.³⁵⁴

No extraña, pues, que Fénelon confiese abiertamente sus preferencias por una poética ajena a lo maravilloso: «Je préfère l'aimable au surprenant et au merveilleux».

Prefiero un hombre que me haga olvidar quien es el autor, y que se sitúa, de igual a igual, en conversación conmigo. Prefiero que ponga ante mis ojos un labrador que teme por sus cosechas, un pastor que no conoce más que su aldea y su rebaño, una tierna nodriza con su pequeño. Prefiero que ese hombre me haga pensar, no en él ni su ingenio, sino en lo que hace decir a los pastores.³⁵⁵

Y más adelante insiste sobre la misma idea: «Las obras brillantes y bien conformadas se imponen y deslumbran, pero son como una punta fina que se desgasta enseguida. No es lo difícil, ni lo raro, ni lo maravilloso lo que yo busco, es la belleza simple, amable y cómoda lo que gusto».³⁵⁶

³⁵⁴ «Les poètes qui ont le plus d'essor, de génie, d'étendue de pensées et de fécondité, sont ceux qui doivent le plus craindre cet écueil de l'excès d'esprit. C'est, dira-t-on, un beau défaut ; c'est un défaut rare, c'est un défaut merveilleux. J'en conviens, mais c'est un vrai défaut, et l'un des plus difficiles à corriger» *Vid.* Boileau (1804: 10).

³⁵⁵ «Je veux a un homme qui me fasse oublier qu'il est auteur, et qui se mette comme de plain-pied en conversation avec moi. Je veux qu'il me mette devant les yeux un laboureur qui craint pour ses moissons, un berger qui ne connoît que son village et son troupeau, une nourrice attendrie pour son petit enfant ; je veux qu'il me fasse penser, non à lui et à son bel esprit, mais aux bergers qu'il fait parler» *Vid.* Boileau (1804: 11).

³⁵⁶ «Les ouvrages brillans et façonnés imposent et éblouissent, mais ils ont une point fine qui s'émousse bientôt. Ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux que je cherche, c'est le beau simple, aimable et commode que je goûte» (*Ibid.*, 13).

Señala Tatarkiewicz (2004: 570), en su *Historia de la estética*, que lo que escribió Muratori sobre arte y especialmente sobre poesía, no era especialmente novedoso, pero venía a constituir una especie de resumen de todo lo que se había dicho hasta entonces. En efecto, una vez más, se repiten las viejas coordenadas del *docere* y *delectare*, de la poesía como imitación del mundo, «farà cura de' Poeti il rappresentar gli oggetti de' tre Mondi,³⁵⁷ non quali ordinariamente sono, ma quali verisimilmente possono, o dovrebbero essere nella lor compiuta forma», escribe Muratori, en el cap. VIII de su *Della perfetta poesia italiana* (1706: 86). De nuevo encontramos la poesía como perfección de la naturaleza, «che il Poeta ha de compiere da perfezionar la Natura» (*Ibid.*, 87), aunque introduce, cap. X, matices entre *il vero*, *il possibile* e *il probabile*, así como, cap. XI, entre un *verisimili nobile* y otro *popolaresco*. Se asombra de que algunos escritores pudieran hablar de la naturaleza de la poesía sin entrar en que «il Falso è oggetto proprio di quest' Arte, e ch' essa ha da riporsi sotto l'Arte Sofistica, di cui è oggetto il Falso. Seguendosi dalla Poesia il Vero, o certo, ed avvenuto, o possibile, probabile, e verosimile («lo falso es el objeto propio de este arte y ha de situarse por ello entre las artes de la sofística, cuya materia es lo falso.

³⁵⁷ Los tres mundos a los que alude Muratori son viejos conocidos, en expresión suya: *il Celeste, l'Umano e il Materiale*: «Per Mondo Materiale, che Mondo Inferiore ancor può chiamarsi, noi intendiamo tutto ciò, che è formato di Materia, o di Corpo, come gli Elementi, il Sole, le Stelle, i Corpi umani, i fiori, le gemme, e quanto in somma cade sotto l'esame de' nostri sensi. Il Mondo Celeste, che Mondo Superiore può ancora appellarsi, comprende tutto ciò, ch' è privo di Corpo, e di Materia: cioè la prima Cagion delle cose Dio, gli Angeli, e l' Anime umane sciolte da i lacci della Carne. Il Mondo Umano finalmente, che Mondo di mezzo si può nominare, partecipando del Superiore, e dell' Inferiore, abbraccia tutto ciò» (*Ibid.*, 70 y s.). Pero más interesante es su observación de las diferentes verdades que estos mundos o reinos de la naturaleza encierran: «Questi tre Mondi, o Regni della Natura contengono un' infinita di varie, e differenti Verità; è appunto queste Verità tutto sono, o possono essere l' oggetto, e il soggetto della Poesia» (*Ibid.*, 71).

Consecuentemente la verdad de la poesía, o lo cierto, es tal vez lo acontecido o lo posible, probable y verosímil») (Muratori, *Ibid.*, 117).

En cuanto a los efectos de la poesía, distingue Muratori entre los alcanzados por la materia tratada y los que se derivan del artificio formal. «Ora in due maniere può diletтары la Poesia; o colle Cose, e Verità, ch' ella imita; o colla Maniera dell' imitarle» (*Ibid.*, 74). Y de la misma manera, entre lo que es fruto del intelecto y el que lo es de la imaginación. Después de todo, vendrá a decir en el cap. IX, uno persigue la verdad; el otro, el aspecto de las cosas sin penetrar en su verdad.

Che la Poesia per suo scopo ha il rappresentare alla Fantasia nostra Immagini sontuose, nuove, nobile, e mirabili. Ma questo no basta. [...] l'intelletto, il Giudizio, e il Discorso han da trovare in esse un qualche Vero; o sia questo reale, e certo, o sia solamente possibile, e credibile, poi non importa. Sicchè non la sola Fantasia ha de godere in vedersi poste davanti si maravigliose, e nuove Immagini; ma l'Intelletto ha de imparare da esse qualche Verità, e notizia, che generi in lui Scienza, o Opinione, perchè in tal maniera anch' egli proverà piacere (*Ibid.*, 118).³⁵⁸

Como otros antes que él, observa Muratori, cap. VII, en la naturaleza de lo maravilloso, el factor novedad como fundamento: «il Poeta, che dee secondo l'instituto suo diletтары, niun' altra via più sicura di ottener questo fine può egli trovare, quanto quella del rappresentarci il Vero nuovo, e maraviglioso; ben sapendo, che la

³⁵⁸ «Que la poesía tiene como objetivo representar en nuestra fantasia imágenes suntuosas, nuevas, nobles y admirables. Pero esto no es suficiente. [...] el intelecto, el juicio y el discurso han de encontrar en ello alguna verdad; es decir, que lo real y cierto, o solamente posible y creíble, poco importa. Así que no sólo la fantasia ha de disfrutar viendose ante lo maravilloso y ante nuevas imágenes; también el intelecto ha de entender de esa verdad cualquiera, y conocimiento, que genere en él ciencia u opinión, porque también así se obtiene deleite».

novità è madre della meraviglia, e questa è madre del diletto» (*Ibid.*, 74 y s.).³⁵⁹ Y tomándolo, también, como fuente genuina de la materia ficcional, introduce una interesante perspectiva proto-arteaguiana, si se nos permite la expresión, sobre la poética de lo maravilloso, a partir de la presencia, en el relato, de personajes extraordinarios o que se ven envueltos en sucesos de esa índole. Pero en Muratori lo maravilloso no se relaciona con un marco temporal o geográfico, como hará Arteaga, sino con caracteres o virtudes que, más que adornar, definen los personajes y devienen materia narrativa. Así, en *Della perfetta poesia italiana*, cap. VIII, podemos leer:

Ciò si scorge nel valeroso Enea, nel pio Goffredo, nel feroce Achille, in Laura del Petrarca, in Sinone, e in altri personaggi, la pittura de' quali fatta per mano di valentissimi Poeti cagiona meraviglia, e diletto in chiunque legge, od ascolta. [...] Per dipingerli secondo il buon Gusto, la Poetica Fantasia cercò tutto il maraviglioso, e raro di questa Materia (*Ibid.*, 89).³⁶⁰

En efecto, más que en cualquier otro artificio, centra Muratori lo maravilloso en lo que denomina «il Bello della Materia». Así, apunta en este mismo cap. VIII: «E quantumque simili maravigliose imprese già sieno Poetiche, cioè contegnano il Bello della Materia, e possa contentarsi il Poeta di descriverle quali sono» (*Ibid.*, 93). Y es que la materia maravillosa se basta para ello. «Non ha la Fantasia

³⁵⁹ «El poeta, que necesita secundar su instinto de deleitar, no tiene otro vía más segura de obtener este fin, que la de encontrar aquella manera de representar una nueva y maravillosa verdad; a sabiendas de que la novedad es la madre de la maravilla, y ésta la madre del goce»

³⁶⁰ «Esto puede verse en el valeroso Eneas, en el piadoso Godofredo, en el feroz Aquiles, en Laura de Petrarca, en Sinon y otros personajes, cuyo retrato hecho por la mano de muy valientes poetas es razón de maravilla, y deleite según cualquier principio y escucha. [...] Para pintarlos de acuerdo con el buen gusto, la fantasía poética buscó todo lo maravilloso y raro de esta materia».

molto da faticare per scoprire il Mirabile della Materia, avendolo già la Natura per se stessa palesato, e già renduta bella, e Poetica questa Materia» (*Ibid.*, 92). Después de todo, la *perfección* o *belleza* de ese objeto es ya en sí, el punto de partida: «Il Bello della Materia nasce particolarmente dal perfezionare gli oggetti, e parti della Natura» (*Ibid.*, 91).

Para Jean Deprun (1985: 307), Dubos o Du Bos considera la experiencia estética una «emoción superficial», una «inquietud mitigada», un «semi-choque». Pero dicho así, la imagen que obtendríamos de Dubos sería equívoca. El razonamiento del autor de *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (1719) parte del tradicional principio de imitación en las artes, pero también de la observación de procesos psicológicos, todavía no etiquetados, que darán en conceptos como el de empatía,³⁶¹ y que facilitan la eficacia de los artificios imitativos de las artes. Así, a propósito de la sensibilidad natural de los individuos³⁶² y de las imitaciones de pintores y poetas, dirá en sus *Réflexions critiques* (I, secc. IV): «Ainsi

³⁶¹ «Les larmes d'un inconnu nous émouvent même avant que nous sachions le sujet qui le fait pleurer». Las lágrimas de un desconocido nos mueven incluso antes que conozcamos la causa que le hace llorar (Du Bos, 1719: 37). Para una interesante aproximación al tema véase Fernández-Pinto, López-Pérez y Márquez (2008). No citan a Dubos, pero hacen referencia a observaciones, en este sentido, recogidas por Mark H. Davis en *A social Psychological Approach* (1996), sobre Leibniz, Rousseau o Adam Smith, como precedentes, así como a la irrupción del término alemán *Einführung*, «sentirse dentro de», primero y al griego empatía, después.

³⁶² «Quand on fait attention à la sensibilité naturelle du cœur humain, à sa disposition pour être ému facilement par tous les objets dont les Peintres & les Poètes sont des imitations; on n'est pas surpris que les vers & les tableaux mêmes puissent l'agiter. La nature a voulu mettre en luy cette sensibilité si prompte & si soudaine comme le premier fondement de la société» («Cuando se presta atención a la sensibilidad natural del corazón humano, a su disposición para ser emocionado fácilmente con todos los objetos de los cuales los Pintores y los Poetas extraen imitaciones, no se sorprende uno de que incluso los versos y los cuadros puedan agitarlo. La naturaleza quiso poner en él esta sensibilidad tan viva y tan repentina como el primer fundamento de la sociedad») (Dubos 1719: I, 36).

leur émotion seule nous touche subitement; & ils obtiennent de nous, en nous attendrissant, ce qu'ils n'obtiendroient jamais par la voye du raisonnement & de la conviction» («De esta manera su emoción sólo nos conmueve de repente y consiguen de nosotros, al enternecernos, lo que no conseguirían jamás por el camino del razonamiento y de la convicción»). Así que su emoción con solo tocarnos de pronto, obtienen de nosotros, al enternecernos, aquello que no obtendrían nunca por la vía del razonamiento y la convicción (*Ibid.*, 36 y s.).

Incluso irá más lejos al afirmar que, más que la superioridad del espíritu o del entendimiento, es el talento para emocionar a su discreción lo que da el poder sobre los otros hombres.

De tous les talents qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit & de lumières, c'est le talent de les émouvoir à son gré, ce qui se fait principalement en paroissant soymême ému & pénétré des sentiments qu'on veut leur inspirer (*Ibid.*, 38).³⁶³

La materia de la que se extrae lo maravilloso, para Dubos, secc. L, procede de hechos históricos, de la física, la astronomía o la geografía, y observa cómo estos hechos maravillosos sigue siendo *verdad* para los poetas, cuando hace tiempo dejaron de serlo para historiadores y otros escritores. De manera que, los artistas deben atender, en ese sentido, la opinión vulgar recibida de su época, aunque se contradiga con lo afirmado por los sabios.³⁶⁴

³⁶³ «De todos los talentos que permiten dominar a los demás hombres, el talento más poderoso no es la superioridad de espíritu y de luces, es el talento para emocionar a su antojo, cosa que se hace principalmente pareciendo uno mismo emocionado y lleno de los sentimientos que se quieren inspirar».

³⁶⁴ «Les faits merveilleux sont encore veritables pour les Poètes de tout genre, long-temps après qu'il sont cessé de l'estre pour les historiens & pour les autres Ecrivans, don la vérité est le premier objet. Je pense même que sur beaucoup de faits de Physique, d'Astronomie & de Géographie, les Peintres, les Poètes & les Sculpteurs doivent s'en tenir à l'opinion vulgairement reçûe de leur temps,

Como tantos otros autores, Dubos considera que lo maravilloso es la esencia del poema. Así, a propósito de la Tragedia, secc. XLII, señala: «Puisque le but de la Tragedie est d'exciter la terreur & la compassion, puisque le merveilleux est de l'essence de ce Poëme, il faut donner tout la dignité possible aux personnages qui la representent» («Ya que la finalidad de la Tragedia es suscitar el terror y la compasión, ya que lo maravilloso pertenece a la esencia de este Poema, hay que conceder toda la dignidad posible a las personajes que la representan») (*Ibid.*, 398). Lo que no se contradice con una llamada de atención contra los excesos (secc. XXVIII): «les sentimens trop merveilleux paroissent faux & outrez » (*Ibid.*, 227).

No está, pues, exenta de dificultad la conjunción de lo maravilloso y lo verosímil y parece solo al alcance de los grandes poetas, como apunta en la citada secc. XXVIII.

Il ne me paroît donc pas possible d'enseigner l'art de concilier le vraisemblable & le merveilleux. Cet art n'est qu'à la portée de ceux qui sont nez Poëtes, & grands Poëtes. C'est à eux qu'il est réservé de faire une alliance du merveilleux & du vraisemblable, où ils ne perdent pas de leurs droits (*Ibid.*, 228).³⁶⁵

A partir del talento para esta sutil alianza, hace Dubos distinción entre los poetas «de la classe de Virgile», los versificadores

quoiqu' elle soit contredite avec fondement par les Sçavants» («Los hechos maravillosos siguen siendo verdaderos para los Poetas de todo tipo, mucho tiempo después de que hayan dejado de serlo para los historiadores y para los demás escritores, para los cuales la verdad es la primera finalidad. Pienso incluso que en relación a muchos hechos de Física, de Astronomía y de Geografía, los Pintores, los Poetas y los Escultores deben atenerse a la opinión vulgarmente recibida en su momento, aunque sea rebatida con fundamento por los Sabios») (*Ibid.*, 691 y s.).

³⁶⁵ «No me parece posible, pues, enseñar el arte de conciliar lo verosímil y lo maravilloso. Este arte no está al alcance más que de los que nacieron Poetas, y grandes Poetas. A ellos les está reservado el hacer una alianza / unión de lo maravilloso y de lo verosímil, en el que no pierden parte de sus derechos».

«sans invention» y estos otros que denomina «Poëtes extravagans», y sentencia: «Voilà ce qui distingue ces Poëtes illustres des Auteurs plats» (*Ibid.*).

Entre los poetas *extravagans*, dirá Dubos, secc. XXVIII, están los «hacedores» (*faiseurs*) de novelas de caballerías, como los *Amadis*, a los que no sólo no les falta de lo maravilloso, sino que, al contrario, están rebosantes de ello, pero tanto sus ficciones inverosímiles como los sucesos prodigiosos en exceso, desagradan a los lectores con criterio formado y conocimiento de autores como Virgilio.³⁶⁶

La importancia de Luzán como teórico literario es sobradamente conocida en las letras hispanas. Su obra *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) nos permite profundizar un poco más en la naturaleza de lo maravilloso, especialmente en el Libro II, de expresivo y horaciano título: «De la utilidad y del deleite de la poesía». Diversos capítulos nos proporcionan observaciones de interés.

La materia maravillosa fruto de la fantasía y el ingenio, señala ya el enunciado del cap. XI, en Lib. II: «Como se halle materia nueva y maravillosa por medio del Ingenio y de la Phantasía con la dirección del Juicio» (1737: 115), páginas que sin duda constituyen la alusión más directa a lo maravilloso, de entre los precedentes poéticos que venimos estudiando.

³⁶⁶ «Ce derniers ne manquent pas certainement de merueilleux. Aux contraire ils en sont remplis; mais leurs fictions sans vraisemblance, & les évenemens trop prodigieux, dégoutent les Lecteurs dont le jugement est formé, & qui connoissent les Auteurs tels que Virgile» («Está claro que estos últimos no carecen de lo maravilloso. Al contrario están repletos de ello; pero sus ficciones sin verosimilitud y los acontecimientos demasiado prodigiosos asquean a los lectores cuyo juicio está formado y que conocen a autores como Virgilio») (*Ibid.*, 228).

Supuesto que la Belleza poética consiste principalmente en lo raro, maravilloso, grande, extraordinario, nuevo, inopinado e ingenioso de la Materia y del Artificio del sujeto imitado, o del modo de imitarle, veamos cómo y con qué medios se halle esta Materia.

Luzán aborda la naturaleza de lo maravilloso a partir del «Ingenio» y «Phantasía del Poeta», «son como dos Potencias del alma», escribe, y lo hace tomando como punto de apoyo el pensamiento de Muratori (1706: 74), quien, en el ya citado *Della perfetta poesia italiana*, Lib. I, cap. VII, apunta: «Ingegno, Fantasia, e Giudizio Potenze necessarie a trovare il Bello».³⁶⁷

Un feliz, agudo y vasto Ingenio, una veloz, clara y fecunda Phantasía, son como los Proveedores y despenseros de la novedad, de la maravilla y de el deleite poético. Y si a estas dos potencias o facultades se añade el Juicio, que es la Potencia maestra y el Ayo, y director de las otras dos, se hará un compuesto feliz de todas las partes que se requieren, para formar un perfecto Poeta. Las dos primeras Potencias son como los brazos del Poeta, que hallan Materia nueva y maravillosa, o la hacen tal con el Artificio; el juicio es como la Cabeza, que las preserva de excessos, rigiéndolas siempre por dentro de los límites de lo verisímil y de lo conveniente (Luzán, 1737: 115 y s.).³⁶⁸

Como otros autores antes que él, señala Luzán, también en el citado cap. XI, la importancia de lo novedoso y sorprendente como fundamento de la naturaleza de lo maravilloso.

³⁶⁷ Muratori habla de «il Bello della Poesia» o «Bello Poetico ancor chiamato Sublime».

³⁶⁸ Luzán gusta de imágenes ilustrativas para apoyar sus argumentos: «La Phantasía y el Ingenio son los que viajan, descubren nuevos países y vuelven a casa cargados de ricas mercaderías; el juicio es la brújula que los guía y rige en sus navegaciones, para que no den en algún escollo, ni alarguen demasíadamente sus rumbos, y para que arriben felizmente al puerto determinado» (*Ibid.*).

Esto supuesto, hallar materia nueva o sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el sujeto propuesto aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas y que más raras veces nos ofrece la Naturaleza en cualquiera de los tres mundos Intelectual, Material y Humano (*Ibid.*, 116).³⁶⁹

No obstante, restringe al ámbito del mundo moral lo maravilloso, a «las acciones, los afectos y pensamientos del hombre»: «de estas cosas es de donde más ha de procurar el Poeta sacar verdades peregrinas y raras». Y razona que el mundo humano y material «no suele producir cosas raras y extraordinarias, siguiendo siempre su acostumbrado curso y eslabonando los mismos efectos de las mismas causas» (*Ibid.*, 116 y s.).³⁷⁰

El deleite de lo extraordinario y grande, añade, es la razón por la que el poeta procura perfeccionar la naturaleza de la fábula. De nuevo un argumento conocido: la verdad artística que presenta el hecho narrado, «no cómo fue, sino cómo pudo aver sido, haciendo aquel asunto grande y maravilloso con lo que le añade de lo verisímil y probable» (*Ibid.*, 118).³⁷¹

Lo materia maravillosa se busca entre la verdad histórica y cuando no, en sucesos peregrinos, observa Luzán:

³⁶⁹ Obsérvese que Luzán hace suyos los tres mundos de Muratori (*Celeste, Umano e Materiale*) y los convierte en Intelectual, Material y Humano.

³⁷⁰ Añade Luzán que «el poeta, si quisiere en las acciones, afectos y pensamientos del hombre hallar y proponer verdades nuevas, y maravillosas, es preciso que se valga de su ingenio y Phantasia, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que solamente es possible y lo que parece verisímil y probable» (*Ibid.*, 117).

³⁷¹ Esto implica también el modelado moral de los personajes: «De la misma manera perficiona las costumbres de las personas introducidas, colocándolas en el más eminente grado de perfección, o imperfección; si bien se debe advertir que esto no es indispensable y precisa obligación, porque, también, puede el poeta representar costumbres medianas que no excedan de lo común y ordinario. Perficiona también la sentencia, y la locución, esto es el estilo, los conceptos, y las palabras» (*Ibid.*, 118).

Porque, o busca para la acción, y argumentos de su poema entre las verdades históricas, alguna que sea de suyo grande, maravillosa, y extraordinaria, o volviéndose a la clase de las verdades verisímiles, nos representa lo más raro, y peregrino, que tenga la naturaleza entre sus entes posibles, y en sus ideas universales (*Ibid.*, 118).

Señala la contribución del artificio al logro de lo maravilloso. En efecto, las páginas del cap. XII, del citado Lib. II, están dedicadas a esta vía. «Por artificio se debe aquí entender aquella manera ingeniosa con que el poeta dice las cosas [...]; y si queremos ahondar más en la esencia del artificio, hallaremos que todo consiste en los tropos y figuras bien manejados» (*Ibid.*, 119).³⁷² Explica después los «motivos de placer y de gusto» que promueve el artificio y que no son otros que la novedad y los nuevos modos: «ya por la ingeniosidad del Poeta, que le ofrece materia nueva y de suyo agradable, ya por el Artificio y por los nuevos modos con que adorna y hermosea una materia trivial y ordinaria» (*Ibid.*)

Luzán observa, cap. XV, que la búsqueda de lo maravilloso a través del mero artificio puede llevar a una búsqueda torpe y fútil de falsas maravillas

Este error es común a muchos Poetas no sólo Españoles, pero también de otras Naciones, los cuales viendo que lo maravilloso, lo extraordinario, y lo inopinado es mui aplaudido en la Poesía, y no sabiendo (o por pereza, o por ignorancia) el modo de hallarle entre la verdad, o la verisimilitud; recurrieron como a medio más fácil a una maravilla falsa, y a unas

³⁷² «Una viva Metáphora, una Alegoría bien aplicada, una Comparación expresiva, una Repetición oportuna, una Apóstrophe, una Interrogación y otras cosas semejantes bastan para adornar vistosamente la materia y hacerla bella y deleitosa, aunque de suyo no lo sea. Igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas, y en aprender nuevos modos de decir las verdades» (*Ibid.*, 119).

Paradoxas fundadas en equívocos, y derivadas de las suposiciones, y ficciones de la Imaginación poética (*Ibid.*, 173).³⁷³

Estas búsquedas forzadas de los «extraños acasos y aventuras tan raras», que dirá Luzán, Lib. III, cap. XV, pueden arrastrar al poeta a lo inverosímil, «no dexan de ser inverisímiles [...], quiero decir algunos lances, y passos, que tienen mucho más de maravillosos, que de creíbles», dando con ello, en expresión de Candamo en *Por su Rey y por su Dama*, y que recoge Luzán, comedias que «tienen una dureza intratable». Así, y aunque no niega cualquier suerte de maravilloso, sí se apunta la necesidad de una lógica interna, de donde para el poeta «es menester, que junte tales circunstancias [extraordinarias], y disponga de tal manera los lances, que lo extraño, y maravilloso de ellos no sea del todo increíble” (*Ibid.*, 416 y s.). Como fuere, Luzán, Lib. II, cap. IX, no puede dejar de reconocer que para la belleza y el deleite no es necesaria la verosimilitud.³⁷⁴

Hai Poetas, que deleitan por extremo con imágenes, y cosas que son increíbles para muchos, y por consiguiente inverisímiles. Por exemplo el Ariosto, siguiendo el estilo de los Libros de caballerías, llenó su Poema de el *Orlando furioso*, de anillos, y hastas encantadas, de hipogrifos, de novelas contrarias a la historia, y de otras mil cosas de este género, inverisímiles para

³⁷³ «Entre el Vulgo ignorante, y especialmente entre aquellos, que no penetran hasta el fondo de las cosas, contentándose con la superficie, estas Paradoxas aparentes y estas falsas maravillas, con la doradura superficial, y aquella exterior brillantez que ostentaban, lograron ser tenidas por verdadera Belleza, y por uno de los más hermosos, y exquisitos adornos de la Poesía» (*Ibid.*).

³⁷⁴ Luzán se remite a Muratori y su idea de una verosimilitud «noble» y otra «popular» y escribe: «Todos los cuentos, que se leen en los libros de Caballería, y en algunos Poetas, que han seguido su estilo, como el Ariosto, el Boyardo, el Berni, y otros, tienen la verosimilitud popular, que basta para deleitar al vulgo, a cuyo entendimiento son dirigidas aquellas invenciones, las quales también divierten a los Doctos con su verosimilitud popular, en la que admiran su destreza, y artificio de el Poeta, que con ella ha sabido conseguir perfectamente su fin, que era solo entretener, y divertir al vulgo» (*Ibid.* 106 y s.).

qualquiera hombre de juicio, y que sepa algo de historia. Con que parece, que no es necessaria la verisimilitud, para la Belleza poética y para el deleite, que de ella procede (*Ibid.*, 106).

Luzán concluye en su análisis (Lib. IV, cap. XI), como ya hicieran Muratori y la poética clásica, que materia y artificio contribuyen a lo maravilloso ficcional y que su ámbito natural por excelencia es el relato épico.

Hace admirable la Narración, primeramente por la Materia, que sea de suyo maravillosa, y en segundo lugar, por el Artificio, que hace que sea admirable la Materia, que de suyo no lo era. Lo grande, y extraordinario de la acción, el carácter del Héroe, y las machinas contribuyen principalmente a lo maravilloso de la Narración. No pueden dexar de causar admiración, y de suspender dulcemente los sentidos de los Lectores, los prodigios y encantos, que la Poesía Épica ofrece en un Poema bien escrito, en el qual gozan la vista, y la imaginación el placer de explayarse como por un nuevo mundo, de objetos extraños, donde tienen alma, y sentido las cosas inanimadas, y todo recibe movimientos, y acción (*Ibid.*, 489 y s.).³⁷⁵

La *Poétique françoise* (1763) de Marmontel es, sin duda, una de las más notables de la segunda mitad del XVIII y hay que situarla en el círculo de Voltaire. Lo maravilloso en ella puede escapar a la más

³⁷⁵ El contenido épico, en Luzán, todavía está lejos de constituir un ciclo de figuras, o una forma de conciencia colectiva, y mantiene la dimensión individual del héroe, ya señalada en Aristóteles, «Que un hombre ausente de su patria por el espacio de veinte años, haga diversos viages de uno a otro país, es cosa mui ordinaria, y que no tiene nada de grande, ni de maravilloso; pero con qué artificio, con quantas, y quales maravillas, y con que estilo lo ennoblecíó Homero, y hermosteó los viages de Ulisses! Tempestades horribles, naufragios, escollos, Sirtes, Sirenas, Monstruos, Poliphemos, encantos, Circes, Calypsos, el Cielo mismo dividido en bandos por un hombre, aviendo deidades, que le protegían, deidades que le perseguían, y Ulisses finalmente, vencedor de todos sus enemigos, y obstáculos con su valor, su prudencia, y sufrimiento; son todas maravillas y circunstancias tan extraordinarias, que hacen noble, grande, deleitosa, y admirable la materia más baxa, y más vulgar». Lib. II. Cap. X. (*Ibid.*, 114).

sutil de las inteligencias y cuando esto ocurre, termina por capturar y cautivar el espíritu humano.³⁷⁶ No obstante, muestra Marmontel un cierto temor a los excesos, de ahí que señale, en lo que parece una evocación de aquel sentido común que reclamaba Horacio: «L'usage de l'esprit philosophique dans la Poésie & dans les beaux Arts, consiste à en bannir les disparates, les contrariétés, les dissonances». El uso del espíritu filosófico en la poesía y en las bellas artes consiste en desterrar los disparates, las contrariedades, las disonancias (Marmontel, 1767: 357).

Una vez más, la naturaleza es vista como fuente de lo maravilloso. «Dans la Nature tout est simple & facile pour elle, & tout est merveilleux pour nous», dirá Marmontel (1767: 312), pero entiende que es posible atribuirle una lectura moral, pues considera que, más allá de senderos trillados, conlleva hechos morales y físicos extraños que la sobrepasan y devienen una suerte de maravilloso o prodigio ante nuestros ojos.³⁷⁷

En efecto, uno de los aspectos relevantes del análisis de la poética de Marmontel, hay que buscarlo en el vínculo que establece

³⁷⁶ «Un merveilleux qui faisoit tomber sous les sens, ce qui même eût échappé à la intelligence la plus subtile, ne pouvoit manquer de saisir, de captiver l'esprit humain» («Un maravilloso que tornaba evidente lo que incluso hubiera escapado a la inteligencia más sutil, no podía evitar sorprender, cautivar el espíritu humano»), Marmontel (1767: 344).

³⁷⁷ «Mais si la Nature, s'éloignant de ses sentiers battus, produit un composé moral ou physique assez étrange, pour nous persuader qu'elle y a mis une expresse intention de se surpasser elle-même, ou de ne pas se ressembler ; ce procédé, dont les moyens nous sont inconnus, nous étonne, & devient un prodige à nos yeux. Voilà donc dans la Nature même une sorte de merveilleux, connu sous nom de *prodiges*» («Pero es que la Naturaleza, alejándose de los caminos trillados, produce un compuesto moral o físico bastante extraño, para convencernos de que ha puesto en ello una intención expresa de superarse a sí misma, o de no parecerse a ella; este procedimiento, cuyos medios desconocemos, nos extraña y se convierte para nosotros en un prodigio. He aquí, pues, en la misma Naturaleza una especie de maravilloso, conocido bajo el nombre de *prodigios*») (*Ibid.*, 313).

entre moral y maravilloso. No tanto en expresiones relativas al gusto como: «employer avec décence un merveilleux» o «si on l'employoit avec goût» (*Ibid.*, 340 y 350), sino en lo tocante a la dimensión religiosa. Esto es, la moral tiene su maravilloso como la física, y los dogmas de los castigos y recompensas en la otra vida propician una multitud de nuevas divinidades. «La morale eut son merveilleux comme la Physique, & le seul dogme des peines & des récompenses dans l'autre vie, donna naissance à une foule de nouvelles divinités. [...] Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable» («La moral tuvo su maravilloso como la Física, y tan sólo el dogma de las penas y de las recompensas en la otra vida dio vida a una multitud de nuevas divinidades. [...] El cielo fue embellecido por una voluptuosidad pura y por una paz inalterable») (*Ibid.*, 341 y s.). Y en un típico juicio volteriano observa como para los individuos modernos no hay más maravilloso absoluto que este de la religión. [...] Sin embargo hay en las costumbres y acciones de los animales rasgos que tienen de prodigio, y no son indignos de la majestad de la epopeya. «Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que celui de la religion. [...] Toutefois il y a dans les mœurs & les actions des animaux des traits qui tiennent du prodige, & qui ne sont pas indignes de la majesté de l'Épopée» («Ya no hay maravilloso absoluto para los sujetos modernos más que el de la religión. [...] Sin embargo hay en las costumbres y las acciones de los animales rasgos que parecen prodigiosos y que no son indignos de la majestad de la Epopeya») (*Ibid.*, 349).

Una vez más, también, la ficción, en esta *Poétique*, tiene también como misión perfeccionar, embellecer y «animar» la naturaleza, de manera que deviene en parte esencial de la poesía. «La fiction est-elle de l'essence de la Poésie? Je réponds d'abord que pour

corriger, embellir, animer la Nature, pour ennoblir la vérité par le mélange du merveilleux, [...]; ainsi la fiction est la compagne de la Poésie» («¿Participa la ficción de la misma esencia que la Poesía? Primero contesto que para corregir, embellecer, animar la Naturaleza, para ennoblecer la verdad por una mezcla de lo maravilloso [...]; de esta manera la ficción es compañera de la Poesía») (*Ibid.*, 15). Pero aun así, la poesía no es vista aquí como un mero intento de imitación de la naturaleza sino como fruto de nuestras ideas y de nuestro impulso por trascender lo cotidiano. «C'est par une extension de nos idées que la Poësie s'élève du familier au merveilleux» (*Ibid.*, 312). Esa elevación sentimental que propician la ficción y lo maravilloso se produce, dirá, siguiendo el hilo de la Naturaleza, agrandando las proporciones, pero sin alterarlas, aumentando las fuerzas, pero sin perturbar el mecanismo que las hace posibles (*Ibid.*, 357).

Hay de hecho una tipología de lo maravilloso en Marmontel, fundada especialmente en las leyes de la naturaleza, de ahí que escriba: «Je distinguerai donc deux sortes de merveilleux, l'un en-deçà, l'autre au-delà des limites de la Nature» (*Ibid.*, 313). En uno, lo maravilloso obedece a las leyes físicas conocidas; en el otro, está más allá de ellas. Este último constituye lo que denomina «maravilloso sobrenatural», resultado de una cadena de acontecimientos que se establece desde otras leyes, otras ligazones de causa efecto o sencillamente por causas libres.³⁷⁸ Lo que no le impide admitir,

³⁷⁸ «Si au lieu de la chaîne qui lie les événements & de la loi qui les dispose, elle établit des intelligences pour y présider, & des causes libres pour les produire ; ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage, & c'est ici le merveilleux surnaturel & par excellence» («Si en vez de la cadena que une los acontecimientos y de la ley que los dispone, ella establece inteligencias para presidirlas y causas libres para provocarlas; este nuevo orden de cosas nos asombra más todavía y he aquí lo maravilloso sobrenatural y por excelencia») (*Ibid.*, 313).

también, que en la naturaleza no todo puede explicarse fácilmente, y que ello facilita su «reducción» a invención de lo maravilloso. «J'ai dit que l'impossibilité d'expliquer naturellement les phénomènes physiques à réduit la Philosophie à l'invention du merveilleux» (*Ibid.*, 341).

El otro aspecto recurrente en lo maravilloso de Marmontel es el de la verosimilitud, definida como «intime liaison du familier & du merveilleux». De ahí su observación de que, cuanto más se aleje de la verdad, más necesita lo maravilloso de sabiduría y gusto para reconciliarla con ella, y es ahí, apunta, donde triunfa la filosofía y donde más aun no ha de confundirse ésta con la metafísica.³⁷⁹ «Le premier veut voir les idées toutes nues ; le second n'exige de la fiction que de les vêtir décemment. L'une réduit tout à la précision rigoureuse de l'analogie & de l'abstraction ; l'autre n'assujettit les Arts qu'à leur vérité hypothétique» («El primero quiere ver las ideas desnudas; el segundo exige de la ficción que las vista decentemente. Una lo reduce todo a la precisión rigurosa de la analogía y la abstracción, la otra se sujeta a las Artes y a su verdad hipotética») (*Ibid.*, 356).

En efecto, dirá Marmontel, el gran arte de emplear lo maravilloso es el de conjugarlo con la naturaleza, como si constituyesen un solo orden de cosas, como si no hubiera más que un movimiento común. «Le grand art d'employer le merveilleux, est de le mêler avec la nature, comme s'il ne faisoit qu'un seul ordre de

³⁷⁹ «Plus le merveilleux s'éloigne de la vérité, plus il faut de sagesse & de goût pour le réconcilier avec elle ; c'est où triomphe la Philosophie ; & encore une fois, qu'on ne confonde pas l'esprit métaphisique avec l'esprit philosophique» («Cuanto más se aleje lo maravilloso de la verdad, tanto más sabiduría y buen gusto hacen falta para reconciliarlo con ella; allí es donde triunfa la Filosofía, y una vez más, que no confundan el espíritu metafísico con el espíritu filosófico») (*Ibid.*, 356).

choses, & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun» (*Ibid.*,
355).

2. LO MARAVILLOSO EN EL SIGLO DE LAS LUCES

2.1. PERCEPCIÓN DE LO EXTRAORDINARIO EN UN SIGLO NORMATIVO.

Bajo la superficie reglada de la vida y el pensamiento de los individuos del siglo XVIII arteaguiano, a poco que nos acerquemos, se descubre una fantasía bullente, curiosa, sedienta de lo extraordinario hasta la extravagancia, que deviene motor, incluso, de las más osadas aventuras racionales que pudiera imaginarse. Ciertamente, más allá de algunas advertencias de contención moral, el concepto de lo maravilloso no había gozado de la atención de filósofos y teóricos en la medida que lo habían hecho otros, pero su viva presencia en el siglo llamado de la Razón requiere, sin duda, que nos detengamos en ello.

Pudiera pensarse, simplificando la cuestión, que, por su carácter emotivo e irracional, esa «necesidad» de lo maravilloso fuera «patrimonio» de las fuerzas más oscurantistas y conservadoras del siglo, frente a quienes proponían una nueva interpretación y transformación de la sociedad con el «solo» instrumento de la razón. Sería un error.

Si algo puede poner de relieve una lectura atenta de los hechos, es que esa «necesidad» impregna prácticamente cualquier aspecto de la vida intelectual y social de un siglo que se quiere

«filosófico», y que trasciende transversalmente el imaginario de las gentes de toda condición.

El racionalismo, como hoy es conocido y aceptado, no constituye el único movimiento intelectual del siglo XVIII. No faltaban quienes percibían la insuficiencia de la razón y la ciencia experimental para responder a los interrogantes de la existencia humana (Herrero Cecilia 2000: 41 y ss.). Así, diversas corrientes son identificadas entre la reacción contra el racionalismo empirista triunfante. «Psicólogos de las profundidades», en expresión de Jung, o *iluministas*, mesmeristas, parapsicólogos,... Los primeros tratarán de indagar en los misterios de la realidad espiritual, trascendiendo la material, buscando correspondencias entre el orden material y espiritual y en el complejo mundo de fuerzas intermedias entre lo humano y lo divino: ángeles, demonios, hadas, sílfides,..., mediante el acceso a los arcanos que permitirían iluminar la «dimensión primordial de la vida». El representante significativo del movimiento es, sin duda, Emmanuel Swedenborg, con publicaciones como *Arcana Caelestia (Arcanos Celestes)* (1749-1756) o *De Caelo et Ejus Mirabilibus et de inferno. Ex Auditis et Visis (Sobre el cielo y sus maravillas y sobre el infierno)* (1758), entre otras de una abundante producción.

A finales del siglo XVIII, otras corrientes orientan sus intereses hacia los campos del magnetismo animal y el hipnotismo o la parapsicología o psicopatología, cuyas figuras centrales son Franz Anton Mesmer y Karl Philipp Moritz.

Permítasenos una pequeña digresión histórica para ilustrar esta circunstancia que queremos poner de manifiesto. El año de la segunda edición de *Le rivoluzioni*, la veneciana, 1785, en Versalles tuvo lugar un gran baile en honor del marino Jean-François

Lapérouse, designado por Luis XVI para explorar las costas americanas y asiáticas del Pacífico norte. Después de aquel baile, durante mucho tiempo se habló, no de Lapérouse, sino de la espectacular aparición de la reina. María Antonieta se presentó con un extraordinario peinado que remataba un imaginativo adorno. *La Belle Poule*, la fragata de Lapérouse, a escala. Sobre la cabeza, la reina lucía un modelo de 43 centímetros de eslora, por 16 de altura, más la arboladura de mástiles, velamen y banderas. El impacto de la *coiffure à la Belle Poule* o *Marie Antoinette* recorrió los salones de Europa y dio fama a su creador.³⁸⁰ En todo caso, el suceso solo puede interpretarse como un auténtico culto a la imaginación. Culto que, lejos de apaciguarse, continuaría con la Revolución.

En efecto, en los años finales del XVIII, del lado republicano se hizo un esfuerzo no exento de épica por reorganizar la vida diaria de los ciudadanos. Se intentó racionalizar, entre otras cosas, la organización y percepción del tiempo y el espacio, pero también aquí acabaron por deslizarse criterios imaginativos y sensitivos donde se pretendía estricta racionalidad, lo que daría lugar a algunas observaciones ingenuas y argumentaciones jugosas.

La República, entre otras cosas, busca, como es sabido, una forma nueva de organización temporal superadora de las viejas prácticas asociadas al viejo régimen.

El matemático Gilbert Romme, miembro infatigable del Comité de Instrucción Pública, en ese sentido, alma de esta revolución, ante las nuevas unidades de medida del tiempo que se intenta implantar para la nueva era, sentirá la necesidad de

³⁸⁰ Otras versiones hablan de la conmemoración de la victoria de esta nave sobre la fragata inglesa *Arethusa* en 1778, incluso de otras victorias posteriores que dieron en peinados *à la Boston*, *à la Philadelphie*, *à la Grenade*, etc. Vid. Langlade (1911).

introducir un elemento de humanidad en esa nueva trama de organización temporal. El profesor Guedj (2003: 268 y 271) lo evoca así:

El metro tiene 100 centímetros; el ángulo recto, 100 grados; el día 10 horas; la hora, 100 minutos; el minuto, 100 segundos. De ahora en adelante los días tendrán 100.000 segundos. Esa cienmilésima parte de día, tan abstracta, es la que debe medir nuestro tiempo, y Romme, conmovido, trata de darle vida; observa que se le puede identificar con «el latido del corazón de un hombre de talla media, con buena salud, a paso ligero». A la vez que se expulsa el pie, el pulgar, la toesa, la braza, él introduce el corazón.

El calendario revolucionario propició argumentos más audaces. Para unos debía de ser la Historia (Romme) la que fijara el nuevo criterio, para otros la Naturaleza (Fabre d'Églantine). Pero, al debatirse las nuevas propuestas, terminaría imponiéndose el criterio fónico de d'Églantine y por tanto, las tesis del poeta arrebatado a las del matemático severo, en expresión de Guedj. En la propuesta de Romme se recurre como fundamento a las imágenes,³⁸¹ en la de d'Églantine a los sonidos, con el objetivo de despertar la imaginación del oyente por las denominaciones.

El trabajo lingüístico y poético de d'Églantine parte de la realidad de una Francia agrícola, busca una sonoridad asociada a cada estación y el que los nombres de los meses aporten información sobre la naturaleza. Así, serán escogidos en función de dos criterios, su significado y su terminación.

³⁸¹ «No concebimos nada más que por imágenes; en el análisis más abstracto, en la combinación más metafísica, nuestro entendimiento no se da cuenta más que por imágenes, nuestra memoria se apoya en y descansa en imágenes. Debéis aplicarlas a vuestro nuevo calendario si queréis que el método y el conjunto de ese calendario penetren con facilidad en el entendimiento del pueblo y se graba con rapidez en su memoria». La cita en Guedj (*Ibid.*, 272).

«Ario», sonidos graves pero medianos para el otoño: vendimiario, brumario, frimario; «oso», pesados y largos para el invierno: nivoso, pluvioso, ventoso; «al», alegres y breves para la primavera: germinal, floreal, pradiar; «or», sonoros y largos para el verano: mesidor, termidor, fructidor (Guedj, *op. cit.*, 272).³⁸²

No es difícil, pues, observar cómo la imaginación poética y la fantasía desbordante, no sólo sobreviven en un siglo que rinde culto a la razón, sino que vienen a otorgar vitalidad y dimensiones nuevas a ámbitos del pensamiento en otros momentos ajenos a su humana presencia.

El siglo XVIII está profundamente impregnado de la creencia en la unidad e invariabilidad de la razón, pero a lo largo de él se va a ir produciendo una interesante metamorfosis, resultante de los intentos por superar la aparente oposición entre *experiencia* y *pensamiento*, entre fenómeno y principio, entre *espíritu matemático* y *filosófico*. Ciertamente no se trata de un cambio radical en la forma de pensar respecto al punto de partida, esto es, las exigencias del racionalismo unitario y la confianza en la razón misma, pero sí se constata la apertura paulatina hacia nuevos acentos. No se trata tanto, como hasta ahora ocurriera, de descubrir lo verdadero, sino de descubrir lo falso. No tanto el qué sino el cómo. En el pensamiento complejo del XVIII se articulan la filosofía moral, el conocimiento de

³⁸² «Con esas denominaciones, tal como he dicho, por la sola pronunciación del nombre del mes, cada uno evocará perfectamente tres cosas y sus relaciones: la estación del año en que se encuentra, la temperatura y estado de la vegetación. De tal manera que, desde el primero de Germinal, se imaginará sin esfuerzo, por la terminación de la palabra, que comienza la primavera; por la construcción y la imagen que presenta la palabra, que los agentes elementales trabajan; por la significación de la palabra, que se desarrolla la germinación». La cita en Guedj (*Ibid.*, 272).

la naturaleza y del alma humana, la ética, la lógica y la psicología, de manera tan alambicada que no siempre resulta fácil distinguir las cuestiones con la claridad deseada, y ello a pesar del rigor de las exigencias metodológicas. El llamado orden inviolable del ser se mostraba para el racionalismo francés y sus epígonos a través de los binomios verdad y belleza, razón y naturaleza. En ese contexto facultades como la *intuición* y la *imaginación* jugaban un papel limitador a la demanda de exactitud y relaciones numéricas. La imaginación no sólo aparece como *no* camino para la verdad, sino que somete el conocimiento humano a sus ilusiones, de ahí la necesidad de disciplinarla y controlarla (Malebranche). Pero cuando hablamos de arte la imaginación no se apoya tanto en la verdad como en la verosimilitud, y la verosimilitud se fundamenta en ideales sociales y estéticos a aquellos vinculados, ajustándose a convencionalismos que responden a un tiempo y un lugar.³⁸³

En el proceso creativo, el ideal de exactitud, fundamentado sobre la necesidad de un paralelismo entre ciencia y arte, tesis defendida por *Les beaux arts réduits à un même principe*, de Batteux,³⁸⁴ donde el artista no se abandona tanto a la fantasía como a la

³⁸³ Es evidente que los mecanismos de lo verosímil, y su contrario, se manifiestan y varían en función de los individuos, los géneros y las épocas y que, en todo, caso, ha de existir una conformidad, una identidad de juicios, entre el autor de la obra y el público. Dirá Gérard Genette (1970: 51) que se trata de «no perturbar la actitud de *receptividad* del lector, fundada en lo ya conocido». Lector, espectador u oyente, lo cierto es que esa receptividad, a partir de lo previsible, se transformará en *expectativa*.

³⁸⁴ En efecto, la consideración de que el arte también debía estar sometido a los nuevos ideales de conocimiento y adecuarse a la razón condujo en no pocas ocasiones plantear que, al igual que la naturaleza se halla sometida a principios fijos y la meta suprema es alcanzarlos y expresarlos con precisión, también en el arte deben haber leyes del mismo tipo. Después de todo se reiteraba la vieja idea del arte como imitación de la naturaleza. Esto es, una estética eidética o mímica que se opone a la del sentimiento. A estos planteamientos eidéticos responden títulos como el de Batteux o precedentes como el *Traité du poème épique* (1675), de Le Bossu, o el *Pratique du Théâtre* (1669), de d'Aubignac.

búsqueda de una ley objetiva tomada de la naturaleza de las cosas, irá transformándose, cuando no teniendo enfrente, otro ideal de inexactitud que cultiva la indeterminación y fantasía estética. En efecto, para algunos círculos el arte no pretende construir una segunda realidad objetiva, sino trascenderla por medio de imágenes y símbolos. El arte, como la ciencia, se sirve de símbolos en lugar de los objetos mismos, pero difieren tan sólo en el uso que se hace de ellos (Condillac), de manera que el ideal lógico no es realizable en el mismo sentido que en la ciencia. Otro de los elementos que contribuyen a esta metamorfosis es la valoración del gusto. Así éste será situado en el mismo plano de otras percepciones (Dubos) y se considerará que la atracción o rechazo hacia una obra se produce por un sentimiento interior de aceptación o no, aun desde el desconocimiento de las reglas. «Le cœur s'agite de lui-même, & par un mouvement qui précède toute délibération». Las emociones del corazón nacen de él en un movimiento anterior a toda reflexión (Dubos 1746: 326).³⁸⁵ En Diderot el tema del gusto es a la vez cuestión subjetiva y objetiva. La primera porque se funda en el sentimiento individual. La segunda porque es el resultado de una experiencia colectiva. Los sentimientos no pretenden abarcar algo objetivo, sino expresar cierta conformidad entre el objeto, nuestros órganos y las facultades de nuestro espíritu (Hume). Ciertamente, como señalara Cassirer (1984: 335), estas argumentaciones buscaban una *separación* de poderes y no tanto la lucha por un debilitamiento de la razón. La imaginación es vista ahora como una «fuerza fundamental del alma» a la que, incluso, son sometidas las demás.

Otro elemento que contribuye a la transformación de la interpretación de la realidad viene dado por la valoración de la

³⁸⁵ 2^e partie, sec. XXII.

intensidad, en lo que implica un cambio de perspectiva respecto al centro del proceso artístico, orientado marcadamente hacia el espectador. «Soyez toujours pathétiques [...] & ne laissez jamais languir vos spectateurs, ni vos auditeurs» («Sed siempre patéticos [...] y no dejéis nunca languidecer a vuestros espectadores y oyentes») (Dubos, 1746: 5).³⁸⁶ Se camina, en efecto, hacia una estética de lo *patético*, donde el goce de esa experiencia deberá provocar en el ánimo fuertes movimientos, tanto más logrados cuanto más arrebatadores e intensos. Los medios para lograrlo no importan tanto como ese objetivo eudemonista, que en Dubos se convertirá casi en el único patrón estético. «Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous de impressions qui nous coûtent souvent de nuits inquiètes et des journées douloureuses». Así, corremos por instinto tras los objetos que pueden excitar nuestras pasiones, aunque esos objetos puedan producir en nosotros impresiones que a menudo nos hacen pasar noches inquietas y días dolorosos (Dubos, 1719: 11).³⁸⁷ Pero la cuestión también puede ser contemplada desde otro punto de vista, más profundo y trascendental. Es así como la subjetividad estética retoma el viejo concepto de lo *sublime*. Más que la traducción de Boileau (1674) de la obra de Longino, la obra decisiva será *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1756), de Burke, aunque su influencia fuera muy limitada en los primeros años. Se observan ahora las emociones más profundas imponiéndose a la contemplación serena. Se fija la atención no sólo en lo reglado sino en lo que no tiene medida, en lo *incommensurable*, en lo irregular, en lo informe, en el fenómeno que

³⁸⁶ 2^e partie, sec. I.

³⁸⁷ 1^e partie, sec. I.

trasciende nuestra propia naturaleza humana. De esta manera lo espantoso y terrible se convierte también en fuente de goce estético. Más aún, señalará Burke, mientras lo bello es de carácter colectivo, lo sublime es individual, penetra en el yo más profundo.

El concepto de lo *maravilloso* irá encontrando en este contexto de pensamiento su propio lugar, aunque todavía sean muchos quienes quieran justificar su presencia con propósitos instructivos, esto es, como medio para que verdades, en otro caso, secas y poco atractivas, resulten del agrado de los individuos, tal y como se verá más adelante. Los Breitinger y Gottsched, entre otros, todavía están lejos de admitir, como Arteaga, que lo novedoso y sorprendente, rasgos esenciales de lo maravilloso, pueden tener como única finalidad no una meta moral, sino el puro placer del entretenimiento y del espectáculo, sin menoscabo de tantas otras vivencias que puedan extraerse. Lo maravilloso todavía tendrá que madurar en el caleidoscopio filosófico de este siglo, que intenta definir, como ninguno otro antes, los «derechos» de la imaginación, de los sentidos y las pasiones sensibles (Cassirer, *op. cit.*, 385), a partir del fuego cruzado –en imagen de Jean Deprún– que se practica desde 1680 a la Revolución francesa.

Al margen de las poéticas de lo Maravilloso, de las que nos ocupamos oportunamente en el capítulo precedente, detengámonos brevemente en el modo en que éste ha sido percibido y explicado por algunos autores del XVIII. Son numerosos los textos que, de forma directa o indirecta, abordan desde diferentes perspectivas esta cuestión. Aunque, ciertamente, no tanto desde un reconocimiento y valoración del papel de lo Maravilloso como desde la crítica, por entender que se trata de ilusión, engaño, inverosimilitud y

entretenimiento, aspectos asociados a la ignorancia y superstición, cuando no a lecturas ociosas o al mero espectáculo, tantas veces reprobado por la moral dominante, de ahí el descrédito en nuestra cultura y el que el pensamiento sistemático no lo haya considerado digno de sus elevados esfuerzos. Con todo, la naturaleza de los seres humanos nos ata a esa emoción como a la risa y el llanto. Lo buscamos porque forma parte de nosotros mismos y de nuestro constante anhelo de la felicidad.

Sólo un siglo tan eudemonista como este de la Ilustración podría ser el que diera los primeros y firmes pasos para desentrañar la naturaleza de lo Maravilloso, aunque no fuera muchas veces su propósito. Se hizo especialmente desde la investigación histórica, pero también desde la filosofía, las ciencias y las artes, desde postulados afines y posiciones encontradas, dando como resultado una copiosa y colorista bibliografía, abierta a las perspectivas más dispares sobre *mundos reales e imaginarios* en mayor o en menor medida constituidos. Buena muestra de ello lo constituyen autores y títulos como los que se detallan, pero que, en modo alguno, agotan la cuestión. Una relación que podría iniciarse con el *Dictionnaire Historique et Critique* (1695-1697), de Pierre Bayle (1647-1706) o el *De l'origine des fables* (1684) y la *Histoire des oracles* (1686), de Bernard Fontenelle, (1657-1757) para continuar con John Trenchard (1662-1723): *The Natural History of Superstition* (1709) o los *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), de Giambattista Vico (1668-1744). Incluiría a John Toland (1670-1722): «Origen de la idolatría», en *Letters to Serena* (1704) y su *History of the Celtic Religion and Learning Containing an Account of the Druids* (1726). Antoine Banier (1675-1741): *La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire* (1738-1740). Étienne Fourmont (1683-1745): *Réflexions*

critiques sur les histoires des anciennes peuples (1735). Andrew Michael Ramsay (1686-1743): «La Mitología de los Antiguos», en *The Travels of Cyrus* (1728). William Stukeley (1687-1765): *Stonehenge. A Temple restor'd to the British Druids* (1740). Nicolás Fréret (1688-1749): *Examen critique des apologistes de la religion chrétienne* (1766) o su *Lettre de Thrasybule à Leucippe* ([c. 1723] 1766). Noël Antoine (1688-1761): *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes et de Moïse, où l'on fait voir: 1° l'origine du ciel poétique, 2° la méprise des philosophes sur la fabrique du ciel et de la terre, 3° la conformité de l'expérience avec la seule physique de Moïse* (1739) y también *De Linguarum artificio et doctrina* (1751) y *Concorde de la géographie des différens âges* (1764). Samuel Shuckford (c. 1694-1754): *Sacred and Profane History Connected* (1808). Ephraim Chambers (? – 1740): *Cyclopaedia* (1728). Voltaire (1694-1778): *Dictionnaire philosophique* (1764). William Warburton (1698-1779): *The Divine Legation of Moses demonstrated on the Principles of a Religious Deist* (1737-1741). Thomas Blackwell (1701-1757): *An Enquiry into the Life and Writtings of Homer* (1735) y *Letters concerning Mythology* (1748). Charles de Brosses (1709-1777): *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie* (1760). Robert Lowth (1710-1788): *Praelectiones Academicæ de Sacra Poesi Hebraeorum (Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews)* (1787). David Hume (1711-1776): *The Natural History of Religion* (1757). Denis Diderot (1713-1784) en la colectiva *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-65). Robert Wood (c. 1717-1771): *An Essay on the Original Genius and Writtings of Homer* (1769). El Baron D'Holbach (1723-1789) con *La Contagion sacrée, ou Histoire naturelle de la superstition* (1768) y *Système de la nature ou des loix du monde physique & du monde moral* (1770). Edward Gibbon (1737-1794), con su

primerizo *An Essay on the Study of Literature* (1761). Paul Henri Mallet (1730-1807): *Monuments de la mythologie et de la poesie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756), obra conocida también por *Northern Antiquities* (1770). La controvertida recopilación de James Macpherson (1736-1796) *The Works of Ossian* (1765). Hugh Blair (1718-1800): *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763). Gottlob Heyne (1729-1812): *Bibliotheca Graeca* (1803) y *Antiquarische Aufsätze* (1778-1779). Johann Gottfried Herder (1744-1823): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1784-1791). Antoine-Joseph Pernéty (1716-1801): *Les Fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au même principe, avec une explication des hiéroglyphes et de la guerre de Troye* (1758) o su *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués* (1758). Karl Philip Moritz (1756-1793): *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* (1791) o Charles François Dupuis (1742-1809): *Origine de tous les Cultes, ou la Religion Universelle* (1795) y *Mémoire explicatif du Zodiaque, chronologique et mythologique* (1806). Ciertamente un catálogo multicolor al que se incorporarán, por derecho propio, las *rivoluzioni* de Arteaga.

2.2. LAS NATURALEZAS DE LOS MARAVILLOSO Y L'ENCYCLOPÉDIE.

Contra lo que pudiera pensarse la *ideología* enciclopedista, fundamentada, como es bien sabido, en el racionalismo y el empirismo, en su re-creación del mundo, no renuncia a la excepcionalidad como hecho consustancial del principio uniformador que alienta las leyes de la naturaleza. Esta sensibilidad

se manifiesta con notable fuerza en el planteamiento de la estructura del conocimiento humano que nos presenta *l'Encyclopédie*. En ella el conocimiento se estructura en tres grandes ramas: la Memoria, la Razón y la Imaginación. A la primera pertenece lógicamente la Historia (humana y natural). A la segunda, la Filosofía, entendiendo por ella, además de la ontología y la ciencia de Dios, las ciencias que se ocupan del hombre: la pneumatología o ciencia del alma, la lógica (referida a las acciones de pensar, recordar y comunicar) y la moral. Junto a estas ciencias, las llamadas ciencias de la naturaleza: física general o metafísica de los cuerpos; física particular (zoología, astronomía física y astrología, meteorología, cosmología, botánica, mineralogía y química. Por último, las ciencias matemáticas: puras (aritmética y geometría), mixtas (mecánica, astronomía geométrica), óptica, acústica, neumática, el arte de conjeturar o análisis de los azares y las psicomatemáticas. Cierra esta arquitectura del conocimiento humano la Imaginación, el reino de la poesía (sacra o profana), que, a su vez, se estructura en tres bloques enunciados como narrativa, dramática y parabólica. Según esta clasificación, a la primera pertenecen los poemas épicos, el madrigal, el epigrama, la novela, etc., pero también, y esto es de enorme interés por cuanto evidencia la comprensión de la naturaleza discursiva de las artes, la música (teórica, práctica, instrumental y vocal), la pintura, la escultura, la arquitectura civil y el grabado. Por su parte, a la poesía dramática pertenecen la tragedia, la comedia, la ópera, pastorales, etc., y la parabólica, por último, constituida por las construcciones alegóricas

La presencia de lo extraordinario, singular, prodigioso, maravilloso, cuando no feérico, queda de manifiesto si profundizamos más en esta estructura. Así, la Historia Natural pone

especial énfasis en las diferencias o variaciones excepcionales a las leyes uniformadoras que rigen la naturaleza y que, según esta observación, comprenden los prodigios celestes, los meteoros prodigiosos, los prodigios sobre la tierra y el mar, los minerales, vegetales y animales monstruosos, los prodigios de los elementos. En las Ciencias de la Naturaleza es la Química y los estudios que la constituyen quien nos abre una puerta hacia lo extraordinario, al incorporar, junto a la química propiamente dicha, la metalurgia y la alquimia, el enunciado de magia natural. De la misma manera, el pensamiento enciclopedista cuando disecciona la *ciencia de Dios*, incorpora como objeto de estudio no sólo las religiones y supersticiones, sino las ciencias adivinatorias y la magia negra, bajo el epígrafe de ciencia de los espíritus que hacen el bien y el mal.

En efecto, la *Enciclopedia* nos permite construir una semántica de lo maravilloso a partir de diversas entradas que mantienen un nexo común a través de lo extraordinario y sorprendente. También nos permite establecer su naturaleza poliédrica. Así, como ponen de manifiesto las diferentes entradas, se nos presenta lo maravilloso como elemento narrativo o artificio poético, como concreción escénica, como fundamento feérico y como prodigio físico.

Como tuvimos ocasión de abordar en *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces. La Encyclopédie y Esteban Arteaga* (2009), al margen de la fascinación por lo extraordinario en las ciencias, lo maravilloso tiene presencia en las entradas, y sus correspondientes acepciones que se detallan: «Poema lírico», «Maravilloso» (como «término consagrado a la poesía épica»), «Encantamiento» (en sentido general y referido a medicina, Bellas Letras, sinónimos gramaticales y ópera), «Fascinación» (en Historia y Filosofía, y en Medicina), «Prodigio» (como prodigio físico y en función gramatical), «Hadas» (en las

Bellas Letras y en referencia al mundo de las hadas), «Milagro», «Ópera» (referido a las Bellas Letras y a la ópera italiana), «Máquina» (en relación con la pintura, la literatura y las máquinas de teatro).

Bien es cierto que la más extensa de estas entradas va referida al término maravilloso en su función de adjetivo referido a la poesía épica. Se nos dice allí que se trata de ficciones atrevidas y, sin embargo, verosímiles, que no dejan de sorprender al espíritu, en alusión a la intervención de las divinidades del universo pagano o a la personificación de seres metafísicos, en definitiva a aquello que se ha dado en llamar máquinas. Con todo, se subraya una notable diferencia entre el pasado y la modernidad, el hecho de que los antiguos sólo hicieron actuar en sus poesías a las divinidades conocidas en su tiempo y en su país y no a divinidades desconocidas o extranjeras o consideradas falsamente honradas con ese título. Los modernos, en cambio, persuadidos de lo absurdo del paganismo, en sus poemas no han cesado de asociar aquellos dioses al verdadero Dios (sic). Así, en su *Essai sur la poésie épique* (1726), escribe Voltaire (Chap. VII, «Le Tasse»):

Il est étrange que la plûpart des Poètes modernes soient tombés dans cette faute. On diroit que nos diables & notre enfer Chrétien auroient quelque chose de bas & de ridicule, qui demanderoit d'être ennobli par l'idée de l'enfer Paiën; il est vrai que Pluton, Proserpine, Rhadamante, Tisiphone, sont des noms plus agréables que Belzébut & Astarot; nous rions du mot de diable, nous respectons celui de Furie» (1751: 75 y s.).³⁸⁸

³⁸⁸ «Resulta extraño que la mayoría de poetas modernos hayan cometido este error. Se diría que nuestros diablos y nuestro infierno cristiano tienen algo de indigno y ridículo, que exige ser ennoblecido mediante la idea del infierno pagano. Es verdad que Plutón, Proserpina, Radamante, Tisífona son nombres más agradables que Belcebú y Astarot: nos reímos del término diablo y respetamos el de furia».

La decadencia de la mitología, según ese pensamiento, comporta necesariamente la exclusión de esa especie de lo maravilloso en los poemas modernos. Ahora bien, en su defecto, se plantea la *Enciclopedia*, ¿está permitido introducir ángeles, santos y demonios e incluso mezclar ciertas tradiciones, que aún siendo fabulosas o sospechosas están comúnmente admitidas? De nuevo apunta Voltaire en su *Essai* (Chap. IX, «Milton»):

On se moqueroit également d'un Auteur qui emploieroit les Dieux du Paganisme, & de celui que si serviroit de nos Saints. Vénus & Junon doivent rester dans les anciens Poèmes, Grecs & Latins: Sainte Gèneviève, Saint Denis, Saint Roch & Saint Christophe, ne doivent se trouver ailleurs que dans notre Légende. Les italiens s'accommodent assez des Saints, & les Anglais ont donné beaucoup de réputation au Diable; mais bien des idées qui seroient sublimes pour eux, ne nous paraîtroient qu'extravagantes (*Ibid.*, 101).³⁸⁹

En cuanto a las antiguas tradiciones, el mismo Voltaire (Chap. III, «Virgile») dirá que «après-tout, quelqu' excusable qu'on soit de mettre en oeuvre de pareils contes, je pense qu'il vaudroit encore mieux les rejeter entièrement, un seul Lecteur sensé que ces faits rebutent, mérite plus d'être ménagé qu'un vulgaire ignorant qui les croit» («por excusable que sea utilizar semejantes historias, pienso que sería mejor rechazarlas por entero: un solo lector sensato, al que disgustan esos hechos, vale más que un vulgar ignorante que los cree») (*Ibid.*, 35). Así pues, estas ideas reducen a muy pocos los

³⁸⁹ «Nos reiríamos de un autor que utilizara a los dioses del paganismo e igualmente de quien se sirviera de nuestros santos. Venus y Juno deben mantenerse en los antiguos poemas griegos y latinos. Santa Genoveva, san Denis, san Roque y san Cristóbal no deben ir más allá de nuestra leyenda. Los italianos aceptan bastante a los santos, mientras los ingleses han otorgado mucha reputación al diablo; sin embargo, algunas ideas que para ellos resultan sublimes, a nosotros no nos parecen más que extravagantes».

privilegios de los poetas modernos en lo que se refiere a lo maravilloso y, por decirlo así, no les dejan más que la libertad de esas ficciones, en que se personifica a seres, la discordia, la política, el fanatismo, el amor, etc., personificaciones que actúan, intervienen, obstaculizan. La cuestión es ilustrada con una referencia a *La Henriade* (1723) de Voltaire, considerada tan desprovista de ficciones, según los críticos, que parecía más una historia que un poema épico, olvidando a caso que la poesía es un arte de ilusión.

A partir del principio de la necesidad de adecuación de lo maravilloso a un tiempo y una nación, la *Enciclopedia* plantea también otra interesante perspectiva del problema, remitiéndonos para ello al *Art Poétique* (1674) de Boileau, donde, si por un lado, se considera que «los misterios terribles de la fe de un cristiano no son susceptibles de ser engalanados con adornos»,³⁹⁰ por otro, se señala, también, cómo las maravillas que Dios ha hecho en todos los tiempos se adecuan muy bien a la poesía más elevada, y cita como prueba el Cantar de los cantares y los Salmos.³⁹¹

Dígase lo que se diga, lo maravilloso no está hecho para nosotros y no lo admitiremos más que en temas sacados de la Sagrada Escritura e, incluso ahí, con la condición de que no se nos den otras maravillas que las que ella describe. En vano se explorará en los temas profanos sobre lo maravilloso admitido

³⁹⁰ «De la foi d'un chrétien les mystères terribles | d'ornemens égayés ne sont point susceptibles», *chant III*, vv. 199-200 (Boileau, 1804: 108).

³⁹¹ El argumento ya está en las «Considerations sur la Poétique», de Fénelon, escritas a modo de introducción al texto de Boileau (*Ibid.*, 1): «Rien n'égale la magnificence et le transport des cantiques de Moïse; le livre de Job est un poème plein des figures les plus hardies et les plus majestueuses; le cantique des cantiques exprime avec grâce et tendresse l'union mystérieuse de Dieu époux, avec l'âme de l'homme qui devient son épouse; les psaumes seront l'admiration et la consolation de tous les siècles et de tous les peuples où le vrai Dieu sera connu et senti. Toute l'écriture est pleine de poésie».

en nuestra ópera: si se despoja de todo lo que lo acompaña, me atrevo a decir que no nos divertirá ni un solo minuto.³⁹²

Así, pues, parece concluir el redactor de esta entrada, no hay que buscar lo maravilloso en la poesía moderna: no se encuentra ahí y lo único maravilloso que se puede admitir, en cuanto reducido a las pasiones humanas personificadas, es más una alegoría que lo maravilloso propiamente dicho. De ahí que señale los seres personificados como constitutivos de otra especialidad de lo maravilloso. A diferencia de Boileau (*Ibid.*, 107), quien considera que todo puede ser válido para encantarnos, un cuerpo, un alma, un espíritu, una mirada, «là pour nous enchanter tout est mis en usage; | tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage» (*chant III*, vv. 163-164), la *Enciclopedia* considera que no todas las ideas abstractas son aptas para esa metamorfosis. Lo que se ilustra recurriendo a un episodio de Milton, donde el pecado, que no es más que un ser moral, resulta un personaje un poco forzado entre la muerte y el diablo, admirable por su precisión, pero «desagradable» por la pintura de sus detalles.

Sobre esta cuestión se podría proponer una regla así: no entrelazar jamás seres reales con seres morales o metafísicos, porque de esas dos cosas, una: o la alegoría domina y hace que se tomen los seres físicos por personajes imaginarios, o queda desmentida y se convierte en un extraño compuesto de figuras y de realidades que se destruyen mutuamente (*Ibid.*, 160).

De la misma manera, concluye, hay que añadir que con ciertas pasiones ocurre lo que con ciertas fábulas: no todas son aptas para ser alegorizadas; tal vez, sólo las grandes pasiones, esas de

³⁹² Entrada «Maravilloso», *Encyclopédie*, X, 393. Citamos de De la Calle y García Montalbán (2009: 164).

emociones muy vivas y efectos bien fuertes, pueden ser representadas con éxito por un personaje.

Otro aspecto abordado, al margen de las especies de lo maravilloso, es el de su relativización. «Para juzgar sobre la conveniencia de lo maravilloso, hay que trasladarse en espíritu a los tiempos en que los poetas escribieron, aceptar por un momento las ideas, las costumbres y los sentimientos de los pueblos para los que escribieron» (*Ibid.*, 158). Prudente advertencia puesto que lo maravilloso varía según las épocas y lugares. «Quizás lo maravilloso de los antiguos no tendría cabida en un poema moderno», dirá la *Enciclopedia* (*Ibid.*, 157). Y en efecto, es preciso guardar ciertas conveniencias para que lo maravilloso no choque con lo verosímil. La capacidad de sugestión de ficciones y alegorías se verá reforzada si se reviste con verosimilitud y autenticidad «conformes a las ideas recibidas» y, llevadas a cabo con arte, el lector o espectador, añadiremos, sin desconfiar de la ilusión que le produce el artificio, se abandonará a la impresión y el placer. Pero la relativización va acompañada de una nueva cuestión, la de la universalidad de lo maravilloso. Se nos dice que ciertamente hay extravagancias que están fuera de lugar, pero hay una especie de lo maravilloso capaz de producir las mismas impresiones por doquier y en cualquier época. «Una suerte de gusto universal, que el poeta debe conocer y consultar» (*Ibid.*, 159). Lamentablemente, el autor de esta entrada no aclara en que se funda ese gusto universal. Por un lado se señalan las bellezas locales, que, como en Homero y Virgilio, devienen admirables. Por otro, se alude a esas alegorías que, como la del monstruo guardián del océano en el Promontorio de las

Tempestades, en *La Lusíada*, son válidas para todo tiempo y para cualquier nación.

En relación con esa atracción universal por lo extraordinario y maravilloso observa Voltaire, en su citado *Essai sur la poésie épique* (Chap. II, «Homère»):

L'Iliade qui est le grand Ouvrage d'Homère, est plein de Dieux & de combats peu vrai-semblables. Ces sujets plaisent naturellement aux hommes; ils aiment ce qui leur paraît terrible; ils sont comme les enfans, qui écoutent avidement ces contes de Sorciers qui les effraient. Il y a des fables pour tous âges, & il n'y a point de Nation qui n'ait eu les siennes» (1751: 21 y s.).³⁹³

Esas «extravagantes invenciones de la poesía» encuentran, y son al mismo tiempo, fuente de inspiración en lo feérico, en lo mágico, ejerciendo una poderosa influencia sobre los individuos, unas veces alimentando el carácter supersticioso de éstos, otras, haciendo de su carácter lírico-narrativo expresión de religiones y costumbres pretéritas, tal es el planteamiento de la *Enciclopedia* donde también pueden encontrarse entradas como *encantamiento* o *hadas*. En ese sentido lo maravilloso es tenido como fondo de la ópera francesa y se le atribuye a Quinault la creación de un llamado «teatro de los encantamientos», donde tienen cabida toda suerte de tipologías de lo maravilloso con la intervención de dioses de fábula, hadas y magia, recursos dirigidos con mano hábil a crear belleza e ilusión «capaces de sorprender, estremecer, seducir, perturbar al espectador».³⁹⁴ Las hadas, concebidas como seres amables, entran en el ballet con

³⁹³ «La *Ilíada* [...] está llena de dioses y de combates; naturalmente, estos temas agradan a los hombres: les gusta lo que les parece terrible, son como los niños que escuchan ávidamente esos cuentos de hechiceros que les espantan. Hay fábulas para todas las edades; no hay nación que no tenga las suyas».

³⁹⁴ Vid. entrada «Encantamiento», *Encyclopédie*, V, 617 (*Ibid.*, 174).

Moncrif y su *El imperio del amor* (1733), inaugurando un género. Poco después, Rebel y Francoeur escribirán el espectáculo *Zelindor le roi des Sylphes* (1745), donde todo el espectáculo busca y consigue una ilusión general de encantamiento.

Todavía la lectura de la *Enciclopedia* reclamará nuestra atención, al plantear lo maravilloso asociado a los fenómenos físicos, ofreciendo ricas y sugerentes observaciones. Ciertamente el tratamiento y percepción de la Naturaleza escapan al marco expositivo propuesto en nuestro estudio, pero no podemos dejar de subrayar su papel como uno de los fundamentales factores de transformación ideológica y generadores del constructo conceptual de lo maravilloso que dibuja el pensamiento del XVIII. A nadie escapa, en efecto, la función de la Naturaleza como espejo social y punto de arranque de ideas que llevarán a transformaciones de orden político-social,³⁹⁵ así como a la justificación, también, de caracteres y comportamientos que están en la base de la gestación de una primera antropología.

³⁹⁵ La primera inflexión sobre el ideal de naturaleza nos lo ofrece *L'Ingénu* (1767), de Voltaire, quien contrapone a la sofisticación, cuando no corrupción de la sociedad, un ideal de sencillez, pensamiento libre y simplicidad de costumbres, bien y que todavía sus personajes todavía están lejos de una naturaleza realista. La tesis ciertamente no es nueva, lo nuevo es su carga política. En Rousseau estas cuestiones devienen ya en centro de un pensamiento sistemático. Así, el tema de la corrupción de la sociedad civilizada se desarrollará en sus *Discours*, la capacidad de resistir *el mal*, en lo individual, se abordará en el *Emilio*, mientras que su interés se amplía a los pequeños colectivos en *La nueva Eloísa*, y en el *Contrato* se plantea la cuestión desde el marco general de la comunidad política. Contra lo que tanto se le atribuye, Rousseau es muy consciente que «la naturaleza humana no retrocede». Por su parte, Diderot, aun incorporando sentimientos y actitudes que apuntan hacia una nueva estética e ideología, no se atreve a romper con las convenciones asociadas a la naturaleza y será Lessing quien, en su *Dramaturgia de Hamburgo*, plantee la concepción de *naturaleza y verdad* como un entramado de *apariencias* propios de una sociedad determinada.

Dubos, en sus *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, entiende, como Montesquieu al referirse a la teoría política, que a las causas morales o espirituales hay que añadir las puramente naturales, climáticas y geográficas. Tesis que también, como se verá, asume Arteaga, pero el punto de vista que nos interesa aquí es el de la Naturaleza como *excepcionalidad*. Vimos más arriba como, al describir la configuración que realiza del conocimiento humano la *Enciclopedia*, da una especial cabida a lo extraordinario dentro de las leyes del orden natural en el pensamiento científico allí articulado. Posición que podría expresarse, a partir de Fréret, uno de los eruditos de conclusiones más radicales de su centuria, con el lema «no hay nada prodigioso para quien ha estudiado la naturaleza, o todo lo es igualmente para él». Con todo, la excepcionalidad natural, el prodigio físico que incide en la concepción de lo maravilloso de la sociedad no es tanto la que se deriva de los límites del conocimiento científico, sino la que se percibe a través de la literatura, las artes en general y la ideología. El citado Fréret lo pondrá de manifiesto en dos obras especialmente lúcidas, donde se observan notables concordancias entre las reflexiones de Fréret y el texto de Arteaga que nos ocupa. Se trata de *Lettre de Thrasybule à Leucippe* (ca. 1723), que editara Holbach en 1766, y de sendos discursos de 1717 y 1724 pronunciados ante la Academia, donde analiza los prodigios físicos en los escritos de los antiguos.³⁹⁶ Concluye el erudito francés en que hay dos clases de estos fenómenos. Uno, constituido por los milagros del paganismo, especie que apenas merece credibilidad. Otro, por aquellos referidos a efectos puramente naturales. Estos últimos, dado

³⁹⁶ Para la *Lettre* y los dos discursos, «*Réflexions sur les prodiges rapportés dans les anciens*» y «*Réflexions sur l'étude des anciennes histoires, et sur le degré de certitude de leurs preuves*» véase Fréret (1986 y 1796 : 157-214. y 55-156).

que ocurren con menos frecuencia y parecen contrarios al curso ordinario de la naturaleza, son atribuidos a causas sobrenaturales, como «consecuencia de la superstición de los individuos, espantados por la visión de esos *objetos* desconocidos» (1796: 160).³⁹⁷ Prodigios de esta naturaleza son para Fréret fábulas inventadas por sacerdotes corrompidos que acogen con agrado un populacho ignorante y supersticioso. Unos sacerdotes paganos –dirá–, que, en todo tiempo y en todos los países, han estado interesados en hacer valer esa suerte de milagros, para seguir siendo sus seguros garantes. Y esos intereses los hace extensivos a cuantos políticos han sabido sacar partido de estas situaciones para inspirar a los pueblos sentimientos conformes a sus designios, explicando tales fenómenos unas veces como expresión de la irritación del cielo, otras como una señal de la reconciliación de los dioses con los humanos. Aunque esta última interpretación, como pone de manifiesto Fréret, ha sido más bien rara, toda vez que «la superstición es una pasión triste y enojosa, que se utiliza más para espantar a los hombres que para tranquilizarlos o consolarlos en sus desgracias» (*Ibid.*). Una vez que el espíritu de los hombres sucumbe a la superstición, viene a decir, todo se convierte a sus ojos en prodigio y milagro.

En un intento de describir las diferentes especies de prodigios, Fréret hace referencia a aquellos que corresponden a alteraciones del orden natural: nacimientos monstruosos de hombres o de animales, que en su tiempo espantaban a las naciones enteras y ahora sirven de diversión a los físicos. Los hechos pueriles y, a menudo, incluso absurdos, de los que el «vil populacho» ha hecho prodigios y en los que se ha creído poder captar la voluntad de los dioses, tal como ocurría con las conjeturas de los augures sobre el canto, el vuelo y la

³⁹⁷ Vid. «Prodigio físico». *Encyclopédie*, XIII, 422.

manera de comer de ciertos pájaros o con las predicciones de los arúspices en función de la disposición de las entrañas de una víctima, o la fortuita aparición de un determinado animal que el azar hacía presentarse a quien estaba a punto de emprender alguna acción. Por último, los prodigios dignos de ser examinados, observa Fréret, son fenómenos o apariencias en el aire y meteoros singulares por su naturaleza o por las circunstancias que los acompañan, y remite a los numerosos pasajes de Tito Livio, Plinio, Julio Obsequens y otros historiadores, donde se hace mención, de lluvias prodigiosas de piedras, cenizas, ladrillos, carne, sangre, y otras manifestaciones.

Se hace observar cómo los registros de esos fenómenos por parte de los antiguos historiadores, e incluso las conexiones que establecen respecto a los acontecimientos históricos, son parte de las tradiciones religiosas de la sociedad en que vivían y escribían, pero que ello no implica que estuvieran persuadidos de ello. Lo que el historiador advierte como prodigio no tiene porque ser considerado como causa física y necesaria cuando habla el filósofo. Se extiende Fréret en otras observaciones sobre la intención y criterios de los historiadores antiguos, para terminar con unas interesantes reflexiones a propósito de la llamada filosofía moderna, de la que dice ha ilustrado y perfeccionado los espíritus, pero los ha hecho al menos alguna vez demasiado tajantes. En ocasiones, con el pretexto de no rendirse más que a la evidencia, han creído poder negar la existencia de todas las cosas que tenían dificultad en concebir, sin hacer una reflexión sobre la conveniencia de no negar más que los hechos, cuya imposibilidad esté demostrada evidentemente, es decir, que impliquen contradicción. En ese sentido, escribe que no sólo hay diferentes grados de certeza y de probabilidad, sino también diferentes grados de evidencia: la moral, la historia, la crítica y la

física tienen la suya, como la metafísica y las matemáticas, y se cometería una equivocación exigiendo, en una de esas ciencias, la evidencia de un género diferente del suyo (*Ibid.*, 212).³⁹⁸

2.3. DE LA POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN A LA RAZÓN POÉTICA.³⁹⁹

2.3.1. Hacia una poética de la imaginación.

A lo largo del siglo XVIII, la noción de lo maravilloso fue abriéndose lentamente camino en el campo de la reflexión estética, que, al mismo tiempo, estaba viviendo su nacimiento como rama del conocimiento. En ese proceso recibió un importante impulso y adquirió carta de naturaleza a partir de la *querelle* surgida (1740) entre los suizos Bodmer y Breitinger y el prusiano Gottsched, a propósito de Milton y su *Paradise Lost* (1732).⁴⁰⁰

³⁹⁸ Fréret achaca a la misma pereza de espíritu, que lleva al vulgo a creer las cosas más extraordinarias sin pruebas suficientes el producir un efecto contrario en muchos *físicos*, que deciden negar aquellos hechos que tienen alguna dificultad en concebir y concluye: «Aunque fuera verdad que nuestro siglo hubiera adquirido un método de razonar, desconocido en la antigüedad –afirma–, no nos jactemos de haber conseguido una amplitud tan grande a nuestro espíritu como para tener que despreciar los conocimientos y las reflexiones de quienes nos han precedido» (*Ibid.*, 214).

³⁹⁹ Nos servimos de la locución «razón poética», que María Zambrano desarrolla en *El hombre y lo divino* (1955), y cuya naturaleza es ciertamente distinta de otras razones, la «razón pura» kantiana o la «vital e histórica» de Ortega. Hay en ella una identificación entre Conciencia y Ser («ser que existe en y por la conciencia»), que excede el sentido descriptivo y de juego semántico buscado en nuestro enunciado. Si en Zambrano alude a una determinada amplitud espiritual (sentimientos y conocimiento), en nuestra propuesta apunta hacia los balbuceos de un pensamiento sistemático estético y al encaje de lo maravilloso en este.

⁴⁰⁰ La *querelle* hay que inscribirla en un proceso más amplio y que implica a más personajes. Realmente se estaban dilucidando dos modelos gnoseológicos. Uno, representado por Baumgarten y su poética filosófica, que vendrá a ocuparse «esencialmente de representaciones oscuras y confusas» (Hernández Marcos, 2003: 86) y definirá la poesía como *oratio sensitiva perfecta*, «discurso sensible perfecto». De otro, el círculo de Gottsched, defensor de una estética clasicista, didáctico-moral y aferrada a las reglas, donde personajes como Theodor Johann Quistorp, en

Para Bodmer y Breitinger, las cualidades que hacen al buen poeta no son otras que la imaginación, la fantasía, la *Einbildung*, términos que en sus textos funcionan como sinónimos (Jaubert, 2005: 248). Conciben la imaginación como un órgano de percepción sensorial y como lugar de conservación de experiencias y de producción. La imaginación como facultad de representar *lo posible*. Pero el hecho de que la imaginación produzca sus propias imágenes puede resultar problemático, de manera que el fruto de esa imaginación sólo será admisible cuando su actividad seas controlada por una facultad superior: la razón.

En Bodmer y Breitinger, como señala Jaubert (*Ibid.*, 249), coexisten diversos paradigmas. Su estética es un ejercicio de eclecticismo característico de la *Frühauflklärung*. Hay un marco referencial cristiano en el que se inscriben su particular lectura de la filosofía de Leibniz y Wolff, de un lado, y del empirismo inglés, por otro, constituyendo un reflejo de la complejidad de este período de la historia del pensamiento. Siguen aferrados a la utilidad educativo-moral de la poesía, el horaciano *prodesse et delectare*, pero impulsan, al mismo tiempo, una revalorización específica del placer de la poesía.

Esta revalorización se fundamenta en el propio objeto textual y en la psicología de los individuos. En efecto, poesía, retórica e historia, dirán Bodmer y Breitinger, tienen por objeto la representación de la verdad, pero la suya propia. *Su* verdad. En el caso de la poesía *cómo es* o *cómo debería de ser*, para satisfacción de la imaginación y el horizonte de expectativas del receptor, mediante la incorporación de imágenes significativas y hechos grandiosos. «Die

defensa de su maestro Gottsched, intentan satirizar las propuestas de Baumgarten a propósito de la sensibilidad entendida como facultad de representación, y calificarán ésta de vulgaridad que «huele mal» (*Ibid.*).

Einbildung nicht ohne Wahrheit», la imaginación no está exenta de verdad, observa Bodmer (1740: 32) en su *Tratado crítico sobre lo maravilloso en poesía* (*Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*), pero, advierte Breitinger (1740: 130), al ocuparse de lo maravilloso y lo probable («Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen»), en la primera parte de su *Critische Dichtkunst*, para evitar el error y la apariencia de falso, lo maravilloso necesita asentarse sobre una verdad, pues demasiado verosímil el poema deviene banal y sin interés y, por el contrario, una exhibición excesiva de lo maravilloso hará perder también su efectividad, dando en una desmesura peligrosa. Así pues, esa unión entre lo maravilloso y lo verosímil, dirá Breitinger (*Ibid.*, 133), constituye «la principal belleza y fuerza de la poesía»: «...in dieser Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen die vornehmste Schönheit und Kraft der Poesie bestehet». Por ello, Bodmer y Breitinger intentan reconciliar imaginación y razón y se aplicarán en la búsqueda de una lógica de la imaginación, sus fuentes y naturaleza, a partir del contenido poético y su relación con el horizonte de expectativas del receptor. Esto es, el objeto poético y los procesos psicológicos del sujeto.

Probablemente la más singular de las propuestas de Bodmer y Breitinger sea la de los mundos posibles, subrayando la capacidad del poeta de crear otros mundos, de elaborar un nuevo orden de cosas a partir de la articulación verosímil de distintos elementos. En definitiva, concibiendo, por primera vez, la creación como un proceso de integración en un «sistema ficticio legítimo» (Jaubert, *op. cit.*, 256), y superándose así la larga tradición de la imitación de la naturaleza. La finalidad de la literatura es conmovér, evocar mundos posibles. Ahora se legitima con ello el que, en la literatura, esos

mundos posibles surjan a partir de lo nuevo, lo probable y lo maravilloso.

La idea tiene sus precursores en Leibniz, Wolff y Muratori, y cristalizará en torno al concepto de *Einbildungskraft* o fuerza imaginativa creativa del autor. Hacia 1728 aparecen enunciados esos mundos posibles en los escritos de Bodmer y Breitinger: «nuevos mundos, poblados de nuevos habitantes, de otra naturaleza y siguiendo sus propias reglas».⁴⁰¹ Hasta ahora la mimesis aristotélica era una representación de la realidad, de ahí que una ficción mimética tuviera que fundarse en el principio de verosimilitud.⁴⁰² Como ya se ha puesto de manifiesto, a partir del Renacimiento empieza a abrirse camino un reconocimiento de la inventiva que otorga un papel creciente al autor. Aunque el prestigio de la tradición mimética sigue impregnando toda teorización, pronto se distinguirá entre ficciones verisímiles y fabulosas. Las primeras se asemejan a la realidad, las fabulosas presentan una doble naturaleza, aquellas en que lo narrado pueden suceder y aquellas otras en las que lo que se cuenta nunca podría suceder. Hasta aquí, podría decirse, la tradición. Pero otras posibilidades parecieron abrirse con Leibniz y su universo monadológico extensivo a todos los seres, corpóreos o no, materiales o fabulados.⁴⁰³ Con Leibniz, la ficción

⁴⁰¹ Bodmer, «Anklagung des verderbten Geschmacks» (1728). En J. J. Bodmer und J. J. Breitinger (1980), *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Philipp Reclam, p. 39. Traducimos de la cita en Jaubert (*op. cit.*, 263).

⁴⁰² Existe una abundante bibliografía sobre la cuestión de la mimesis y las teorías de la ficción. Una sugerente aproximación puede encontrarse en Doležel (1997).

⁴⁰³ En *Monadología. Principios de filosofía* (1714), observa Leibniz la existencia de una «trabazón o adaptación de todas las cosas creadas a cada una en particular y de cada una a todas las demás»; tal circunstancia hace «que cada sustancia simple posea respectos que expresan todas las demás y sea, por consiguiente, un perpetuo espejo viviente del universo» (§ 56). Lo que ilustra gráficamente planteando la posibilidad de contemplar desde diferentes puntos de vista una ciudad: «desde lados diferentes, parece otra y queda como multiplicada por las perspectivas, así

literaria venía a convertirse en una suerte de dominio alternativo a la realidad.⁴⁰⁴ Idea en la que vendrá a profundizar Wolff en *Métaphysique allemande* (1719), cuando señale que «el arte del poeta reside en su capacidad de elaborar un nuevo orden de cosas, de crear otro mundo, en el que cada elemento se funde con el otro, asegurando así la cohesión y la verdad del conjunto» (§ 146).⁴⁰⁵ Pocos años después, Baumgarten, así como Bodmer y Breitinger tomarían esta idea, pero ahora, especialmente en los suizos, la ficción literaria, más que un ámbito alternativo a la realidad, quería ser *parte* de esa realidad, aunque en modo alguno se trataba de un llamamiento prerromántico a abandonarse al delirio. La nueva verosimilitud, como señala la profesora Moral Padrones (1999: 130), consistía «en crear, no una copia del mundo real, sino un mundo ficcional posible autónomo, y como tal que se dirija por unas reglas».

En Baumgarten (1975: 50 y ss.) los mundos ficcionales podían dar en *ficciones verdaderas*, y estar constituidas por objetos posibles en el mundo real, y las *simples ficciones*, habitadas por objetos imposibles en la realidad: las heterocósmicas o sólo imposibles en el mundo real, y las utópicas o imposibles en todos los mundos posibles.

El esquema breiteriano (Doležel 1997: 71) venía a contemplar tres posibles mundos: Unos alegóricos, poblado por cosas inanimadas o «no-seres», caracterizados como personas con cuerpo y alma. Otros, esópicos, referidos a animales y objetos que

también sucede que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, se dan como otros tantos universos diferentes que, sin embargo, no son sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada» (§ 57). Para llegar a la fructífera conclusión de que «tal es el medio de obtener cuanta variedad es posible, pero con el mayor orden posible, es es, el medio de obtener cuanta perfección es posible» (§ 58). Citamos de la traducción de Julián Velarde (Leibniz 1981: 121 y s.).

⁴⁰⁴ Véase González Maestro (2006: 55 y s.).

⁴⁰⁵ Traducimos de la cita de Jaubert (*op. cit.*, 256).

mantienen un discurso articulado. Por último, el constituido por lo maravilloso «superior», al que pertenecen los mundos invisibles de los espíritus y que la literatura comparte con mitologías y religiones.

No obstante, la propuesta de Breitinger y Bodmer sobre los mundos posibles y, especialmente, el de «lo maravilloso *superior*», se entiende mucho mejor si se contextualiza dentro de movimientos más amplios, que se están produciendo en el seno de la sociedad germánica, en las primeras décadas de esta centuria y en el ámbito de una reflexión multidisciplinar.

En efecto, motivos estético-literarios, así como histórico-patrióticos, llevaron a algunos críticos, Bodmer y Gottsched entre otros, a interesarse por la literatura medieval alemana. «Se trataba –señala la profesora Raposo Fernández (2000: 186)– de demostrar que la literatura alemana tenía tanta tradición de calidad como la francesa, que era más antigua en sus orígenes y que incluso en ciertos casos le había servido de modelo».⁴⁰⁶ Una dinámica que, en el caso de Bodmer, le llevaría a una exaltación de la literatura medieval y de sus elementos fantásticos.

Fue Bodmer, en efecto, quien, con sus traducciones, contribuiría vivamente a renovar el interés por la cultura y la

⁴⁰⁶ En su *Kritische Dichtkunst* (1730), dirá Gottsched: «Die Poeten in der Provence, die [...] entweder von den Westgothen, die vorher daselbst und in Languedoc gewohnt; oder vom Gottfried Rudel, dem ältesten ihrer Zunft, als einem Deutschen, wie sein Namen zeigt, reimen gelernt [...]. Am andern Ende von Frankreich hatten die Normänner, von ihren Vorfahren, den Deutschen, Dänen und Norwegern auch reimen gelernt» («Los poetas de la Provenza, [...] ya sea por los Visigodos que habitaron con anterioridad el Languedoc, o por Gottfried Rudel, el más excelso en su oficio, y alemán como indica su nombre, aprendieron de estos las rimas [...]. En el otro extremo de Francia tenían a los normandos, que también aprendieron las rimas de sus antepasados alemanes, daneses y noruegos»). Gottsched, Johann Christoph (1973). *Ausgewählte Werke*, VI. 2. Joachim und Brigitte Birke (eds.). Berlin: W. de Gruyter, p. 468 y s. La cita en Raposo (2000: 186).

literatura medieval alemana. Impulsando un movimiento, al principio, ciertamente limitado a lo filológico y con escasa repercusión en lo creativo, lo que explica, tal vez, su escaso eco popular inicial. Pero más allá de hacer accesibles los tesoros literarios de aquel remoto pasado, aquel renovado interés ponía un trascendental deseo de continuidad entre la tradición y la identidad cultural germana.

2.3.2. Una aproximación a la razón poética.

Kant no escribió una poética al uso, pero en la reflexión que lleva a cabo en su *Crítica del Juicio* (1790), la importante presencia de la imaginación, tanto en la lógica del conocimiento como en la experiencia estética, nos lleva a ocuparnos de ello.

Bien puede decirse que la imaginación había sufrido el mismo abandono que lo maravilloso en el pensamiento sistemático, y será Kant en este ámbito quien la reivindique y la sitúe en un lugar central. Cabría preguntarse si ello explica el que este trabajo haya sido considerado, en expresión de Rodríguez Aramayo y Vilar (1992: 7), «la «Cenicienta» de las tres *Críticas*».

En la *Crítica de la Razón Pura* se consideran los objetos *como son*, y si es posible un conocimiento racional de ellos. En la *Crítica de la Razón Práctica*, *como deben ser*, esto es, confrontados a la conciencia del individuo. Por último, en la *Crítica del Juicio* se aborda el *cómo nos place que sean* esos objetos. Hay una voluntad de síntesis en esta última *Crítica* de las dos anteriores. Se confrontan en ella la racionalidad (conceptual) y la racionalidad poética (simbólica y metafórica). Es en ese contexto donde Kant sitúa la imaginación como parte central de la experiencia estética.

Hasta Kant, la imaginación se había visto con sospecha, como ese «turbio fondo preconceptual del alma» (Carrapiso, 1997: 52), tal vez por su carácter de «fuerza formadora que opera en el subsuelo del espíritu humano» (Flórez 1992: 118). Pero, en el programa estético de Kant surge una sólida reivindicación de la imaginación, aunque sin caer, ciertamente, en el simple divertimento, ni traspasar las fronteras del sentido común y advierte: «nos entretenemos con ella cuando la experiencia se hace demasiado banal» (§ 49, 271).⁴⁰⁷

En efecto, la imaginación en Kant es vista como «una ocupación libre y conforme a un fin indeterminado de las facultades del espíritu [...] en el cual el entendimiento está al servicio de la imaginación y no ésta al de aquel» (§ 22, 180 y s.). La imaginación kantiana es libertad, aunque obedeciendo a una lógica que en modo alguno será arbitraria. Está sujeta al entendimiento que, en este contexto, le da forma y la articula. Esa libre conformidad de la imaginación a su particular ordenamiento, a su lógica, parte de lo que Kant entiende como ideas indeterminadas de la razón, a diferencia de las ideas determinadas, que son propias de los conceptos. Esto es, las de la imaginación son una suerte de ideas sin concepto. De «esquema sin concepto» habla Martínez Marzoa (1992: 45 y 1992b: 141).⁴⁰⁸ De ahí que pueda hablarse de un conocimiento simbólico, más allá de la conceptualización de la razón. En este sentido, indaga Kant en la pura sensibilidad, en la subjetividad, y

⁴⁰⁷ Citamos a partir de la traducción clásica de García Morente, Kant (1991).

⁴⁰⁸ Entiende Martínez Marzoa (1992: 45) que el 'esquema sin concepto' «es lo que podemos describir como: hay figura, por lo tanto hay construcción (esquema), pero no es posible separar la regla de esa construcción, es decir: el proceder constructivo permanece inseparable del caso concreto de su ejercicio, de manera que no se construye la regla como tal, el universal o el concepto; si bien, puesto que hay figura, hay unidad, o sea, hay aquello que un concepto habría de expresar, lo que no hay es el concepto que lo exprese; hay, pues, concordancia en general con la posibilidad de una plasmación de conceptos, pero no se plasma concepto alguno, hay finalismo sin que haya finalidad alguna».

señala la poesía como el arte que mejor posibilita el paso entre naturaleza y libertad, entre aquello que no podemos dejar de ser y lo que estamos llamados a ser (Carrapiso, 1997: 60). «Entre todas [las bellas artes] mantiene la poesía [...] el primer puesto» (§ 53, 286). El discurso poético expande los límites del pensamiento a través de su plasticidad semántica. «Es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas» (§ 49, 271). Y del poeta dirá «se atreve a sensibilizar ideas de la razón [...] por encima de las barreras de la experiencia» (*Ibid.*). Se está muy lejos ya de lo poético como mimesis. Lo poético en Kant es un lugar de encuentro, de confluencia, de concordancia entre lo universal (el concepto) y lo concreto (la experiencia sensible).⁴⁰⁹ «Poesía es el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento» (§ 51, 279).⁴¹⁰ De hecho hay, dirá Kant, una «raíz común» (*gemeinschaftliche Wurzel*) de entendimiento y sensibilidad que nutre todas las facultades, un sentimiento primario, un aliento subjetivo que precede el conocimiento en general (§ 9, 117). «Desconocida raíz común» de unidad y pluralidad,⁴¹¹ para una imaginación que se muestra como «facultad» de síntesis (Martínez Marzoa, 1992b: 141).

⁴⁰⁹ En el discurso poético, explica Martínez Marzoa (1992b: 141), «el proceder constructivo permanece inseparable del caso concreto de su ejercicio, de manera que no se constituye la regla como tal, el universal o el concepto; si bien, puesto que hay unidad, o sea, hay aquello que un concepto habría de expresar, lo que no hay es el concepto que lo exprese».

⁴¹⁰ En esta sección de la *Crítica del Juicio*, Kant procede a confrontar la Poesía con la Oratoria, y define esta última como «el arte de tratar un asunto del entendimiento como un libre juego de la imaginación».

⁴¹¹ Martínez Marzoa (1987), en su análisis de la «desconocida raíz común», señala la observación kantiana como *ese* lugar (por qué no hablar de momento) donde se produce la «universal y necesaria adecuación de lo sensible a conceptos en general», allí donde, dirá Kant: «la imaginación esquematiza sin concepto».

Como quiera que son los sentimientos del sujeto los que, en última instancia, terminan conformando la imaginación y la experiencia estética, Kant recurre al *sensus communis* como parte de la identidad del individuo y para no considerar el juicio «un simple juego subjetivo de las facultades de representación» (§ 21, 139). Sentido común que Flórez Miguel (1992: 117) explica como «la raíz misma de la estructura del sujeto [...] sustrato común a todas las facultades y el que legitima la comunicabilidad de todos los productos de la mente humana en el uso libre, no determinado, de sus facultades».⁴¹² La imaginación kantiana está sujeta al yugo de ese sentido común y se mantiene, todavía, prudentemente a distancia de los abismos del subjetivismo romántico.

⁴¹² La mera existencia del gusto, esa facultad del espíritu para discernir entre lo bello y lo feo, tan querida en el XVIII, se fundamenta en ese sentido común. Así dirá Kant: «Sólo suponiendo que haya un sentido común (por el cual entendemos no un sentido externo, sino el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer), puede el juicio del gusto ser enunciado» (§ 20, 139).

II

EL MODELO ARTEAGUIANO Y LOS OTROS PARADIGMAS

1. EL NUEVO Y EL VIEJO MODELO COMO CAMPOS NARRATIVOS

El término paradigma desde sus orígenes griegos es definido como «ejemplo» o «ejemplar». Khun (2000: 51 y s.), que ha dedicado algunas de sus páginas más brillantes a la cuestión y lo entiende como «un modelo o patrón aceptado», va más lejos y observa una suerte de darwinismo en el hecho de que, puesto que existen paradigmas que admiten la renovación de ejemplos o modelos y otros que raramente admiten su renovación, «los paradigmas obtienen su *status* como tales, debido a que tienen más éxito que sus competidores, a la hora de resolver unos cuantos problemas». Ese éxito, sugiere, dependerá de su orientación ideológica, incluso material para la resolución de los problemas. En pocas palabras, dependerá de la conciliación de sus proposiciones con el mundo.

Aunque las reflexiones de Khun van referidas a los paradigmas científicos, permiten extraer valiosas ideas para la cuestión que nos ocupa. Considera el autor del clásico *La estructura de las revoluciones científicas* que, independientemente de la variedad de situaciones, hay tres tipos de problemas: «la determinación del hecho significativo, el acoplamiento de los hechos con la teoría y la articulación de la teoría» (*Ibid.*, 66). Lo que traducido al universo arteaguiano vendría a ser: El «hecho significativo» lo determina aquella cualidad de lo maravilloso asociada a hechos, situaciones y

proceder de los individuos, dentro de un contexto medievalizante, mágico y heroico («acoplamiento con la teoría»), donde los elementos puestos en juego habrán de ser coherentes con la lógica interna de ese universo («articulación de la teoría»).

Khun (*Ibid.*, 57) señala una serie de focos de resolución de problemas comunes a todo paradigma, científico o ficcional: 1. Los hechos que el paradigma revela son especialmente ilustrativos de la naturaleza de las cosas. 2. Algunos hechos, sin tener un interés intrínseco, pueden relacionarse con situaciones predecibles por las formulaciones asentadas del paradigma. 3. La práctica lleva a la solución de problemas sobre «los que anteriormente sólo se había llamado la atención».

El paradigma funciona como un campo narrativo y este forma, en palabras de Calvino (2002: 46), una suerte de campo de fuerza que establece diversas formas de atracción. En el paradigma estético hay un vínculo narrativo entre la cadena de acontecimientos, las emociones que mueven a los personajes y los objetos. Algunos autores, como Guattari, lo conciben como un «universo de referencia», «una textura ontológica que posiciona a los existentes» (Urribarri 1991).

A diferencia de los paradigmas científicos o epistemológicos, los estéticos no tienen pretensión de verdad, aunque no dejan de constituir una verdad. «El arte, al igual que la ciencia, proporciona la comprensión de nuevas afinidades y contrastes, hace desaparecer categorías usuales para establecer nuevas organizaciones, así como visiones nuevas de los mundo que habitamos» (Goodman 1995: 20). Ambas, en efecto, son versiones del mundo. Pero, como señala Guattari uno de los rasgos distintivos del paradigma estético es la «instauración de focos parciales de subjetivación» (Urribarri, *op.*

cit.).⁴¹³ En todo caso, funciona como un campo narrativo, en palabras de Calvino (2002: 46), una suerte de «campo de fuerza» que establece diversas formas de atracción. En el paradigma estético hay un vínculo narrativo entre la cadena de acontecimientos, las emociones que mueven a los personajes y los objetos, de suerte que se genera un «paisaje conceptual característico», en expresión de Guillén (2012), quien, a partir del concepto formalista de «artefacto verbal» de Hayden White (2003), define el paradigma como un «*artefacto* teórico y estético perfectamente distinguible». En Guattari se trataría de un «universo [...] de sistemas de referencia, de líneas de fuga, de líneas de posicionalidad específica, de repetición de la complejidad». Al mismo tiempo autopoietico, añade, una «autoafirmación ontológica en una relación, a la vez de captación de la totalidad y de la diferenciación» (Urribarri, *Ibid.*).

Un nuevo paradigma implica, pues, una nueva mirada que nos descubre un paisaje nuevo (Touraine 2005: 13), es lo que ocurre con la reflexión arteaguiana: señala nuevos fundamentos culturales, nuevos actores, nuevas temáticas (si es que eso en última instancia es posible), apunta, incluso, un *nuevo* pensamiento social en torno a todo ello.

Como punto de partida de su análisis, una vez señalada la importancia del *spiritus phantasticus* que habita en el interior de los individuos como receptor y creador a un tiempo de lo maravilloso, hay un reconocimiento de la pérdida de importancia de lo maravilloso fundado en el paradigma de la mitología clásica, respecto al lugar central que había ocupado. Al tiempo que observa

⁴¹³ De esta subjetividad, añade Guattari que «se impone fuera de las relaciones intersubjetivas, fuera de la subjetividad individual», de manera que da una «creatividad existencial, ontológica» (Urribarri, *Ibid.*).

la presencia, no sólo paralela sino más viva de un universo de lo maravilloso surgido de un contexto medieval, primero, y alentado por las especulaciones y cábalas renacentistas, después.

No obstante se trataría de elementos más o menos estereotipados, que sostienen los relatos para integrarse en una estructura superior que denomina *sistema de lo maravilloso*. Con esa expresión, Arteaga designa el conjunto orgánico de elementos que entran en juego para la consecución de lo maravilloso, esto es, de la emoción fascinante, sorpresiva y, en cierto modo especular, que es el fin último de la obra de arte. Cada elemento del conjunto constituye, a su vez, un sistema específico que actúa de forma nodular con los otros, de forma que se intercambian información, energía y materia.

Hemos tenido ocasión de explicar el reconocimiento arteaguiano de dos fuentes de lo maravilloso articuladas como imaginario y como relato, la mitología antigua y la que denomina mitología moderna. Pero no hemos abordado las implicaciones del nuevo paradigma, ni lo que conlleva su *triumfo* respecto a otros modelos o campos narrativos alternativos, que terminarán cediendo terreno o circunscribiéndose al discurso del exotismo.

Casi todas las escuelas filosóficas se han ocupado del mito, de ahí que el número de definiciones resulte abrumador. Cada una de ellas parece incorporar algún aspecto que las enriquece. García Gual (1981: 9) lo define como «relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano». Otras definiciones añadirían que son una suerte de explicación del mundo y, por tanto, parte de la tradición de una

determinada sociedad o una historia conservada y recreada por el narrador y por tanto base de los modos y géneros literarios.⁴¹⁴

Curiosamente, Arteaga, que es firme defensor de la Antigüedad clásica, como hemos podido comprobar, no duda en poner de manifiesto su convencimiento de que el paradigma de la mitología antigua, como fundamento hasta entonces del sistema de lo maravilloso, había llegado a su fin o había perdido peso específico. Hacía, en efecto, mucho tiempo que se había convertido en un sistema cerrado, aislado de la vida real y cotidiana, y su pervivencia era un artificio de estilización y homogeneización progresiva, alejado del necesario intercambio con el entorno y de nuevas formas de organización a partir del desorden habitual de lo cotidiano.

Si el paradigma arteaguiano, hasta donde sabemos, no desató controversias y, antes al contrario, fue aceptado abiertamente se debió, como esperamos haber puesto de manifiesto, a diversas razones de orden temporal, estético e histórico. Por una lado, la imperceptible defunción del paradigma clásico, por esclerosis, que diría Fernández Mallo (2009: 47): la tradición *esclerotiza* tomando la forma de máscara, «una máscara que, por definición, cada vez es más gruesa, más rígida, más sólida». Como suele ocurrir, la observación de Arteaga no suponía al parecer un auténtico cambio en la práctica, suponía la constatación teórica de algo que ya estaba siendo una realidad, aunque, como hemos intentado poner de manifiesto, más en el ámbito narrativo que en el dramaturgico. Por otro lado, la propuesta de Arteaga, o al menos algunos aspectos de ella, como

⁴¹⁴ La nómina de ilustres estudiosos del tema es extensa y el citado trabajo de García Gual recoge las referencias más importantes. Por nuestra parte nos limitamos a indicar aquí las ediciones que hemos manejado. Cassirer (1998), Cencillo (1970), Dumézil (1996), Greimas (1976 y 1973), Kerenyi (1999), Kirk (2006), Lévi-Strauss (2000), Eliade (2003 y 2005).

también hemos intentado probar, venía a sintonizar con otros movimientos que se estaban produciendo en el contexto del pensamiento y los horizontes culturales de Europa. En este sentido, la resistencia a las novedades, también observada por Arteaga, se produce, como vimos, en términos de crítica a la inverosimilitud y de no reconocimiento de la autonomía de una verdad artística frente a la objetiva.

Arteaga, que pretende hacer una historia *filosófica*, «aisla» aquellos elementos recurrentes que considera están detrás de lo maravilloso en un mecanismo de causa efecto, y observa una mejor concordancia de la mitología moderna con la naturaleza de los individuos y la realidad cultural, de ahí su reformulación del fundamento conceptual del sistema de lo maravilloso que analiza. Percibe la «anomalía», por usar el término de Khun,⁴¹⁵ en el constructo maravilloso, busca las causas y entre ellas señala un *nuevo* objeto narrativo. Irónico, si consideramos que ese *objeto*, como intentaremos demostrar, cuenta con siglos de historia. Y no lo hace, si se nos permite la licencia, porque perciba «los embriones de una nueva estética» en los «callejones traseros de la sociedad» o en expresiones populares «de resistencia»,⁴¹⁶ y mucho menos porque sobre los escenarios se avance con éxito en la línea por él identificada, cosa que sólo ocurrirá unos años después con la eclosión romántica. Lo hace, y es la hipótesis que aquí defendemos,

⁴¹⁵ «La novedad –escribe Khun (*Ibid.*, p. 111)– ordinariamente sólo es aparente para el hombre que, conociendo *con precisión* lo que puede esperar, está en condiciones de reconocer que algo anómalo ha tenido lugar, La anomalía sólo resalta contra el fondo proporcionado por el paradigma. Cuanto más preciso sea un paradigma y mayor sea su alcance, tanto más sensible será como indicador de la anomalía».

⁴¹⁶ Tomamos las imágenes de Castells (2001: II, 402).

por elevación a verdad histórica de lo que nació como verdad ficcional y por su personal convencimiento, filológico e historiográfico, del origen estrictamente europeo del *nuevo* modelo de lo maravilloso, frente a otras propuestas, exóticas, pero que no considerará dignas de ser tenidas en cuenta.

El paradigma sobre el que reflexiona Arteaga apunta hacia un *nuevo* individuo, como sujeto que percibe y como sujeto actante. Esto es, que imagina, fantasea y se emociona, pero también que se adapta y transforma. Una concepción que ciertamente se generaliza en las décadas finales del siglo, y que es parte del constructo, ahora en pleno desarrollo, de elementos considerados constitutivos de la «humanidad» del hombre, su libertad y autonomía. Una suerte de autoafirmación que tiene mucho de prometeica y se muestra como deseo e ilusión.

Contextualizando las *riflessioni* arteaguianas, hay que señalar cómo, en la segunda mitad del XVIII, el discurso etnológico y antropológico, que no existía más que en el interior del discurso filosófico general, empieza a articularse en un discurso nuevo con el nombre de antropología, término que hasta entonces se había vinculado al vocabulario de la anatomía con el significado de «estudio del cuerpo humano» (Duchet 1971: 12 y ss.).⁴¹⁷ Un proceso que bien puede decirse arranca con Buffon y su *Histoire naturelle de l'homme* (1749-1789), y se muestra definitivamente nuevo y estructurado con la *Anthropologie ou science générale de l'homme* (1788) de Alexandre-César Chavannes.

En el texto arteaguiano, una vez establecida la natural atracción por lo maravilloso, se indaga en la historicidad de este

⁴¹⁷ Sobre la cuestión véase también Schings (1994) y Garber y Heinz (2004).

fenómeno y en la dimensión estética que adquiere en el melodrama. Pero su conciencia histórica, que privilegia ciertos movimientos históricos, no aborda como podría esperarse movimientos de ideas. Parte Arteaga de un *sujeto primigenio*, asociado al escenario escandinavo. Discursivamente construye la imagen histórica de este hombre siguiendo un estricto orden. Da primero los detalles del espacio, después aquellos que considera significativos y que deriva de su adaptación al medio, y concluye abordando sus representaciones (panteón de dioses, semidioses y números).

La presencia de este *sujeto primigenio* mantiene una doble función. Por un lado, explica los mecanismos de «adaptación» psicológica y cultural que resultan de la esclavitud de la ignorancia, intensificada por las circunstancias que impone la vida en un medio hostil, que propicia el desarrollo de una singular percepción, intuitiva más que racional, de lo extraordinario y lo maravilloso. Por otro, este concreto *sujeto primigenio* se señala como el punto de partida de un nuevo imaginario que, al tiempo que se expande en el período medieval, cristalizará en una nueva mitología. Pero hay también un *sujeto estético* o *experimentador*, creador o público, que se complace con los frutos de la imaginación, incluso a costa del sentido común. «Non sapendo come interessar il cuore colla pittura de' caratteri e delle passioni, cercarono d'affascinare gli occhi e gli orecchi coll'illusione; e disperando di soddisfare il buon senso, s'ingegnarono di piacere alla immaginazione» («No sabiendo como interesar el corazón con la pintura de los caracteres y de las pasiones, buscaron fascinar los ojos y los oídos con la ilusión, y desesperando de satisfacer el sentido común, se las ingeniaron para satisfacer la imaginación») (295).

En todo caso, para Arteaga, la esencia del hombre viene definida por un proceso perfectivo. Se deduce de observaciones como esta de «l'idea semplice, vera e sublime d'un unico Iddio, distrusse nella Scandinavia i deliri della idolatria» («La idea simple, verdadera y sublime de un único Dios, destruyó en Escandinavia los delirios de la idolatría») (283), o esta otra donde vincula desarrollo cultural y clima: «la maggior ottrusità d'ingegno che suppongo negli abitanti a motivo di non potervisi applicare la coltura convenevole» («...la mayor torpeza de ingenio que supongo en los habitantes [de Escandinavia] tiene como motivo el no poderse aplicar a la cultura convenientemente» (279).

Entiende, también, que la necesidad de conocer es inherente al ser humano. Lo funda en su propia naturaleza dinámica y móvil que lo empuja hacia la verdad, a la búsqueda de la perfección. Búsqueda que se produce a través de un proceso de armonización del entorno espacio-temporal, de lo psíquico, lo social, lo ético, etc. Pero observa, también, que la guía no es otra que la razón humana erigida como criterio de verdad, de manera que, lo que se aleje de ese principio rector constituye un conjunto de especulaciones fantasiosas que califica de «altre vergogne dell'umana ragione» (289). El bien supremo de tal perfección se identifica con la perfección moral. Pero la realidad circunstancial de los individuos, como señala el propio Arteaga y hemos visto más arriba, mediatizará la respuesta de éstos. Pero no es fácil la articulación de abstracciones como razón, verdad o perfección moral con una emoción que se funda en el impacto de la sorpresa, la novedad y lo extraordinario, después de todo elementos que sustentan lo maravilloso.

El nuevo paradigma se adhiere a la concepción lineal del tiempo, pero redescubre un nuevo espacio y da cabida a nuevos campos gravitatorios narrativos. El tiempo de la mitología moderna, a diferencia del circular de la mitología clásica que es el de los astros que se repiten en el cielo, aun cuando se proyecte sobre tradiciones poéticas paganas, resulta esencialmente cristiano, lineal, orientado hacia una dimensión futura que opera hacia la perfección (Eliade 2000: 135 y ss.). El espacio, a diferencia del anterior, inocuo y mero escenario donde ocurren cosas, impone conductas, quiere explicar la naturaleza de los individuos y las leyes que los rigen, así como sus fantasías. Y más destacable aún, se trata de un espacio nuevo que, junto con los objetos que contiene, otorga *visibilidad* al individuo, le confiere dimensión y escala. Por último, el nuevo paradigma señala la existencia de nuevos *campos* gravitatorios o campos literarios, por utilizar el concepto de Bourdieu, donde se dirigen ahora las miradas.⁴¹⁸ Un campo narrativo que, a partir de la credulidad de los individuos, ve en el universo medieval una región propicia para lo heroico y el horror, para lo monstruoso y la virtud, donde los objetos mágicos pueden constituirse en nexo de unión entre personajes y acontecimientos. Espacios, en definitiva, donde poner en juego las emociones más primarias de los individuos: el amor y el dolor, *eros* y *misos*.

El viejo paradigma, basado en la mitología clásica, había sabido integrar una rica trama de personajes y motivos de diferentes

⁴¹⁸ Bourdieu (1990: 2) lo define como «campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas», y que señala como relativamente autónomo.

géneros literarios, al tiempo que abría al público, lector o espectador, un mundo de maravillas remotas. Un mundo no exento de simbología, que el poder y la alta cultura hicieron pronto suyo hasta llegar a la apoteosis barroca.⁴¹⁹ Pero difícilmente puede pensarse que se trate de un mundo monolítico, homogéneo, sin «anomalías» en el tiempo. Ya en Homero los dioses de los mitos tradicionales eran representados con cierto grado de irreverencia como seres humanos. Pero la desacralización más significativa vino, sin duda, de la mano de Ovidio, porque en sus tan influyentes *Metamorfosis* los dioses estaban lejos de ser modelos ideales y se les negaba la majestad de lo divino. A estos dioses se les confieren conductas humanas y «se banaliza su divinidad haciendo que su respuesta a los ruegos de los hombres tenga una importancia relativa», señalan Álvarez e Iglesias (Ovidio 1995: 98), quienes traen a colación la perspicaz observación de Michael von Albrecht en el sentido de que la renovación ovidiana de los mitos es similar a la realizada por los pintores renacentistas con los motivos bíblicos.⁴²⁰

⁴¹⁹ Sobre la pervivencia de los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento véase el estudio clásico de Sez nec (1983). Estudios específicos de iconografía o literatura en López Torrijos (1985) y Romojaro (1998). Para los símbolos míticos del poder *vid.* Romojaro (1985). Relacionados con el universo calderoniano *vid.* Neumaster (2000) y Pérez-Magallón (2010).

⁴²⁰ De hecho, los motivos y personajes bíblicos constituyen una suerte de universo paralelo al de la mitología antigua y ambos vendrían a integrarse en el paradigma antiguo. Una de las vías de articulación de los contenidos paganos y religiosos fue, sin duda, el género pastoril. A partir del siglo XV empieza a ser lugar común esa armonización o «maridaje clásico-bíblico», en expresión de Núñez Rivera (2002: 212): «La apoyatura teórica no había que buscarla muy lejos. Se encontraba en la República de Platón. La auténtica poesía, para no ser fraudulenta, debía destinarse a cantar a los dioses o a los hombres buenos. El paralelismo cristiano resulta evidente si se identifica con Dios y los santos». Juan Bonifacio, jesuita del colegio de Medina del Campo escribe en su *De sapiente fructuoso* (1589), en «Epístola a un buen poeta sobre la manera de hacer versos» observa: «Al poeta cristiano le sobran argumentos nobilísimos. En esos somos muy superiores a los poetas antiguos, cuyo arte es admirable, no así la materia de sus versos. Si queremos, pues, que nuestra poesía sea lo que debe ser, hemos de procurar que la materia sea nuestra, es decir cristiana, y la forma de los antiguos poetas, pues de lo

Los dioses de Ovidio no revelan nada sobre religión y sus reyes nada sobre el estado, sus animales no son fenómenos zoológicos sino psicológicos; la galería de doncellas, madres, esposas, muchachos, padres y maridos, héroes, ninfas, dioses, monstruos y pueblo llano con sus diferentes caracteres bueno y malo o los dos, y sus extrañas experiencias, felices o más a menudo desgraciadas, en su mundo imaginario, amplían el conocimiento humano del lector cuando pasan ante sus ojos. Por ello, no es sorprendente que las *Metamorfosis* encontraran el favor de una generación porque no son un «poema entre dos mundos» sino un poema de su propia época, y precisamente porque es una verdadera expresión de su propio tiempo, está capacitado para vivir a los largo de los siglos.⁴²¹

La influencia de Ovidio, sobre todo, a partir del Renacimiento es sobradamente conocida. *Aetas Metamorphoseos* llega a denominarse el XVI por su importante presencia en esa centuria. Quisiéramos subrayar tan sólo su importancia en la literatura culta, como lo prueba la insistente reimpresión de sus traducciones. En la Italia del *Cinquecento* las de Agostini (1522), Dolce (1553), Anguillara (1561) y Marreti (1570). En España, que repite la situación, tenemos noticia de cuatro traducciones que se reeditarán hasta en la centuria siguiente, la de Jorge de Bustamante (primera mitad del XVI), Antonio Pérez

contrario no adelantamos nada». Y en idéntica línea se expresa Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602), donde en «De la invención, y materia de la poesía, de las fábulas y sus maneras» defiende: «Lo primero que el Poeta hace es imaginar lo que se ha de decir y la materia de que ha de tratar. Esa materia no ha de faltar a los Poetas Cristianos grave y excelente, de la cual carecieron los Gentiles, a cuya causa su arte, y no su materia, fue extremada, y así ha de procurar el fiel Poeta, imitarles en el arte, y no en la materia, como el padre Bonifacio enseña». Las citas en Núñez (*Ibid.*, p. 213).

⁴²¹ La cita en Ovidio (*Ibid.*, p. 99), Álvarez e Iglesias remiten en sus observaciones a Otto Steen Due (1974), *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*. Copenhagen: Gyldendal, pp. 164 y s.

(1580), Felipe Mey (1586) y Sánchez de Viana (1589). Y no son diferentes los casos de Francia o Inglaterra.⁴²²

Las fábulas mitológicas, en efecto, pueblan los teatros y alientan los primeros pasos de la ópera, al igual que nutren temáticamente las artes figurativas, de manera que la lista de títulos sería interminable. Pero, en todo caso, esta cuestión, por lo demás bien estudiada, y que escapa a nuestro propósito, nos sirve para reconstruir el fondo sobre el que Arteaga construye su propuesta.

El proceso de apropiación por parte de las clases elevadas va parejo al de simbolización y estilización de los motivos, y, también, al alejamiento del mundo cotidiano de las clases populares que, difícilmente, lo pueden percibir como algo propio. Así, sin compartir lo signos del artificio en el que se ha convertido la mitología antigua, la fascinación sólo puede llegar desde las fastuosas puestas en escena, desde el más hábil «tramoyismo», circunscrita al espectáculo visual. Pero la mera sorpresa espectacular difícilmente puede dar acceso al mundo de las emociones íntimas, ha de darse una cierta complicidad, proximidad, empatía entre el público y las peripecias de los personajes. Llegados al siglo XVIII, como hemos tenido ocasión de apuntar, el viejo paradigma está muy lejos de poder dar cabida a relatos espontáneos, Su lenguaje es un soporte radicalmente diferente del habla común, sus metáforas son ilustradas, pero no vivas, sus alusiones constituyen un mundo estilizado, un artificio bello pero vacío.

El mito clásico había terminado ejerciendo tres funciones, que Romojaro (1998) en un espléndido estudio denomina tópico-erudita,

⁴²² Sobre la fortuna de las *Metamorfosis* véase Ovidio (1995: 107-134). Para el ámbito español *vid.* Cristóbal (1997 y 2000) y Díez y Monterroso (1998).

comparativa y ejemplificativa. La función tópico-erudita abarcaría todos aquellos recursos retóricos en los que el autor puede mostrar sus vastos conocimientos sobre la materia, y que Romojaro identifica como nominación sustitutiva, perífrasis, locución sinonímica explicativa, alusión, apelación y procesos hipostático que van de la mitologización (de la abstracción a la concreción mítica), a la actualización (de la concreción mítica a la ruptura), a la hipóstasis simbólica. La función comparativa, esto es el establecimiento de una relación entre dos términos a partir de una analogía entre ellos. Sus recursos son el símil, la metáfora y la alegoría. Por último, la función ejemplificativa, que Romojaro refiere a estructuras alusivas y estructuras emblemáticas. Esto es, la evocación de algo sin decirlo, a través de otra cosa que induce a pensar en ello. Dámaso Alonso señala que la alusión pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencias (Marchese y Forradellas 1989). Y el más curioso y «musical» de los recursos, el emblema o caracterización de un personaje. Ducrot y Todorov (1991: 264) lo señalan como un procedimiento de caracterización a partir de un hecho psicológico. «Un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar donde vive, se evocan cada vez que se menciona el personaje, asumiendo así la función de señal distintiva [...] cada uno de esos detalles adquiere valor simbólico».

Dentro del viejo paradigma y junto a la mitología antigua cabe situar los temas y motivos de la *materia romana*, esto es de la antigüedad greco-romana. La antigüedad clásica ha sido notable fuente de argumentos para el teatro. En conjunto se abarca un marco temporal que va desde los primeros tiempos de Roma hasta la caída del Imperio y predominan en él los asuntos relativos a Lucrecia y

Tarquino, Coriolano, Virginia y Appio Claudio, Julio César, Marco Antonio y Cleopatra, Nerón o Constantino, además de los Horacios, Escipión, Aníbal y Trajano. Historias que serán concebidas, todas ellas, en el amor y lo heroico

¡Que se hunda Roma en el Tíber y que los anchos arcos
del bien dispuesto imperio se desplomen! Mi lugar está aquí.
Los reinos son de barro. Nuestra tierra fangosa
nutre a hombres y bestias por igual. Lo noble de la vida
consiste en hacer esto.

(*Antonio y Cleopatra*, I, i)⁴²³

En Francia la tragedia dará en una primera etapa obras como la *Cléopâtre captive* (1553) de Étienne Jodelle, las de un menos reconocido Robert Garnier, *Cornélie* (1574), *Marc Antoine* (1578), *Les Juives* (1583). Y ya en el XVII, Corneille, después de la polémica con su tragedia *Le Cid*, se refugirá en el tema romano y dará, entre otras, obras como *Horace* (1640), *Cinna* (1643) o *La Mort de Pompée* (1644). Racine, por su parte, también se adentra en la tragedia histórica con *Alexandre le Grand* (1665), *Britannicus* (1669), *Berenice* (1670), por señalar algunas de las más conocidas.

Parducci, en su clásico estudio «Drammi spagnoli d'argomento romano» (1941) concluía que Roma, en este sentido, parece superior a Grecia. En el caso de las letras españolas, y sin pretender agotar el tema, presentaba 210 obras de las que 168 derivaban de fuentes históricas diversas y 42 de la *Eneida*. Otra de las especificidades que observa es la incorporación, a la materia romana, de temas nacionales, Viriato, Numancia, Sagunto y Calahorra. En

⁴²³ La traducción de Jenaro Talens en Shakespeare (2001). «Let Rome in Tiber melt and the wide arch | of the rang'd empire fall! Here is my space. | Kingdoms are clay; our dungy earth alike | feeds beast as man. The nobleness of life | is to do thus».

cuanto a la nómina de autores que exploraron estos temas, se inicia en el XVI con Juan Pastor y Vasco Díaz Tanco; serán en el XVII Lope, Calderón, Tirso, Montalbán y Rojas Zorrilla, entre otros, y en el XVIII, explorarán estos argumentos Moratín padre, Montiano o Comella, además de otros autores menores.⁴²⁴

⁴²⁴ Los románticos rechazarán el tema romano, aunque en la segunda mitad del XIX se producirá una revitalización de estos asuntos con autores como Víctor Balaguer, Ventura de la Vega o Tamayo y Baus.

2. LOS DOS ORIENTES Y SU DISCURSO.

Es sabido que cada época hace su propia lectura del mundo y el siglo de la Ilustración, el siglo de Arteaga, no podía ser distinto. Pero ¿cómo explicar el análisis de Arteaga en el rico panorama de lo maravilloso que ofrece el siglo XVIII? Basta considerar la irrupción de *Le Rivoluzioni* en un momento protagonizado, como vimos, por la reinención de los clásicos de Grecia y Roma, su relectura y su dotar de nuevo aliento y nueva carga ideológica al viejo paradigma. A nuestro juicio, tomaremos, sin duda, mayor conciencia de la singularidad del análisis arteaguiano si consideramos su silencio ante un hecho notable. El siglo XVIII es para Occidente el del «descubrimiento» de Oriente, o fuera mejor decir de dos «Orientes», porque, simplificando, bien puede hablarse de dos. Uno, árabe. El otro, chino. En un sentido estricto, la presencia de ambos en el horizonte cultural de Occidente es anterior, pero el XVIII significará un impulso a su presencia en la imaginación de los europeos,⁴²⁵ de

⁴²⁵ El horizonte cultural europeo se ha movido tradicionalmente dentro de lo que Anquetil-Duperron (1798: 57 y s.), uno de los padres del orientalismo, llama «geografía moral» en *L'Inde en rapport avec l'Europe* (1798), donde, como tantos otros autores advierte contra la actitud de los occidentales: «En général, nous sommes portés à croire que le bon sens de l'univers se trouve fixé entre le sud de l'Espagne et le nord du Danemarck, d'un côté, et de l'autre, l'Angleterre et les limites occidentales de la Turquie: voilà notre géographie morale. Qu'on nous apporte de l'or, de l'argent, des perles, etc. de l'Amérique; des étoffes, des épiceries, de l'Inde, de la Chine, nous les receiverons volontiers; en cas de besoin, nous les prendrons sans payer: mais de la probité de l'esprit, des lumières, une suite d'idées, de la raison; ces plantes ne croissent pas hors de l'Europe. C'est chez

trascendencia estética y política, aunque habremos de limitarnos en estas páginas a exponer el estado de la cuestión con el fin de contextualizar las *riflessioni* arteaguianas.

En efecto, lo «árabe» en la literatura occidental no se interrumpe y lo chino gozaba ya en el XVII de una inusitada aceptación entre las clases dirigentes de Europa. Así pues, el «descubrimiento», aunque innegable, requiere de alguna matización.

Especialmente en el XVIII se despierta entre los europeos un notable interés por la oposición entre el hombre *civilisé* y el *bon sauvage* de simplicidad primitiva. Se produce, incluso, un desplazamiento espacial en la imaginación de aquellos lectores o espectadores civilizados. Ahora el «otro», el no europeo, deviene modelo contrastante con la realidad cotidiana, de manera que el «descubrimiento» de Oriente contribuirá a no sólo dar nueva dimensión al imaginario occidental, sino a encauzar algunas de las preocupaciones de los europeos.⁴²⁶ Estos nuevos horizontes ofrecen los ingredientes fundamentales de toda idealización: resultan remotos y exóticos. Y por tanto ofrecen la imprecisión necesaria para sustentar un Oriente imaginado (Peyronnet 1998: 119).

nous qu'on pense, qu'on a des loix, une constitution ; qu'on est libre, qu'on est homme» («En general, llegamos a creer que el sentido común del universo se encuentra fijado en entre el sur de España y el norte de Dinamarca, de un lado, y de otro, Inglaterra y los límites occidentales de Turquía: he ahí nuestra geografía moral. Que se nos ofrece oro, plata, perlas, etc., de América, tejidos, especias de la India, de China, las recibiremos gustosos; en caso de necesidad las tomaremos sin pagar; pero en cuanto a probidad del espíritu, las luces, una serie de ideas, la razón, estas plantas no crecen fuera de Europa. Es aquí, en nuestra casa, donde se piensa, hay leyes, una constitución, donde se es libre, donde se es hombre»).

⁴²⁶ Considérese que, junto a las modas en vestidos, joyas y objetos, este universo se convierte también en cauce para los primeros juicios críticos de condiciones sociales injustas, como es el caso de las *Cartas Persas* de Montesquieu. En el XVIII el recurso de la mirada del Otro para reflejar nuestra identidad, como ocurre con Voltaire, va a veces más allá del orientalismo y busca esa mirada distanciada en el extraterrestre.

Aunque el término árabe alude a un pueblo o raza, en el habla cotidiana se toma la parte por el todo y con él se designa al mundo musulmán. Lógicamente los contactos entre Occidente y el mundo árabe no se habían interrumpido. Tras la conquista de Granada esas relaciones, al menos entre España y el mundo musulmán, pasaron por diversas etapas, de las que la literatura de la época será fiel reflejo.

En el siglo XVI, cuando la amenaza turca se vive en toda su intensidad y los moriscos del interior son percibidos como un problema por parte de algunos sectores de la sociedad, es común atribuirles la crueldad como rasgo principal y el cautiverio se convierte en topos literario. Cervantes (1998: I, XL, 463) como muchos autores se hace eco de ello.

Y aunque el hambre y desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba contra los cristianos. Cada día ahorcaba el suyo, empalaba a este, desorejaba a aquel, y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano.

No obstante, la expresión de esta realidad es más compleja, como muestra la presencia de ciertos personajes en el teatro español. A mediados del XVI, en comedias, farsas y pasos aparecen los primeros moros con características lingüísticas propias. Suelen ser personajes cómicos, caracterizados por una jerga propia, diferenciada del español general y de otras jergas, como el rústico o el habla de negros. Moros anónimos, de papel casi siempre anecdótico, elementos pintorescos para dar colorido a la obra (Camus 1993: 94).

Los estudiosos han señalado, en algunos casos, una cierta pretensión realista en estas obras de tema oriental que se sirven del contraste lingüístico. Cuando el papel del moro no es cómico no se expresa en «lengua de moros», lo hace en perfecto castellano. En Cervantes, el recurso, más que una buscada comicidad, quiere ser un toque costumbrista, testimonio de la vida popular (Camus, *Ibid.*, p. 95). En la galería de personajes de Lope se identifican tres tipos de moros: los del antiguo reino de Granada, los moriscos y los moros norteafricanos o berberiscos, independientemente de su posición social. Y en Calderón está ya perfectamente consolidado el recurso, junto al moro principesco y cortesano aparece siempre el criado gracioso. A Alcuzcuz, personaje cómico de *El gran príncipe de Fez* (1669), de Calderón, podemos oírle decir cosas como: «¿Qué querer decir aquelio de baril morilio?» o preguntarse otro Alcuzcuz⁴²⁷ en *Amar después de la muerte* (1659): «¿Esto es dormer o morer?».⁴²⁸ También, aunque con una presencia menos importante y más episódica, se encuentran personajes orientales con características lingüísticas peculiares en otros autores, como Molière o Goldoni.

LE MUFTI: Se ti sabir
ti responder;
se non sabir,
tazir, tazir.
Mi star mufti,
ti qui star si?
Non intendir:
Tazir, tazir.⁴²⁹

⁴²⁷ Los nombres constituyen también un recurso cómico. Como señala Camus los criados graciosos de estas comedias pueden llamarse Zulema y Zulemilla, Hamete y Hametillo o este más cómico de Alcucuz.

⁴²⁸ Las citas se toman de Camus (*op. cit.*, 99).

⁴²⁹ Molière, *Le bourgeois gentilhomme* (1671), Acto. IV, escena v. La cita en Camus (*op. cit.*, 100).

ISIDORO (corfiota): Star bella; ma da bella tanto mi no importar;
so bontà, so modestia squasi... me innamorar.⁴³⁰

A partir de 1609, expulsados los moriscos y prácticamente cerrado el problema turco, si fijan nuevos arquetipos culturales que poco o nada tienen que ver con las observaciones de la etapa precedente. Hay ahora una voluntad de demonizar al moro para dar legitimidad a la expulsión. Así se profundiza en un proceso de animalización despectiva⁴³¹ que va de la simbología del XVI (oso, cocodrilo, caballo) a la malignización quimérica, como esta que ofrece el apologista Aznar Cardona y recoge García Cárcel (1994: 25).

Era una bestia disforme, de tanta diversidad de mancha y pelos diferentes, mezclada, remenuda, hecha de mil retazos, retrato vivo de la Quimera, con cuerpo de lobo, cabeza de camello, boca de culebra, orejas de perro, alas de murciélago, manos de hombre, cerdas de jabalí, espinas de erizo y color pardo...

Recuérdese también el sarraceno Ferragut del paródico *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* (Canto II) de Quevedo (1670: 353), libidinoso, «con voz de gallo»:

Si huyes, gozaré de la chicota,
Ferragut dixo, y al bolver la cara,
No vio della ni rastro, ni chichota,
Que va embosalda en una nube clara;
Hornos ardientes por los ojos brota,
Furioso a todas partes se dispara,
Brama, gime, rechina, ladra, aulla,
Y en estallidos su congoxa arrulla.

⁴³⁰ Goldoni, *Le donne di casa soa* (1755), Acto V, escena 1. La cita en Camus (*ibid.*).

⁴³¹ Vid. Pérez de Perceval (1992).

Lo que nos lleva a otro aspecto de la estigmatización, las referencias sexuales. Al turco se le atribuyen pulsiones sodomíticas y una desmedida sensualidad cuya expresión máxima es el serrallo. No obstante, también son de señalar expresiones de signo muy contrario. Autores como Calderón se sustraen de esas posiciones extremas y son capaces de concebir un musulmán de profunda dimensión espiritual, aunque ello implicará, dada la época, una aceptación de la fe cristiana en medio de una espectacular puesta en escena. En el ya citado *El Gran Príncipe de Fez*, tras una visión, el marroquí «alcanza un grado de espiritualidad superior, deja lo sensible y asciende a lo intangible» (Rodrigues Vianna 2011: 583).

PRÍNCIPE: Tan sobrenatural pasmo
sin duda quiere que diga
que no es bastante el Profeta
a quien mi fe peregrina,
para ampararme: y pues él
me desampara y olvida,
de su ingratitude apele
al favor de la divina
deidad, que del feudo exenta
su mismo Alcorán publica.
¡María, mi vida ampara!⁴³²

En todo caso, sí parece observarse una estrecha relación entre el devenir de los sucesos históricos y la imagen del turco.⁴³³ En

⁴³² *El Gran Príncipe de Fez* (Jornada II, escena 30). La cita en Rodrigues Vianna (*Ibid.*).

⁴³³ Como es sabido, los vínculos de la literatura con la realidad de los sucesos históricos no se establece de forma directa, pero sí pueden encontrarse en no pocas ocasiones su reflejo. En este caso se observan dos claras posiciones. A un lado los autores apologistas que intentan justificar la expulsión de los moriscos y envilecer al moro, en otro los que mantienen posiciones pro moriscas, lo que Cirot denominó maurofilia, en la que destacan tres interpretaciones, que tomamos de García Cárcel (*Ibid.*, p. 18): Una clásica, defendida por Menéndez Pelayo (1943: I, ccclxxxvi) en la que se señala una «generosa idealización que el pueblo vencedor hace de sus

general, en el siglo XVI el turco es cruel y en el XVII, repulsivo, pero en el XVIII se operará el gran cambio. Ya hicimos referencia a Antoine Galland y su traducción de *Las mil y una noches* (1704), y cómo con ello se había llenado la imaginación occidental de alfombras voladoras y genios que salen de las lámparas. Libros de memorias y viajes contribuyeron, sin duda, a moldear la nueva imagen y, especialmente, la colección de dibujos de Jean-Baptiste van Mour, *Recueil de Cent Estampes, représentant différentes Nations du Levant tirées sur les Tableaux peints d'après Nature en 1707 et 1708* (1714), al tiempo que se intensificaban los intercambios diplomáticos y comerciales. Resultado de ello fue la difusión de la moda y la estética turquesca. Los nobles gustaban de hacerse retratos vestidos a la turca y los interiores de sus mansiones habían de contar con sus *cabinets turcs* y se decoraban con representaciones de tipos turcos, damas o servidores en porcelana (Córdoba 2005).

El moro o turco de esta centuria puede ser noble, generoso y ejemplar como Orosmane, el sultán de Jerusalén en la tragedia *Zaïre* (1732), de Voltaire, o tremendamente irónico como el muftí del Santo Imperio Otomano, Yusuf-Cheribí, del *pamphlet*, también de Voltaire, «De l'horrible danger de la lecture» (1765).

Il arriverait à la fin que nous aurions des livres d'histoire dégagés du merveilleux, qui entretient la nation dans une heureuse stupidité; [...]. Il se pourrait dans la suite des tems que de misérables Philosophes, sous le prétexte spécieux, mais punissable, d'éclairer les hommes & de les rendre meilleurs,

antiguos dominadores». Otra psicológica, en la línea de Goytisolo (1982), que entiende la maurofilia como testimonio de una mala conciencia histórica y una suerte de compensación a través de una idealización literaria. Por último, otra que puede llamarse de resistencia, defendida por Monroe (1966) y Márquez Villanueva (1982, 1984), quienes entienden que esta literatura maurófila es, en parte, expresión de cristianos criptomoriscos activos.

viendraient nous enseigner des vertus dangereuses, dont le peuple ne doit jamais avoir de connaissance (1765: 160).⁴³⁴

Saladino, el sultán ilustrado de *Nathan el Sabio* (1779), de Lessing, y los turcos de las óperas de Mozart, Rossini o Gluck confirman esta nueva y casi idílica imagen. García Cárcel (*Ibid.*, p. 28) llama la atención sobre el coro del *Rapto en el serrallo* (1782) de Mozart, cantando una y otra vez «Bassa Selim lebe lange» («Viva largo tiempo el bajá Selim»), pero su presencia musical abarca no sólo las temáticas y los personajes, sino el propio discurso musical, como ha estudiado Mary Hunter (1998: 43-73).

Las descripciones de los viajeros incluían con frecuencia referencias a la música turca, formaciones y práctica, pero también bandas de jenízaros, acompañando a legaciones diplomáticas turcas, frecuentaron las cortes europeas en la primera mitad de la centuria. A imitación de éstas se desarrolló en la segunda mitad del XVIII el estilo llamado *alla turca*, aunque en realidad con esta denominación se comprenden varias versiones posibles de lo turco. La primera de las consecuencias se produjo en la instrumentación, que incorporó los efectivos del rico y colorido patrimonio turco de la percusión: platillos, bombos, panderetas, triángulos..., tal como ilustran las oberturas de *La rencontre imprévue* (1764) de Gluck, también conocida como *Les pèlerins de la Mecque*, o la del ya citado *Die Entführung aus dem Serail*, de Mozart. Pero también Haydn, en la *Sinfonía n.º 100*, «Militar» (1792), en sus movimientos 2º y último, o, Beethoven, en

⁴³⁴ «Ocurriría al cabo que tendríamos libros de historia despojados de lo maravilloso que mantiene a la nación en una feliz estupidez [...] [Y que], en la sucesión de los tiempos, miserables filósofos, con el pretexto especioso, pero punible, de esclarecer a los hombres y de hacerlos mejores, vinieran a enseñarnos virtudes peligrosas cuyo conocimiento no debe tener nunca el pueblo». La traducción de Mauro Armiño en Voltaire (2006: 403).

una de las secciones del último movimiento de la *Novena Sinfonía* (1824), son ilustres ejemplos que evidencian esta asimilación. Además de la dimensión tímbrica, se incorporan efectos melódicos, rítmicos, armónicos, así como de fraseo, especialmente a través del puente de influencia de la música tradicional húngara, la «música gitana».⁴³⁵ El estilo *alla turca*, señala Hunter, puede ser considerado, en primer término, como una imitación del original, pero también puede entenderse como una traducción de la percepción occidental de la música turca. En todo caso, su existencia deja constancia de la importancia de estos trasvases y de la presencia de lo oriental en Occidente durante el XVIII.

El otro Oriente era el de la China. La curiosidad de los europeos se remonta a los escritos de Marco Polo, pero serán los siglos XVII y XVIII los del entusiasmo por lo chino.⁴³⁶ China se convierte, no sólo en una idealización, sino en una proyección de las necesidades europeas. Mucho tuvieron que ver los informes de los viajeros y, especialmente de los misioneros jesuitas, en la idea que los

⁴³⁵ En lo melódico se traduce en ciertos motivos ornamentales. En lo rítmico, Hunter destaca dos rasgos: por un lado, el que el hecho de acentuar un primer tiempo fuerte precediendo a otros débiles facilita la imitación de la música jenízara; por otro, la combinación de grandes pulsaciones en el bombo, en la mano derecha, al tiempo que se mantiene con la izquierda una figuración más pequeña. Y la armonía suele ser bastante estática, se retienen los mismos acordes durante varios compases, se introducen de forma abrupta los posibles cambios, o se mantiene en toda la frase. Otras veces se resuelve la armonía mediante unísonos o recurriendo a octavas paralelas. Esta asimilación musical debiera, tal vez, de contextualizarse en un proceso más amplio, como el que ha puesto de manifiesto Martin Kaltenecker (2000), quien observa una viva influencia estética de ciertos acontecimientos bélicos en el discurso musical, que vendría a justificar, en la segunda mitad del XVIII, la incorporación de fuertes contrastes dinámicos y un notable protagonismo de la percusión y los instrumentos de viento metal, así como una recurrencia a los sonidos onomatopéyicos. Kaltenecker sostiene así que parte de la expresividad del *Sturm und Drang* vendría dada por la inestabilidad política y los conflictos bélicos.

⁴³⁶ Para un panorama de los testimonios tempranos que se ocuparon de la cuestión China entre los occidentales *vid.* García-Borrón (2003).

occidentales se iban haciendo de aquel Oriente. En este sentido, la obra más famosa es la de Jean Baptiste Du Halde (1674-1743), *Description de la Chine* (1735). La presencia más reconocible de lo chino en el imaginario europeo la encontramos en ese estilo que proliferó, junto con el Barroco y el Rococó, y llamamos *chinoiserie*. En realidad un estilo de diseño europeo presente en interiores, mobiliario, cerámica, textiles y jardines que se expandió en las primeras décadas del XVII. Variaciones de formas decorativas concebidas a partir de muebles, porcelanas y bordados importados de China, que se caracterizan por sus dorados y lacas, el uso generalizado de los colores azul y blanco, las formas asimétricas, la disrupción de la perspectiva y, en general, el uso de figuras y motivos orientales. El diseño de jardines experimentó en el XVIII una profusión de pagodas y pabellones de té. En Inglaterra se unieron las ideas europeas sobre la filosofía china a las occidentales de lo sublime y lo «natural», para dar el «jardín inglés» o «anglo-chino», en la línea de lo expuesto por Sir William Chambers en su *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (1757), en su momento la más influyente de las publicaciones del género.

Menos conocida, pero no menos notable, es la presencia de lo chino en la literatura y sobre los escenarios europeos. Basadas en la descripción de Du Halde, surgieron varias novelas. La más significativa *Der Golden Spiegel, oder die Könige von Scheschiam* (1772), de Christoph Martin Wieland, donde se defiende las tesis de Rousseau en contra de Voltaire respecto a la superioridad moral del hombre «natural» frente al civilizado.

París y Venecia surgieron como centros del teatro de la *chinoiserie*, pero podía encontrarse representaciones en casi todas las cortes y capitales europeas. Obras tempranas fueron *Zungchin oder*

Odergans der Sineeische Heerschappye (1666), de Joost van den Vondels, y *Conquest of China* (1669), de Elkanah Settle. Ambas plantean historias de héroes y aventuras. La primera, la desgraciada huida del último emperador Ming ante las hordas que asedian Pekín y su posterior suicidio. La segunda, la caída de la dinastía Ming ante los manchús y la instauración de la nueva dinastía Quing.⁴³⁷ En 1689 subía a escena *Il Gran Tamerlano*, con libreto de Giulio Cesare Corradi y música de Marco Antonio Ziani. Y en 1692, una comedia en prosa titulada *Le Chinois*, de Jean François Renard.

En 1700, la corte de Luis XIV celebró la entrada del nuevo siglo con una fastuosa «masquerade», *Le Roi de la Chine*, de André Philidor. En 1707, en Venecia, se representaba *Taican Re della Cina*, de Urbano Rizzi y Francesco Gasparini. Y en 1735 Metastasio escribía el ballet *Le Cinesi*, al que pondría música Gluck en 1754. Pero la segunda mitad del XVIII señalaría un auténtico furor por lo chino de Lisboa a Copenhague, señala García-Borrón Martínez (2003).⁴³⁸ En 1764 Carlo Gozzi escribe *Turandot. Fiabe Cinese teatrale tragicómica*. En 1770 se estrena *Der chinesische Held*, con libreto de Metastasio y música de Antonio Sacchini. También, hacia 1770, Tomás de Iriarte traduce *L'Orphelin de la Chine*, de Voltaire. Y de 1782 es la obra de Juan Pablo Forner *Los gramáticos. Historia chinesca*.

Así pues, las *riflessioni* de Arteaga sobre lo maravilloso, y sin menoscabo del alcance de sus aportaciones, no dejan de ser una visión parcial de los campos gravitatorios ficcionales que ofrece el siglo XVIII: el antiguo, el moderno o arteaguiano y los dos orientes. Su búsqueda de lo maravilloso, a la luz de este horizonte plural,

⁴³⁷ Ambas supuestamente basadas en el *De Bello Tartarico Historia* (1654), de Martino Martin.

⁴³⁸ Nuestras observaciones sobre el teatro de la *chinoiserie* se remiten al citado trabajo de García-Borrón.

parece mediatizada por su militancia a favor de las tesis provenzalistas, que, poniendo el acento en la tradición poética estrictamente occidental, dejarían, en hegeliana expresión, «fuera de los lindes de la Historia» otros campos gravitatorios ficcionales.

Y, en todo caso, como sistema poético complejo, aunque sustentado en gran medida en lo literario, el de Arteaga es, en no poca medida, un concepto historicista que se asocia estrechamente con la identidad europea. Por tanto, a pesar de que no sería difícil señalar puntos de interés temático comunes con otras realidades poéticas, la componente tradicional que opera en su interior dificultaría la absorción de elementos extraños a ella.

III

FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y PROPOSICIONALES

1. EL SUSTRATO MEDIEVAL:

La literatura como «experiencia profunda del mundo», en expresión de Marchese y Forradellas (1989: 248), nos permite explorar ámbitos donde la presencia de lo maravilloso, en general una experiencia circunscrita a lo íntimo de la vida emotiva de los individuos, es compartida y constituye parte de lo que Claudio Guillén y otros estudiosos, desde la irrupción de los formalistas rusos, denominarían «sistema» o «totalidad integrada». Ciertamente, la literatura como *speculum mundi* es un reflejo de lo visible y lo invisible, pero no agota, no puede agotar, las infinitas vivencias particulares de lo maravilloso. Tampoco es necesario. No pretendemos trazar aquí una historia de la literatura, ni tan sólo del género novelesco, que tanta importancia instrumental tiene en esta investigación, pero indagar en estas producciones nos permite, sin duda, conocer los precedentes seminales del imaginario europeo que en Arteaga dará en nuevo paradigma de lo maravilloso.

El mundo medieval, para Arteaga, como para el lector de hoy, resulta extrañamente nuestro y ajeno a la vez. Tuchman (1978) lo define como *a distant mirror*, un «espejo remoto». Nos reconocemos

en él, en nuestras pulsiones cotidianas, y, al mismo tiempo, su manera de percibir y entender el mundo nos resulta exótica.⁴³⁹

1.1. NATURALEZAS DE LO MARAVILLOSO.

Novelas en prosa y en verso son un producto típicamente medieval y manifestación de la cultura cortés-caballeresca. Es cierto que como género la novela hunde sus raíces en un pasado más remoto, tardo-helenístico, y que ya entonces están presentes muchas de las fórmulas que tanto éxito darán en el futuro: lo heroico, el amor, la intriga, la peripecia, la aventura. En definitiva los ingredientes fundamentales del género. Pero la novela medieval incorpora un elemento diferenciador. Hay en ella tres elementos imprescindibles que interactúan y la caracterizan: las aventuras, el amor y lo maravilloso. Y ocurre así tanto en el ciclo bretón, en el *Amadís* o *Lancelot* de Chrétien de Troyes, como en subgéneros tan aparentemente alejados en su intención como la novela idealista o alegórica, cuyo mejor representante podría ser *Blanquerna* de Lull.

La presencia de lo maravilloso en la literatura medieval tiene un papel, más que notable vertebrador. No se trata tanto de lo fantástico en el sentido moderno de atmósfera inquietante, de extrañeza en un mundo cotidiano, como de la existencia de mundos extraordinarios. Lo fantástico medieval sería, pues, una categoría de lo maravilloso, como señala Dubost (1991). De este parecer es Herrero Cecilia (2000: 34), quien entiende que lo fantástico no llega a adquirir autonomía propia, «porque las historias que nos ofrecen un mundo *extraordinario* siguen la orientación de lo mágico y lo maravilloso [...]

⁴³⁹ Para una reflexión de las relaciones entre ideología y literatura en el contexto medieval *vid.* Beltran (2012).

o la orientación de las creencias relacionadas con la religión cristiana». Se trataría, según Dubost, de un punto de encuentro entre lo imaginario y lo real, un *lugar* donde opera la «*mémoire héréditaire*» y lo extraño trastorna el orden natural y previsible. En lo literario, lo fantástico, como forma del imaginario, refleja, para Dubost, una estética del miedo y una poética de la incertidumbre. En todo caso son aspectos en los que no podemos entrar aquí.⁴⁴⁰

Lo maravilloso medieval puede muy bien ser definido en los términos que propone la profesora Buschaert (1994: 274): «Le merveilleux désigne, dans une œuvre littéraire, toutes les manifestations d'éléments surnaturels, inexplicables, outrepassant les limites de la puissance et de l'entendement humains» («Lo maravilloso designa, en la obra literaria, todas las manifestaciones de elementos sobrenaturales, inexplicables, que sobrepasan los límites de la capacidad y entendimiento humanos»). A ese universo superador del entendimiento humano se une, cuando no superpone, lo maravilloso cristiano, que, si por un lado, configurará el género hagiográfico, por otro, terminará por abrirse camino en el género épico, de manera que Dios, máximo artífice de lo maravilloso, intervendrá milagrosamente a favor de los caballeros cristianos. Aunque también es verdad, lo maravilloso, como apuntara Le Goff (1986: 14 y s.), podía ser «una forma de resistencia a la ideología oficial del cristianismo».

Para Herrero Cecilia (2000: 35) lo maravilloso medieval engloba lo natural y lo sobrenatural y presenta tres ámbitos o dimensiones: «el *Miraculum* (lo maravilloso cristiano relacionado con la proveniencia divina), lo *Magicus* (esencialmente relacionado con lo

⁴⁴⁰ Existe una muy notable bibliografía al respecto. De forma genérica el lector puede remitirse aquí a Frenzel (1980).

diabólico) y los *Mirabilia* (los seres y acontecimientos extraños cuya existencia dependería de los encantamientos mágicos o diabólicos)». Lo maravilloso cristiano encuentra en los milagros y la hagiografía su ámbito natural, pero bien puede decirse que impregna cualquier otra manifestación, como se verá más adelante. Son *normales* las intervenciones de ángeles y demonios en la vida ordinaria de las gentes, de la misma manera que hay una *presencia* intensa de los santos y mártires, pero sin duda son las apariciones marianas los sucesos más notables, auténtico *specchio del cielo*. En el siglo IV la santidad de la Virgen María la convierte en mediadora entre Dios y los hombres. Como el hombre no puede ver a Dios cara a cara, lo contempla en un espejo, porque la plena visión divina sólo se dará al final de los tiempos, tal es la doctrina de Gregorio de Niza, que Sylvie Barnay (1999: 20)⁴⁴¹ resume en: «Il peccato original, che separa la creatura dal suo Creatore, è simile infatti a un velo di carne che, ofuscando lo specchio dell'anima, le impedisce di vedere Dio».

Numerosas fuentes señalan las apariciones más diversas. Durante el asedio de Constantinopla hay quien ve «una signora meravigliosa uscire da una nube e far de bastione con il lembo del suo mantello». Se le aparece al arquitecto de Constantino y le ayuda a levantar una columna. Aparece oportunamente e impide que un niño hebreo sea lanzado a las llamas por su padre. Hace donación de un hábito celeste a san Ildefonso de Toledo: «ricevi dalle mie mani questo dono che ti porto dal tesoro di mio Figlio». Se le aparece a un moribundo y a un labrador y lo conduce al cielo. Y al emperador Otón III para consignarle la diadema imperial: «O imperatore Ottone, per aver ben difeso Warmondo che è diventato vescovo, ti offo un regalo con il dono di questa diadema». A partir del siglo XII

⁴⁴¹ Seguimos la edición italiana del original francés.

se intensifican los milagros y las apariciones. Cura el pie de un joven o la ceguera de un monje. Salva del pecado a una joven religiosa enamorada. Hace huir al diablo en forma de león que se le ha aparecido a un monje. Protege a una peregrina embarazada en Mont-Saint-Michel a la que ha sorprendido la subida de la marea y la invoca. Con su mano salva a ladrones de morir ahorcados.

Son numerosas, en efecto, las visiones, que, por otro lado, se van adaptando a los cambios que se producen en la sociedad medieval. Barnay distingue entre las visiones de los clérigos, los deseos de los obispos y los sueños de los monjes. Sugiere que hasta el siglo XII hay una estrecha relación entre la visión y los milagros, el cielo como testimonio y la historia sagrada como ejemplo. Apariciones que constituyen una *visibilidad de lo invisible* y construyen un mundo ideal. «Ti saluto, Vergine Maria, che ahí sconfitto il male». En los siglos XIII-XIV las apariciones toman la función de modelo. La Virgen como modelo de orden. María como rostro del Cielo. Ver a María para ver a Dios. La Virgen como modelo monástico: trabajar como un simple, dormir como un ángel, amar al prójimo como a sí mismo. Vivir, a través de María, la infancia de Cristo, crecer en santidad como el pequeño Jesús. En los místicos: *María sierva de Dios*, de tal Madre, tal Hijo. *Esposa del Esposo*: María como flor, como rosa, como lirio. *Mujer ebria de Dios*: una historia del corazón, el *matrimonio* místico.⁴⁴² En los laicos: María panadera,⁴⁴³ madre lactante, modelo de santidad. Ver para creer: el misterio

⁴⁴² En la terminología mística la proximidad de Dios y el alma recibe nombres diversos: intercambio, comunión del corazón, unión del corazón, matrimonio espiritual, matrimonio místico, unión mística. Las expresiones son deudoras del universo trovadoresco. La mujer aparece en este contexto como «trovadora de Dios».

⁴⁴³ El pan como alimento material y espiritual al mismo tiempo. Uno nutre la carne el otro el alma, el cuerpo de Cristo.

divino vivido interiormente, pero también manifestado exteriormente, en forma de cuadros o representaciones vivientes. La alegría de la Anunciación, de la Navidad. El dolor de María en la Presentación al Templo, en la Crucifixión (*Ibid.*, 141).

A partir de los siglos XIV-XV, observa Barnay, se acentúa la cuestión polémica de las visiones y las falsificaciones o fraudes. Los espíritus se confunden. ¿Virgen o diablo? Deviene fundamental distinguir lo verdadero de lo falso. Entre la magia y el milagro. Florecen los fabricantes de apariciones y los consejos para *ver* a la Virgen. Pero también se inicia un movimiento de represión de estas apariciones. Visionarios o videntes. Profetisas o brujas. Falsarios de la Virgen. Sueño y realidad. Personajes y cuestiones que constituyen y pueblan aquel mundo espiritual de lo maravilloso cristiano.

Naturalmente, en las apariciones la Virgen se muestra como la más bella de las mujeres, una María sonriente. Acercarse a María significa alejarse de la deformidad humana causada por el pecado original. La Virgen se hace visible tomando el aspecto de aquellas representaciones terrenales salidas de la imaginación y la mano de los artistas, se «encarna». Viste con los colores del cielo y la tierra, «los de la inocencia, la pureza y el esplendor de la vida eterna», como dice san Bernardo (*Ibid.*, 205) y, en definitiva, está hecha de la materia de la luz. Su manto es objeto maravilloso, un baluarte de protección divina contra el asedio del pecado. Su cinturón incluso, caído del cielo, como se lee en un cuento del siglo XV, puede curar a un necio.

Lo maravilloso pagano, con sus contextos enigmáticos y su recurrencia a lo maravilloso, entraría en la categoría de los *Mirabilia* y

sería testimonio de la pervivencia de un sustrato céltico,⁴⁴⁴ del que, en literatura, la materia de Bretaña daría testimonio, constituyendo una amalgama de imágenes fantásticas, alusiones simbólicas y la presencia e interferencia de monstruos en los asuntos humanos.⁴⁴⁵

Dubost traza una interesante tipología que relaciona con los miedos eternos y los específicos de la época, desde los espacios (la isla asociada al tema de los orígenes misteriosos, el bosque, los castillos insólitos, los desiertos), al «otro», esto es los monstruos y bestias diversas (sagitarios, hombres lobo, gigantes). Entiende también que los escritores medievales *literaturizan* los miedos. Los sagitarios reflejarían así el terror de los caballeros ante los arqueros y las bestias de la montaña serían un eco de las fuerzas del viejo orden opuesto al cristianismo, el regreso del *genius loci* que toma una doble forma de dragón o de gigante. Por último, esa tipología incluye lo fantástico diabólico, caracterizado por la ambigüedad de sus manifestaciones, como ocurre con Merlín, personaje sincrético, que tiene de genio silvestre, de hijo del diablo o de un hombre salvaje, y que aparece como encantador encantado.

Algunos de estos miedos han sido estudiados por Claude Kappler (2004), quien traza una tipología de los monstruos a partir de diversos parámetros. A partir de su tamaño (los gigantes, los animales enormes o los seres pequeños) y la duración de su vida (de corta o de extrema longevidad). A partir de las metamorfosis o

⁴⁴⁴ Algunos estudiosos prefieren hablar de un movimiento inverso, de un proceso de paganización de lo maravilloso que afectaría especialmente a la literatura francesa, a la llamada narrativa cortés, de la que son buen ejemplo las novelas de Chrétien de Troyes, las distintas versiones de la leyenda de *Tristán e Isolda* o los *Lais* de Maria de Francia. *Vid.* García Pradas (2001: 47-59).

⁴⁴⁵ Para Le Goff (1986: 14), el *Mirabilis* pagano tiene una función compensadora. «Lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas [...] En el Occidente medieval los *mirabilia* tienden a organizarse en una especie de universo al revés. Los principales temas son: la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio».

naturalezas insólitas que presentan. Esto es, la sustitución o cambios de relación entre sus órganos o alguno de los elementos considerados habituales por otros extraños. Por las diferencias de orden físico o anatómico, o que afectan, incluso, a algunos procesos fisiológicos concernientes a la alimentación o al lenguaje.⁴⁴⁶ Por los cambios de la relación entre órganos (hipertrofia, unicidad, multiplicidad de órganos y de miembros). Relacionada con esta tipología, encontramos otra que Kappler que denomina mezcla de reinos (animal-vegetal, vegetal-humano, frutos antropomórficos, o mineral-animal). Otro grupo se deriva de la mezcla de sexos (seres andróginos o de doble sexualidad) o su disociación («islas machos», «islas hembra», por ejemplo). Otros monstruos se caracterizan por su hibridación, por presentar partes de distintos animales, por «tomar» la cabeza de otro animal y aquellos otros híbridos constituidos por ser humano y animal (seres con dos cuerpos, humanos con cabeza de animal o animales con cabeza o troncos humanos). Otra tipología se fundamenta en la animalidad todopoderosa (el hombre salvaje por razón de su hábitat, por la ausencia de organización social o religiosa, por sus costumbres guerreras o por la práctica del canibalismo) y en los aspectos que se le asocian (seres cornudos, peludos, «diablos de los bosques», etc.). El carácter de estos seres monstruosos constituye una de las tipologías más sugestivas. Monstruos o pueblos de carácter destructor (antropófagos, basiliscos, dragones, tártaros, entre otros). Otros de carácter prodigioso y dependiente de particularidades no morfológicas (color, situación de aislamiento o uso del lenguaje).

⁴⁴⁶ Los habitantes de la isla de Tacorde, según Mandeville, «comen carne de culebras y sierpes, y por cuanto ellos comen tales viandas, e no fablan nada, mas silban unos en pos de otros, como sierpes». La cita en Kappler (2004: 153).

Otros seres extraordinarios como enanos y elfos tienen sorprendentemente menos presencia en las literaturas medievales de lo que podría pensarse, que de ordinario suelen no definirlos ni hablar de sus atributos, incluso en la *Edda mayor*. Aunque a veces pueden encontrarse epítetos como «asqueroso engendro», referido a enanos, en Chrétien de Troyes (Acosta 1996: 76) o tipologías élficas contradictorias: elfos de luz y elfos oscuros, elfos alegres, como los que cantan los *Poèmes barbares* del parnasiano Leconte de Lisle (1872: 100 y ss.), «Couronnés de thym & de marjolaine, | Les Elfes joyeux dansent sur la plaine» («De tomillo y rústicas hierbas coronados, | los Elfos alegres bailan en los prados»), y que en general pueblan la literatura élfica contemporánea, y elfos oscuros. Elfos de la vida y elfos de la muerte, más propios de la vieja tradición escandinava, donde se asociaban a rituales mortuorios (*Ibid.*, 99).

Seres igualmente extraordinarios resultan las hadas. El término «hadas» en castellano alude exclusivamente a seres mágicos femeninos, pero, en el inglés antiguo, «fairies», el término equivalente, englobaba también a todas las gentes feéricas. Su aspecto, tamaño o ropas han variado mucho a lo largo de los siglos. Las hay hermosas y feas, buenas y perversas, familiares y extrañas.⁴⁴⁷ A diferencia de enanos y elfos, de las hadas pueden encontrarse descripciones apuntadas por testigos oculares en numerosos relatos medievales.⁴⁴⁸ En este sentido, suele aceptarse que las hadas, en las tradiciones nórdicas, tienen las dimensiones y todas las características de los humanos y que la idea que normalmente tenemos de ellas deriva de Shakespeare, pudiéndose afirmar que

⁴⁴⁷ Hay abundante bibliografía sobre las hadas, pero, en todo caso, véase el capítulo dedicado a las hadas en el folklore medieval en Acosta, *op. cit.*

⁴⁴⁸ *Vid.* Murray (1986: 59 y ss.).

después de *El sueño de una noche de verano*, en la literatura y especialmente el teatro, cambió el concepto popular y la fantasía terminó por suplantar la antigua tradición. «Los relatos sobre hadas, cuando son obra de gentes que por diversas razones no fue afectada por la influencia de Shakespeare, las muestran como seres humanos reales, más pequeños que quienes asentaron la información, pero de forma no muy notable» (Murray 1986: 62). Después de todo, cuando Shakespeare introduce este mundo feérico en su obra, las hadas no eran ya más que un recuerdo, en parte seres humanos, en parte «gente pequeña», sobre los que giraban los cuentos populares.

Murray sostiene que aquellas «gentes» serían parte de los primitivos habitantes de las islas Británicas y la Europa septentrional, anclados aún en el Neolítico y el Bronce, que experimentaron un proceso de absorción, cuando no exterminio, por parte de tribus de la Edad del Hierro, los celtas.⁴⁴⁹ Aquellos pueblos, empujados a zonas apartadas, se salvarían en principio de la matanza general aprendiendo que «su mejor defensa consistía en despertar el terror en el corazón de sus salvajes vecinos».⁴⁵⁰ En todo caso, para nuestro objetivo, y como ha sido ya observado por distintos estudiosos, los

⁴⁴⁹ La teoría tiene precedentes en las observaciones de recopiladores decimonónicos de cuentos y leyendas como Crofton Crocker, Lady Wilde y su esposo Sir William Wilde o Jeremiah Curtin. «But soon after the power of time Tuatha-de-Danann was broken forever, and the remnant that was left took refuge in the caves where they exist to this day, and practise their magic, and work spells, amid are safe from death until the judgment day» («Pero poco después, el poder de los tiempos de los Tuatha-de-Danann se rompió para siempre, y los que quedaron se refugiaron en cuevas, donde viven hasta hoy, y practican sus hechizos y magias, a salvo de la muerte hasta el día del Juicio») (Wilde 1887: 182).

⁴⁵⁰ Murray (1986: 63 y 65) observa que los registros locales conservados y el folklore «muestran un pueblo cuyo paralelo puede encontrarse, para la Europa occidental, en el Neolítico y en la Edad del Bronce. Los restos óseos que se han encontrado en túmulos funerarios neolíticos muestran que el pueblo que por entonces habitaba la Gran Bretaña era de corta estatura: los hombres medían más o menos 1,65 metros y las mujeres proporcionalmente menos. Eran dolicocefalos, es probable que de tez oscura de ahí, tal vez, el sobrenombre afectuoso de Brownie que se daba a un hada buena».

elementos folklóricos enriquecerían la literatura medieval, de un lado, limitándose a aportar algunos detalles narrativos en la épica, de otro, formando parte esencial del corpus literario artúrico.⁴⁵¹ El origen céltico o proto-céltico de muchos de los motivos de la literatura artúrica, aspecto en el que no podemos entrar aquí, ha sido estudiado por diversos autores, Alfred Nutt, Roger Sherman Loomis, Jean Charles Payen, Francis Lee Utley, Anita Guerreau, entre otros.

La amplia tipología de lo *maravilloso monstruoso*, establecida por Kappler, no podría concluirse sin hacer referencia al fenómeno de las metamorfosis, al de las transformaciones protagonizadas, especialmente, por Satán y las brujas, y cuya percepción se mueve entre la realidad y la ficción. «Satanás fue siempre un héroe del teatro, tanto en los misterios medievales como en las piezas barrocas del siglo XVII: las tragedias, las tragicomedias, la poesía pastoral o los ballets reflejaban entonces una cantidad de escenas diabólicas sin gravedad, que traducían sobre todo un gusto por las metamorfosis» (Muchembled 2002: 222).

La permeabilidad de los universos humano y animal, incluso vegetal, cuenta con antiguos precedentes, bástenos recordar *Las metamorfosis* de Ovidio, *El asno de oro* de Apuleyo o numerosas creencias populares. Para la Iglesia medieval se trataba ciertamente de una ilusión, así lo señalaron san Agustín o santo Tomás, aunque un curioso fenómeno se produciría en el seno de la literatura erudita. Entre los siglos XII y XIV se gestó un interesante cambio de orientación alentado por la popularidad de la obra de Ovidio, y que entronca en oportuna simbiosis con el interés de los sabios por las

⁴⁵¹ En Gracia (1991) puede encontrarse una abundante y fundamental bibliografía sobre la cuestión de los elementos folklóricos y su inserción en la literatura medieval, especialmente págs. 89 y ss.

mutaciones de la naturaleza. Se pregunta Muchembled (2002), en su *Historia del diablo*, si esta nueva línea de pensamiento no pretendería vencer las creencias mágicas populares, insensibles a las teorías agustinianas, mediante la conexión de los misterios con la voluntad divina. En todo caso, lo cierto es que una suerte de realismo impregnaría las representaciones del infierno a partir del siglo XV y un diablo dramatizado en exceso parece terminó por imponerse en las conciencias (*Ibid.*, 42). Vincula Muchembled estas circunstancias con la evolución de la conciencia del cuerpo en Occidente. No el cuerpo santo definido por los teólogos, dirá,

sino el cuerpo de las personas corrientes como campo de combate primordial. Antes, Satanás a menudo se parecía a los hombres. En lo sucesivo, llegó a ser tan monstruoso, tan bestial, que el hecho de imaginarlo dispuesto a introducirse en el interior de todo ser debía producir un sentimiento de angustia extrema (*Ibid.*, 46).

Así, con el siglo XV se inicia un proceso de redefinición del demonio y surge la demonología con el ánimo expansivo de abarcar la totalidad del mundo de las creencias. Escribe Muchembled (*Ibid.*, 48): «Para infundir temor en las poblaciones habituadas a una imagen más humana, y a menudo grotesca, del Maligno, desarrollaron una doctrina inquietante pero capaz de incorporar ciertos rasgos provenientes del pueblo, dándole un nuevo sentido genérico». El resultado de ello fue un arquetipo humano del mal absoluto encarnado por la bruja, que, en su pacto demoníaco, adquirió una doble dimensión literaria y criminal e invadió la representación imaginaria occidental (*Ibid.*, 80).

Todavía hemos de añadir a esta tipología que nos ocupa un último grupo. El constituido por la excepcionalidad de ciertos fenómenos de la naturaleza como parte de este universo maravilloso medieval. Sin abandonar el estudio de Kappler, distinguimos entre lo excepcional de ciertos elementos o su manifestación (tierra, fuego, aguas: ríos de piedras preciosas, movimientos marinos, aguas nutricias, volcanes, terremotos) o lo excepcional de ciertos fenómenos que interrumpen el curso normal de la naturaleza (alteraciones del ritmo de las noches y los días, meteorológicas y climáticas). Las *alteraciones* temporales o los fenómenos acústicos (ruido insoportable producido por el sol, ruidos que salen de ultratumba o músicas sobrenaturales). Y por último, en este grupo, la acción maravillosa de las piedras preciosas (con virtudes curativas y protectoras o que matan).

1.2. CONTEXTO NARRATIVO.

En lo narrativo, lo maravilloso suele fundamentarse en la aventura, una aventura que parte de una búsqueda de algo, de alguien o, como ocurre en las iniciáticas, de uno mismo. Una interesante propuesta sobre las coordenadas fundamentales de estas aventuras viajeras medievales podemos encontrarla en el estudio colectivo *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico*, que editara el profesor Beltrán (2002). De un lado, los espacios: los mares, los sueños, los vuelos y los paraísos. De otro, el específico caso de cruzadas y peregrinaciones. Y, en todo caso, siempre la literatura, constituida en espacio propio y dando cabida a diversos géneros, especialmente los libros de las maravillas del mundo y los propiamente de viajes.

«Lo maravilloso es la espuma del viaje, y el hombre alimenta en ocasiones la ilusión de que aislando esas maravillas las saboreará mejor», observa Kappler (2004: 80). Los libros de viajes constituyen, en efecto, un género enormemente popular y multiforme que admite viajes reales e imaginarios. Herrero Massari (2002: 293) los señala como «el género que mejor y en mayor medida recoge las tradiciones maravillosas decantadas por la tradición latina bajomedieval». Viajes enriquecedores que amplían los conocimientos históricos y geográficos. Vehículos ideales de mitos y sueños. Caminos, como escribe Kappler (*Ibid.*, 11) hacia una Verdad. Una búsqueda en varias dimensiones: de conocimiento del mundo, de la propia identidad o de una Verdad superior. En todo caso, de nuevo observa Kappler (*Ibid.*, 121), «la realidad, antes incluso de ser llevada por la narración al dominio de la ficción, es vivida como una supra-realidad, como una realidad más allá de la humana», donde nada parece absurdo.

Una gran maravilla he oído contar y afirmar entre gentes dignas de fe, pero yo no la he visto. En el reino de Cadili o Caloy hay unas montañas llamadas 'crispadas'. Dicen que en estas montañas crecen unas frutas maravillosamente grandes. Cuando están maduras, se las abre y se encuentra en su interior una bestezuela viva, al modo de un pequeño cordero, y se comen esas frutas y esas bestezuelas. Muchas gentes no lo quieren creer, y sin embargo esto es tan posible y tan creíble como las ocas que en Irlanda nacen en los árboles.⁴⁵²

En el amplio abanico de lo maravilloso de cualquier época sobresale siempre la presencia, como elementos nutrientes de la narración, lo heroico y el amor. Sin duda una de las narraciones más ilustrativas y originales, en este doble sentido, la encontramos en la

⁴⁵² Odorico, cap. XXVI, p. 424. La cita en Kappler (2004: 68). Existe versión en castellano, *vid.* Odorico da Pordenone (1987).

leyenda de Tristán e Isolda. En esta historia de amplia difusión y anterior al siglo XII, el amor se convierte en mito literario. García Pradas (2001: 49) la define como un «entramado de episodios en el que lo épico parece desembocar forzosamente en lo erótico». Un contexto enigmático, una presencia constante de lo maravilloso, insólito y supra natural sobre el que se teje la aventura. Un héroe, Tristán, que ha tenido que luchar contra un ser monstruoso, un híbrido con rasgos humanos que amenaza Irlanda y por extensión a Isolda, futura esposa del tío de nuestro héroe.⁴⁵³ Un esquema donde lo maravilloso se opone a la razón, se liga a lo femenino y se vincula a un espacio insular, Irlanda. Y donde el poder y la razón se ligan a lo masculino y se vincula a la corte de Marcos, tío de Tristán, en Cornualles. Una trama donde el héroe se enfrentará con su propio destino.⁴⁵⁴

Lo maravilloso se pone de manifiesto en numerosos detalles, pero eso no significa que, al menos en la versión que en otro lugar hemos tenido ocasión de estudiar, la de Bérroul,⁴⁵⁵ el autor ceda en su posición de narrador objetivo para abandonarse a impulsos líricos

⁴⁵³ «Tutti noi conosciamo la storia dell'uccisione del drago o della conquista della mano della principessa. La conosciamo dai racconti dai miti classici, per esempio da quello di Perseo e Andromeda, o da versioni letterarie moderne come quella dell'*Orlando furioso*» («De todos es conocida la historia de la muerte del dragón y la conquista de la mano de la princesa. La conocemos de los relatos de los mitos clásicos, por ejemplo Perseo y Andrómeda, o por las versiones literarias modernas, como la del *Orlando furioso*). Véase Varvaro (2004: 479). Especialmente sugestivo el texto del cap. XXII, publicado ya en 1970: «L'utilizzazione letteraria di motivi della narrativa popolare nei romanzi di Tristano».

⁴⁵⁴ «En clair, l'espace des aventures, investi par la magie et les métamorphoses, est désormais orienté par l'amour qui varie ses figures de l'interdit à la promesse et se cristallise dans le destin individuel d'un héros affronté à sa vérité» («Claramente, el espacio de las aventuras, investido por la magia y las metamorfosis, es orientado de aquí en adelante por el amor, quien mueve sus figuras de lo prohibido a la promesa y se cristaliza en el destino individual de un héroe enfrentado a su propia verdad»). *Vid.* Mela (1983: 223).

⁴⁵⁵ *Vid.* García Montalbán (2010). Para un estudio de sus connotaciones ideológicas remitimos a García Pradas (2002).

que le son ajenos. Ese maravilloso se construye desde la racionalidad de su mundo poético, que se asienta en el conocimiento de los clásicos, también los septentrionales, y en un juego efectivo de estilizaciones.⁴⁵⁶

El amor surge de lo maravilloso pagano, fundamentado en la acción del filtro amoroso⁴⁵⁷ (*mirabilia*), pero al que se suma lo maravilloso cristiano, manifestado a través de la protección de Dios a los amantes ante los peligros que los acosan (*miraculum*). Pero, en definitiva, un amor de naturaleza transgresora, ligado esencialmente a lo maravilloso y a una fuerza supra natural que subyuga la voluntad de los amantes. Un concepto del amor que responde al *geist* celta y que constituye la auténtica originalidad de lo maravilloso del relato y su fuerza. De ahí que algunos estudiosos, como Rougemont (1993: 23), observen:

El mito de Tristán e Isolda ya no será solamente la *Leyenda* sino el fenómeno que ilustra, cuya influencia no ha dejado de extenderse hasta nuestros días. Pasión de la naturaleza oscura, dinamismo excitado por el espíritu, posibilidad preformada en busca de una obligación que la exalta, encanto, terror o ideal: así es el mito que nos atormenta.

Porque, como apunta García Gual (1974: 177), «la sublimación del amor cortés, su aceptación del amor como una fuerza social,

⁴⁵⁶ Para un estudio de sus connotaciones ideológicas remitimos a Köhler (2004) y Holzermayr (1984).

⁴⁵⁷ «Le philtre est une dégénérescence rationalisante d'un élément magique-religieux, destiné à faire passer, auprès d'un public du XIIe siècle imbu de morale chrétienne l'adultère en particulier et même l'inceste, en somme, le philtre découpabilise ceux qui, dans le mythe primitif, celte évidemment, n'étaient nullement coupables» («El filtro es una 'degenerescencia' racionalizadora de un elemento mágico-religioso, destinado a hacer asumible, a un público del siglo XII imbuido de moral cristiana, el adulterio e incluso el incesto, en definitiva, el filtro 'desculpabiliza' a los protagonistas que, en el mito primitivo, evidentemente celta, en modo alguno fueron culpables»). Vid. Sahel (1999: 196).

constructiva y moralizante (en el sentido de la ética caballeresca) queda aquí a un lado».

En efecto, y volviendo a García Pradas (2001: 56), no existe una idealización metafísica de la dama como en el amor cortés trovadoresco, ni la dama es un medio para el engrandecimiento espiritual del héroe, es más bien «un fin en el que la unión y el gozo del cuerpo se oponen frontalmente a cualquier consideración de la índole mística y, por supuesto, religiosa». Lo que lleva a este autor a concluir que se trata de un «erotismo insólito» (*Ibid.*, 57).

Un erotismo insólito cuya complejidad supera las reglas de lo real verosímil desde que los amantes ingieren el filtro hasta que mueren y se immortalizan en la vid y el rosal cuyas ramas jamás podrán ser separadas por hombre alguno y, sin embargo, estamos asimismo ante una psicología sentimental que se ajusta perfectamente a la realidad.

La épica medieval, que se quiere de algún modo crónica y desde el primer momento se concibió como arma de propaganda política, es, por la naturaleza de los hechos narrados, uno de los vehículos más notables para lo maravilloso. Los cantares de gesta son expresión de una suerte de nacionalismo primario, *avant la lettre*, magnificado en el pasado por algunos estudiosos empeñados en comparaciones que exceden lo literario, como ocurrió con el *Cantar del Mío Cid* y el *Cantar de Roldán*. Menéndez Pidal consideraba «superior» el *Cantar del Cid* al de Roldán por su realismo y verosimilitud, frente a la fantasía desbordante del *Cantar francés*. Y es que el insigne hispanista consideraba como rasgo propio de la literatura hispana el «realismo» y la «verosimilitud». Sin negarle esos rasgos realistas al *Cantar del Cid*, difícilmente puede hacerse

extensivo a todas las letras españolas, incluso en la Edad Media. Juan Victorio, que defiende esta posición más templada, remite al *Poema de Fernán González*, de notable influencia gala, como muestra de lo contrario.⁴⁵⁸ No es nuestra pretensión entrar en estas viejas polémicas, aunque no podemos dejar de recordar el lirismo del amanecer que precede a la llegada del Cid al monasterio de Cardeña (Cantar I, 14, vv. 235-236):

Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores,
cuando llegó a San Pero el buen Campeador...⁴⁵⁹

O aquella otra descripción del duelo con los infantes, donde la espada cobra un protagonismo lumínico inusitado (Cantar II, 151, vv. 3648-3649):

Martín Antolínez mano metió al espada,
relumbra tod el campo, tanto es linpia e clara.

Lo cierto, en todo caso, es que estos textos épicos, el del Cid y el de Roldán, están muy próximos en el tiempo (*ca.* 1140 y 1100, respectivamente), coinciden en que se derivan de hechos históricos y presentan una estética y una técnica narrativa muy próximas. Como señala Victorio (2005: 25), fruto de una preceptiva común, pueden verse ejércitos maravillosos, constituidos por auténticas muchedumbres, y campeones que se lanzan con ímpetu al fragor de la batalla, dejando a su paso un rastro de cadáveres, y un narrador entregado que atribuye notables méritos al enemigo por seguir el principio de que a mayor calidad del adversario más meritoria es la

⁴⁵⁸ Véase la introducción de Victorio al *Cantar de Roldán* (2005: 24).

⁴⁵⁹ Esta cita y la siguiente en la edición de Montaner del *Cantar del Mío Cid* (2007: 77 y 260).

victoria. «La estereotipación en la narración de batallas, en la descripción de lugares, aspectos ambos que recuerdan el arte románico: se abstrae para simbolizar, para lo cual bastan los elementos más constitutivos», escribe Victorio (*Ibid.*).

El rey Carlos de Francia, cuando ha visto al emir
cuando ve el estandarte, la enseña y el dragón
y cuán grande es la hueste de los hombres de Arabia,
que todos los lugares cubren de la comarca,
exceptuando el sitio do está el emperador,
el rey Carlos de Francia exclama a grandes voces:
«¡Mis barones franceses, sois muy buenos vasallos,
Pues ya habéis disputado mil batallas campales!
Ved aquí a los paganos, cobardes y traidores.
Todas las leyes tuyas no valen un cuarto.
Si ellos son numerosos, esto, ¡qué nos importa?»⁴⁶⁰
(*Cantar de Roldán*, CCXXXIX)

El tono del texto castellano es menos retórico pero no menos efectivo (*Cantar I*, 35, vv. 715-721):

Enbraçan los escudos delant los coraçones,
abaxan las lanças abueltas de los pendones,
enclinaron las caras de suso de los arzones,
ívanlos ferir de fuertes coraçones.
A grandes voces llama el que en buen ora nació:
«¡Ferídlos, caballeros, por amor del Criador!
¡Yo só Ruy Díaz, el Cid Campeador!»⁴⁶¹

El tono de la *Chanson de Roland*, en cambio, busca desde el principio el registro de la ficción maravillosa, y tanto insiste en ello que lo extraordinario termina por convertirse en cosa habitual y natural. El rigor poco importa aquí, cuando lo que se pretende es

⁴⁶⁰ En la edición de Victorio (*Cantar...* 2005:166).

⁴⁶¹ Citamos de la edición de Montaner (*Cantar...* 2007: 102).

encandilar a un auditorio de peregrinos y cruzados fanáticos. Como señala Maurice Blanchot (1988: 29): «Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination» («Quien está fascinado, puede decirse que no ve objeto real alguno, porque aquello que percibe no pertenece al mundo de la realidad, sino al medio indeterminado de la fascinación»).

No hubo un solo castillo que se le resistiera,
Ni muro, ni ciudades que no se le rindiera,
Excepto Zaragoza, que está en una montaña.
La tiene el rey Marsil, enemigo de Dios:
a Mahoma obedece, a Apolo reverencia.⁴⁶²

(I, vv. 4-8)

...«¡Mucho me maravillo
de tu rey Carlomagno, que ya está viejo y cano!
Doscientos o más años tiene ya, según sé».

(XLI, vv. 537-539)

Cuando Turpín de Reims se ha visto derribado
y de las cuatro picas su cuerpo atravesado
muy ágil se levanta el valiente del suelo
[...]
y en la mayor refriega, mil golpes, o más, da.
Después lo dirá Carlos: no perdonó a ninguno,
pues halló a cuatrocientos yaciendo junto a él.

(CLV, vv. 2083-2092)

A la sombra de un pino está el conde Roldán
[...]
Llorando está y suspira, no lo puede evitar.
[...]
Confiesa sus pecados y pide a Dios piedad.
[...]

⁴⁶² La cita y las que siguen en la edición de Victorio (2005: 35, 57, 119 y 131).

Allí el guante derecho le está ofreciendo a Dios
y el ángel San Gabriel lo toma con su mano.
Su cabeza inclinada le sostiene en su brazo:
con las manos unidas se dirige a su fin.

(CLXXVI, vv. 2375-2392)

En estos relatos se repite un esquema que, explotado con algunas lógicas variantes, llegará hasta hoy, a los guiones de muchas películas de acción. Comienza la batalla y el ejército cristiano pasa por momentos difíciles. Sus fuerzas decaen. Es momento de exhortaciones al ejemplo y la valentía y el recurso al «Dios está con nosotros», lo que se corrobora con la aparición prodigiosa de algún ángel o santo (Victorio, *Ibid.*, 26). Por último, la gloria.

Otro aspecto a destacar y que contribuye a la construcción de lo maravilloso es cómo la religiosidad y el poder omnímodo de la Iglesia están vivamente presentes en estos textos. Gobernantes sacralizados, milagros, conversaciones con Dios, espíritu de cruzada, visiones proféticas, desautorización del contrario, son elementos característicos. Así, puede leerse en el *Cantar de Roldán*, en una clara referencia al relato bíblico de Josué (10, 12-14), donde se incluye esta significativa observación: «No hubo día semejante ni antes ni después, en que obedeciera Yahvé a la voz de un hombre. Es que Yahvé combatía por Israel».⁴⁶³

Manda el emperador que suenen los clarines
y montan a caballo el noble y su gran hueste.
De los de España pronto encontraron las huellas
Y marchan a su alcance todos con igual ímpetu.
Cuando comprueba el rey que la tarde declina,
Sobre la verde hierba, en un prado, se apea,
se arrodilla en el suelo y pide al Señor Dios

⁴⁶³ Citamos la versión de la Biblia de Jerusalén (2009).

que consienta que el sol se pare para él,
que se atrase la noche y que el día prosiga.
Llega entonces un ángel, el que le suele hablar,
Y, sin perder el tiempo, así le ha aconsejado:
«Cabalga, Carlomagno, luz no te faltará.
Sabe Dios que has perdido toda la flor de Francia:
Ahora podrás vengarte de esa gente maldita».
Lo oye el emperador y monta en su caballo.⁴⁶⁴
(CLXXIX, vv. 2443-2457)

Mucho más terrenales, aunque no por ello apelan menos a lo maravilloso, son los versos que cierran el planto por Roldán:

Manda el emperador que laven a Roldán,
así como a Oliveros, Turpín el arzobispo.
Ordena que allí mismo los abran a los tres.
Guarda sus corazones en un paño de seda,
los ponen en sarcófagos de un blanquísimo mármol.
Después han colocado los cuerpos de estos nobles
Como a nobles señores entre pieles de ciervo
Lavados totalmente con aromas y vino.
(CCXIII, vv. 2962-2969)

No obstante, son las llamadas novelas de caballerías o caballerescas las que convertirán lo maravilloso en propia sustancia narrativa. Este *otro* universo épico constituye el producto literario más acabado y complejo de la Edad Media. Para estudiosos como Riquer (1947: 85-92; 1964: 707-712; 1990: 70-71; 2006: xlvii-lviii) o Lucía Megías (2002: 27-34), hay que distinguir entre *libros de caballerías* y *novelas caballerescas*. En los primeros, escribe Riquer (2006: xlvii), «[se] sitúa la acción en tiempos lejanísimos y en tierras más o menos exóticas, donde héroes de fuerza descomunal realizan hazañas inverosímiles en las que se interfieren la magia y el

⁴⁶⁴ Esta cita y la siguiente en la edición de Victorio (2005: 134 y 152).

encantamiento, y el protagonista es un tímido y sentimental servidor de la dama». En las segundas, «la acción se desarrolla por tierras perfectamente conocidas en las que lleva a término sus siempre verosímiles hazañas un caballero andante, que luego será un gran general, hombre de gran fuerza física, pero que nunca traspone lo humano y posible, y que es un audaz y sentimental cortejador de su dama» (*Ibid.*). Ya Cervantes, en el *Quijote* (1998: I, vi: 83) observa la verosimilitud como fundamental rasgo distintivo entre unos y otros relatos. «Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen».

1.3. LA MATERIA ARTÚRICA, MITO Y UTOPIA.

Realmente la distancia entre la épica *historizante* o cantar de gesta, y el relato más abiertamente fantástico, como los del ciclo artúrico, consiste, en cierto modo, en un leve desplazamiento de acentos: la mayor o menor presencia de un fundamento histórico, el grado de motivación política o de obediencia a las leyes de la pura fascinación y el entretenimiento, o la presencia de elementos folklóricos, más o menos difusos, entre otros. No existe, ciertamente, la creación *ex nihilo*, por fantástica que ésta puede ser. Así, los tres ciclos literarios que constituyen, por sí solos, el grueso de la creativa producción narrativa medieval se diferencian por los materiales de que se nutren. Es conocida la observación de Jean Bodel, (1989: vol. I, vv. 6-7), autor de finales del siglo XII, en el prólogo de su *Chanson de Saisnes*, donde escribe: «Ne sont que III matieres à nul home antandant: | De France et de Bretagne, et de Rome la grant» («No

hay más que tres materias [literarias] de las que todo hombre debiera ser conocedor, las de Francia, de Bretaña y de Roma la grande»). La Materia de Francia se nutre de las historias guerreras contra los sarracenos de Carlomagno y sus paladines. La de Bretaña bebe de las casi olvidadas leyendas de las Islas Británicas y hace de la presencia de Arturo su elemento central. La de Roma sigue tomando sus temas y personajes de la antigüedad clásica y la mitología mediterránea.⁴⁶⁵ Y, sobre toda esta floresta de peripecias y personajes extraordinarios, la significativa presencia de elementos y referencias cristianas que se enseñorean, incluso orientan ideológicamente estos relatos. Como vimos en la *Chanson de Roland*, los hechos «reales» y la más escandalosa inverosimilitud, también la religiosa, funcionan sin contradicción alguna en un mismo plano narrativo. Después de todo, su vivencia de la realidad es distinta de la *nuestra*. Su realidad está constituida por lo posible y lo imposible, por lo visible y lo invisible, por lo inmediato y por lo trascendente. Ciertamente hubo espíritus críticos, pero su existencia no excluye que esa percepción de «totalidad» fuera un sentimiento generalizado. En todo caso, lo realmente extraordinario del mundo artúrico fue su conversión de ficción literaria a mito. Cómo se pasó de una «nebulosa tradición oral con un origen real en los siglos V, VI o VII», que aludía a un remoto caudillo britano y sus hazañas, a un corpus literario erigido en mitología, que lo convierte en prototipo de soberano, digno de rivalizar con Alejandro o con Carlomagno (García Gual 2007: 9).

A la formación del mito contribuyeron excelentes escritores, pero también algo que ya supo ver el propio Bodel (1989: vol I, v. 9):

⁴⁶⁵ Sobre el concepto de «materia» en la literatura medieval *vid.* Domínguez (2004).

«li conte de Bretaine sont si vain et pleisant».⁴⁶⁶ Relatos vanos pero agradables, nacidos, en definitiva, como puro entretenimiento, pero que llegaron mucho más lejos del horizonte inocuo que señala Bodel y conformaron una ideología con viva presencia en el tiempo y el espacio. Geoffrey de Monmouth hizo de Arturo un gran monarca, parecido a Enrique II Plantagenet. Robert Wace resaltó la magnificencia de su corte refinada. Chrétien de Troyes dio a Arturo su «aura de gran señor y *roi fainéant*, el ideal de todos los señores feudales» (*Ibid.*) y convirtió en protagonistas a sus más distinguido vasallos.

La existencia real de Arturo ha sido motivo de largas controversias y de las especulaciones arqueológicas más peregrinas. «The Arthur of History», el clásico estudio de Jackson (2001: 1), se abría con una honesta declaración: «We do not know, but he may well have existed». Según este mismo trabajo, parece ser que hacia los siglos VI y VII algunos britanos llevaban ese nombre que, por otro lado, no era habitual en la onomástica de las islas, pero el hecho permite aventurar a su autor el que entre aquellas gentes debía perdurar el recuerdo del héroe.⁴⁶⁷ No vamos a entrar aquí en el detalle de las especulaciones generadas. El primer texto historiográfico que hace mención del personaje Arturo es la *Historia Brittonum* de Nennius, a mediados del siglo IX, y ha de tenerse en cuenta que los hechos que narra ocurrieron unos tres siglos antes:

⁴⁶⁶ El lector puede remitirse también al Códice Bodmer 40 disponible en el recurso electrónico <<http://www.e-codices.unifr.ch/en/cb/0040/1r/medium>> (Consulta de 25.06.2012).

⁴⁶⁷ Bertram, uno de los editores y comentaristas en el siglo XVIII de la *Historia Brittonum* de Nennius, hacía este singular comentario: «Artur, latine translatum, sonat ursum horribilem vel malleum ferreum (quo franguntur) molae leonum» («Arturo, vertido al latín, suena a oso horrible, a martillo de hierro (al romperse) a rugido de leones»). *Vid.* Nennius (1819: 178).

«Tunc belliger Arthur cum militibus bryttaniae, atque regibus contra illos pugnabat» («Entonces Arthur el guerrero, con los soldados britanos y los reyes, luchó contra ellos [los sajones]»).⁴⁶⁸ Ni Gildas, en el siglo VI, ni Beda, en el VII, lo mencionan. Gildas, en su *De Excidio Britanniae*, no cita a Arturo y sí a un tal Ambrosio Aureliano, un virtuoso militar de ascendencia romana: «duce Ambrosio Aureliano viro modesto, qui solus forte Romanae gentis...» (Mommsen 1898 / 1961: 40). En el siglo X, una obra miscelánea como los *Annales Cambriae* añade algunas curiosas noticias sobre sucesos ocurrido en un ya remoto año 516: «Bellum Badonis in quo Arthur portavit crucem Domini nostri Jesu Christi tribus diebus et tribus noctibus in humeros suos et Britones victores fuerunt» («En la batalla de Badon, Arturo llevó sobre sus hombros la cruz con nuestro Señor Jesucristo, durante tres días y tres noches, y vencieron los britanos»), y más adelante, en el 537 se añade: «Gueith Camlann, in qua Arthur et Medraut corruere, et mortalitas in Britania et in Hibernia fuit» («En la batalla de Camlann, en la que Arturo y Medraut cayeron y hubo una gran mortandad en Britania e Hibernia»).⁴⁶⁹ Circunstancia que debía ser tónica en la propaganda eclesiástica, si consideramos que en la *Historia Brittonum*, se habla de una octava batalla en el castillo de Guinnion, Arturo llevaba un imagen de Maria sobre los hombros y los paganos se dieron a la fuga, «in quo Arthur portavit imaginem Mariae super humeros suos et pagani versi sunt in fugam» (Mommsen 1898 / 1961: 199).

⁴⁶⁸ La cita en Nennius (*Ibid.*, 78), párrafo que, en la edición de Mommsen (1898 / 1961: 199), IV. 56. *Arthuriana*, reza: «Tunc Arthur pugnabat contra illos in illis diebus cum regibus Brittonum, sed ipse erat dux bellorum» («Entonces Arturo luchó contra ellos, en aquellos días, con los reyes de los Britanos, pero él era el jefe de la guerra»).

⁴⁶⁹ Citamos de la edición de *Annales Cambriae* (1860: 4).

En la literatura cimbria, tardía en cuanto a su versión escrita, Arturo es un heroico cazador dispuesto incluso a ir hasta el Otro Mundo. En *The Black Book of Carmarthen* Arturo hace referencia a algunos de sus más famosos guerreros. Y en el llamado *Book of Taliessin* se le atribuye un viaje al Más Allá, a Caer Sidi, la Ciudad de los Muertos. En *Culhwch ac Olwen* («The Story of Kilhwch and Olwen»), uno de los relatos incluidos en la colección de los *Mabinogion*, es solicitada la intervención de Arturo y sus camaradas. Hay una hermosa doncella hija de un gigante, combates con monstruos, objetos mágicos, esforzadas peripecias, en suma, los ingredientes típicos del *folktale*.⁴⁷⁰

La tendencia mítico-novelesca también se encuentra en textos latinos galeses como la *Vita Gildae* de Caradoc de Llancarvan, del siglo XII, donde Arturo y sus compañeros han de viajar a un reino lejano y rescatar a su esposa de las manos de un rey malvado. «... Arturo tyranno cum innumerabili multitudine propter Guennuvar uxorem suam violatam et raptam a praedicto iniquo rege» (Mommsen 1898 / 1961: 109). Se alude también a Arturo en otros relatos hagiográficos, donde se ve sometido al poder milagroso de los santos biografiados y que, a su vez, se prestigian así con la presencia de Arturo (*Vid.* Faral 1969).

Puede verse, así, que el proceso de mitogénesis estaba en marcha desde fecha temprana, en todo caso, la existencia real o no del personaje carece de importancia para el proceso. Como observa García Gual (2007: 18),

⁴⁷⁰ Seguimos las orientaciones de García Gual, *op. cit.*, quien remite a «Arthur in early Welsh verse», de Jackson (2001: 12-19). Para una lectura asequible de los textos cimbrios véase Skene (1868).

frente a la historicidad de la creación literaria importa menos determinar si el personaje de Arturo tiene o no un trasfondo histórico en sus orígenes. Lo fundamental es advertir cómo la imagen del rey de una Bretaña legendaria se va agigantando y transformando en el paradigma mítico del soberano ejemplar de la Mesa Redonda, espejo magnífico de monarcas corteses.

Macaulay, probablemente el historiador británico más prestigioso, venía a observar en su monumental *History of England* (1849) que, mientras en Oriente y otras provincias de lo que había sido el Imperio Romano de Occidente había habido un continuum de información histórica, las Islas Británicas habían sido una excepción. Aquí, una «edad de la fábula» había separado completamente dos «edades de la verdad». «It is only in Britain that an age of fable completely separates two ages of truth». Así, junto a personajes históricos, Macaulay (1849: 5 y s.) identificaba otros míticos, cuya existencia real podía ser cuestionada, y cuyas aventuras eran equiparables a las de Hércules y Rómulo. A este grupo pertenecerían Hengist y Horsa, Vortigern y Rowena, Arturo y Mordred.

García Gual señala como gran época de creación artúrica el período que va desde la aparición de la *Historia Regum Britanniae* (1136) hasta la conclusión de la *Vulgata* o gran Ciclo en prosa (1230). Aunque, la vigencia de esta literatura, como veremos en otro lugar, llegará hasta nuestros días.

El mito artúrico es un proceso complejo en el que Campbell (2001) distingue varias etapas: Entre 450-950, momento de la mitogénesis. Entre 950-1066, se forja la leyenda, primer período oral de desarrollo. Entre 1066-1140, segundo período oral de desarrollo. Entre 1136-1230, fase literaria del proceso. Y sobre esta 4ª etapa todavía precisa cuatro subdivisiones: la épica patriótica anglo-

normanda, las novelas cortesas francesas, las leyendas religiosas del Grial y la épica biográfica germánica.⁴⁷¹

El utópico mundo artúrico fascinó a la Europa medieval y el héroe traspasó los límites de las leyendas locales. A su difusión contribuyeron muchos factores, además del de la creación literaria inspirada. Los *conteors* bretones que dieron difusión a historias de aventuras y episodios fantásticos, que se hacían eco de una «degradada mitología céltica, una literatura épica oral de extrañas y antiguas raíces» (García Gual 2007: 17). Los novelistas franceses que pusieron en verso esas narraciones y las *trajeron* a la estética *courtois* de su tiempo. Poetas alemanes que, a partir de los relatos franceses, reinterpretaron aquellos relatos desarrollando sus aspectos simbolistas. Las traducciones al gaélico de aquellos textos novelescos, regresando al origen, incorporaron otros relatos remotos, casi olvidados, de Irlanda y Gales, cerrando así un extraordinario círculo de ida y vuelta entre literario y espiritual. Pero también contribuyó la voluntad política de la dinastía Plantagenet, reyes normandos de Inglaterra desde mediados del siglo XI, dispuestos a competir en prestigio con otras dinastías europeas, y para los que estos relatos artúricos podían ser su réplica a los cantares de gesta carolingios y a las crónicas francesas. De la importancia de este período dejó Macaulay su significativo juicio en las primeras páginas de su ya citada *History of England*.

Es probable que Inglaterra nunca hubiera tenido una existencia independiente si los Plantagenet hubieran conseguido, como en su tiempo pareció probable, unir bajo su gobierno toda Francia. Sus príncipes, señores y prebostes habrían sido hombres de diferente raza e idioma que artesanos y granjeros. Las

⁴⁷¹ Seguimos a García Gual, *op. cit.*, p. 20 y s.

ganancias de sus grandes propiedades habrían sido dedicadas a fiestas y entretenimientos a orillas del Sena. El noble idioma de Milton y Burke habría quedado en un dialecto rústico, sin literatura, ni gramática u ortografía fija y habría sido abandonado al uso de los ignorantes. Ningún hombre de extracción inglesa habría llegado a ser eminente, excepto convirtiéndose al habla y costumbres francesas.⁴⁷²

La *Historia Regum Britanniae* (ca. 1130) de Geoffrey de Monmouth, gozó del favor del público, como prueba el número de manuscritos que se conservan, y su influencia se extendió hasta Polonia y Escandinavia. Los libros octavo, noveno y décimo están dedicados a narrar la historia de Arturo, dotándola de una atmósfera épica, dramática, mágica, extrañamente nostálgica y dorada, convirtiéndose en réplica de los cantares de gesta carolingios. Las habilidades narrativas de su autor han sido glosadas repetidamente y no ha de extrañar que pronto se vierta la obra a lenguas vulgares, al francés, *Estoire des Bretuns*, de Geoffroi Gaimar, hoy perdida, al inglés y galés, *Brut* (ca. 1155) de Robert Wace, a quien García Gual (*Ibid.*, 41) califica de «eslabón preciso entre la historia fabulosa pero todavía solemne y respetable en su hábito latino y en su prosa circunspecta y la soltura de los novelistas franceses como Chrétien». Hay ciertamente en Wace un mundo muy alejado de la mitología celta, de los guerreros brutales. En Wace las damas se asoman a las murallas para ver los juegos, cruzan miradas y señales con sus

⁴⁷² «Had the Plantagenets, as at one time seemed likely, succeeded in uniting all France under their government, it is probable that England would never have had an independent existence. Her princes, her lords, her prelates, would have been men differing in race and language from the artisans and tiller of the earth. The revenues of her great proprietors would have been spent in festivities and diversions on the banks of the Seine. The noble language of Milton and Burke would have remained a rustic dialect, without a literature, a fixed grammar, or a fixed orthography, and would have been contemptuously abandoned to the use of boors. No man of English extraction would have risen to eminence, except by becoming in speech and habits a Frenchman» (Macaulay 1849: 14 y s.).

amigos, y la atmósfera cortesana se enriquece con una rica presencia de la música vocal e instrumental. Los fabuladores cuentan leyendas,... Las damas rivalizan en belleza. Se comentan las aventuras y maravillas de unos y otros. Pero será Chrétien de Troyes quien contribuirá fundamentalmente en la fijación del género artúrico, innovando el carácter y abriendo nuevas expectativas en expresión, estilo, motivos, temas, estructuras y situaciones (Cirlot 1995: 70 y s.).

Conviene subrayar la importancia difusora de la corte itinerante de Enrique II Plantagenet, convertida en el centro literario más relevante de Occidente desde la época carolingia. A ella acuden embajadores y funcionarios de todos los reinos conocidos y en ella se ha modernizado la retórica de los viejos temas guerreros y los remotos misterios celtas, en definitiva, se universaliza. Traspasa la propaganda política de los Plantagenet y deviene en «ideología de una cierta clase social, la de los caballeros, amenazada por el centralismo y las alianzas entre el poder real y la burguesía de las ciudades» (García Gual, *op.cit.*, 52).

Si atendemos a la recepción del ciclo artúrico en el ámbito hispano-italiano que nos concierne, y en cuyo seno Arteaga hará su propuesta, descubriremos notables diferencias, sin menoscabo de su importancia en el imaginario de ambos espacios culturales.

Los viajeros y trovadores de Francia y Provenza, donde prontamente se recibieron y adaptaron los relatos artúricos los introdujeron en Italia, desde el Norte hasta la corte siciliana de Federico II Hohenstaufen (1198-1250). Pruebas materiales extraliterarias ilustran esta circunstancia de su difusión hacia el siglo XII. Arturo aparece decorando las catedrales de Módena, Otranto y Bari y nombres de

los héroes artúricos se incorporan a la onomástica. Prontamente en la literatura hay referencias o alusiones a aquel mundo, como en Giacomo da Lentini y Guittone d'Arezzo o en anónimas colecciones de relatos del siglo XIII, como *Il novellino* («Qui conta come la damigella di Scalot morì per amore di Lancialotto del Lac») o *Conti di antichi cavalieri* («Conto de Bruno e de Galetto suo fillio»). En los poemas didascálicos *L'Intelligenza*, atribuido a Dino Compagni, y *Dittamondo*, de Fazio degli Uberti, hay referencia a personajes de la Antigüedad y del ciclo artúrico. En Dante encontramos referencias artúricas tanto en la *Divina Comedia* (*Infierno*, V y XXXII), como en *Convivio* (XXVIII) y en *De vulgari eloquentia* (Lib. I, X). En el siglo XIV, tanto en Petrarca, *Triunfo d'amore*, como en Boccacio, *Decamerón*, hay referencias al mundo artúrico.

El desarrollo de la sociedad italiana renacentista propició un público lector ávido no sólo de traducciones o adaptaciones de otros idiomas, sino de una nueva literatura, una nueva sensibilidad libre de reordenar los materiales preexistentes y de innovar al gusto de autores y público. Así, en diversos dialectos, aparecen nuevas producciones manuscritas, después agrupadas por las colecciones en que se han conservado: *Tristano Riccardiano*, *Tristano Panciatichiano* y *Tristano Corsiniano*. *Tristano Véneto* por el dialecto empleado. Otros manuscritos responden a *La tavola ritonda*, *La storia di Merlino* y *Palamedes*, también llamado *Girone il Cortese*, así como diversos fragmentos que testifican la popularidad de esta literatura.

Tanto en el siglo XIV como en el XV, a partir de ese mundo artúrico, se darán diversas composiciones poéticas centradas en determinados episodios,⁴⁷³ incluso un poeta de prestigio como Pucci

⁴⁷³ *Febusso e Breusso* a partir de un episodio de *Palamedes*. *La pulzella Gaia* sobre los amores de Morgana. *Carduino* «reconstruye» la infancia de Perceval y las

compuso *canzone* y *cantari* dedicados a diversas aventuras de Arturo, Tristán o Lanzarote.

Los estudios de las bibliotecas de las casas de Saboya, Este, Ferrara, Gonzaga, Mantua, Visconti o Sforza prueban la importancia de la «materia de Francia», eclipsada en ocasiones por la artúrica. Los relatos de Tristán son, tal vez, junto con los de Lanzarote, los más populares en Toscana, en cambio más al norte abundan los de Lanzarote a partir de versiones en dialecto italo-francés. Las circunstancias sociales y políticas de los lectores podían determinar la orientación de las preferencias. Más feudal en el norte, las preferencias se decantarían por la literatura más cortesana proveniente de Francia, mientras que en Florencia, más dados a una combativa autonomía, tendrían preferencia por los héroes guerreros. La prosa popular de Andrea Barberino y otros escritores florentinos, rechazaba los amores adúlteros y prefería los caballeros errantes que defendían la familia y la patria. En Ferrara, mientras, poetas como Boyardo y más tarde Ariosto, fusionaran el tema del amor con el del héroe guerrero en una mezcla sin precedentes en las dos «materias» (Allaire 2004: 68 y s.).⁴⁷⁴

En el caso de las letras hispánicas, como señala Reyes (1996: 277), la influencia del ciclo bretón es relativamente tardía. La razón que esgrime para ello es la atribución a las letras peninsulares de una «genética» tendencia al realismo, argumento que entronca con el de Menéndez Pidal al enjuiciar la fantasía del *Cantar de Roldán* frente al

aventuras de Guinglain. De hecho las mocedades o *enfances* son un género medieval que conecta la leyenda del héroe con los orígenes. Para la tradición épica de las *enfances* véase Bautista (2003: 223-247).

⁴⁷⁴ Aporta una interesante bibliografía que incluye ediciones de los textos referenciados y una relación de los estudios más significativos.

«realismo» español del *Cantar del Cid*. «Esta manera sentimental y soñadora, ajena a las tradiciones de la Edad Media, se aviene mal con el realismo viril de la imaginación poética hispana» (*Ibid.*). Así, más allá de las novelas de caballerías, que florecen en España en el siglo XVI, el estudioso mexicano considera que el mundo artúrico no trascendió a las letras españolas con la intensidad mostrada en otros lugares. Y más que Arturo, son sus caballeros de la Tabla Redonda, Tristán y Lanzarote, además de Merlín, quienes aquí adquieren protagonismo.⁴⁷⁵

En líneas generales puede decirse que en Cataluña la materia de Bretaña es conocida desde mediados del XII, en cambio en el resto de la península habrá de esperar al período de los siglos XIV-XVI, una vez que el *Amadís de Gaula* abra definitivamente las puertas al género caballeresco. No obstante, Reyes considera que la entrada del mundo artúrico en la cultura hispánica se produce a través de Galicia y Portugal, que faltos de una épica propia estarían abiertos con mayor facilidad a las foráneas. En todo caso, la primera referencia a Arturo en un documento hispano la sitúa Reyes en los *Anales toledanos primeros*, donde, a partir de la obra Geoffrey de Monmouth, se citan las luchas entre un tal Zirus, que quiere ser Artús, y Mordret. «Lidió el Rey Zirus con Modret su sobrino en Camblenc. Era DLXXX» (Florez 1767: 381).⁴⁷⁶

También hay referencia a ese mundo en la obra de Alfonso X el Sabio, en la que los estudiosos han querido ver «la historia de una tradición familiar», después de todo, Leonor, hija de Enrique II Plantagenet casó con Alfonso VIII el Noble y se presume habría

⁴⁷⁵ Sobre la presencia de Tristán en la poesía peninsular *vid.* Cuesta Torre (1997). Para Lanzarote en Castilla y Portugal *vid.* Contreras y Sharrer (2006).

⁴⁷⁶ En el trabajo de Reyes se lee «Citús».

servido de puente con la *Historia Regum Britanniae* (Montoya 1997: 299).

E poys que o Deus assy quis,
que eu sô (o) tam alongado
de vos, muy bem sede ffis
que nunca eu ssen cuydado
en vivirey, c ajá Paris
d'amor non foy tam coitado
nen Tristram.

La *Gran conquista de Ultramar*, texto recopilatorio que novela la conquista de Jerusalén, de finales del siglo XIII, incluye interpolaciones como la «Historia del Caballero del Cisne» (Lib. I).⁴⁷⁷ Y en ese mismo período diversos relatos incorporan «una masa flotante de fábulas que, si bien le son extrañas, fueron contaminadas por él», insiste Reyes (*Ibid.*)

En el siglo XIV, Don Juan Manuel, en su *Libro de la caza* (ca. 1325), habla de unos halcones llamados Lanzarote y Galván. Y en la «Cantiga de los clérigos de Talavera», incluida en el *Libro del buen amor* (ca. 1343), Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, alude a Tristán: «Ca nunca fue tan leal nin Blanca Flor á Flores, | nin es agora Tristán á todos sus amores: | ¡que fase muchas veses rrematar los ardores» (Ruiz: 2003). En el *Poema de Alfonso XI*, Rodrigo Yáñez, puede leerse que «Con farpa de don Tristán | que da los puntos doblados | con que falaga el loçano» (Yáñez 1956: 114), y alude también a Merlín. El canciller Pero de Ayala comenta que incluso los moros conocen las fábulas artúricas y en *Rimado de Palacio*, acusa de baldía la caballería.

«La vida del omne», dixo, es «como cavallería»,

⁴⁷⁷ Vid. Lliteras (1993).

e este mundo pobre, es como merchandía
como el alquilado, ir desea su vía
e acabar su obra asaz poca e valdía.⁴⁷⁸

El *Cancionero de Baena* (ca. 1430) recoge abundantes referencias a los héroes artúricos en las composiciones de Fray Migir, Micer Francisco Imperial y Ferrant Sánchez de Talavera. Gutierre Díez de Gámez en el *Victorial*, también conocido como *Crónica de don Pero Niño*, obra fundamental para el estudio de la caballería castellana del XV (Osorio 1993: 105-125), el ayo aconseja a Pero Niño que desconfíe de las supuestas profecías, adivinación por augurios, supersticiones y artes mágicas de Merlín, contrarias a la formación cristiana, y sobre quien proyecta su crítica (Díaz Gámez 1993: 120). Y también diversos romances del XIV y XV aluden a aquellos caballeros.

Los inventarios de las bibliotecas de la época hacen constante referencia a esta literatura, incluidos los fondos de la de Isabel la Católica en el Alcázar de Segovia. Pero después del siglo XVI parece hacerse el silencio.⁴⁷⁹ Hay, claro está, alusiones paródicas en el *Quijote*: el libro titulado *Tablante de Ricamonte* (1513), en I, XVI; el «yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama», en I, XX; la metamorfosis de Arturo en cuervo: «el rey Arturo de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamientos se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro», en I, XIII, o el conocido romance de Lanzarote, en este mismo

⁴⁷⁸ Estrofa 979 en la edición de Michel Garcia en López de Ayala (1978: II, 23).

⁴⁷⁹ Sobre las bibliotecas nobiliarias *vid.* Beceiro Pita (1993).

capítulo: «Nunca fuera caballero | de damas tan bien servido | como fuera Lanzarote | cuando de Bretaña vino», entre otras referencias.⁴⁸⁰

La mayoría de los rasgos del héroe mítico se dan en Arturo y el mundo caballeresco que le rodea. Si vicio y virtud son conceptos morales que orientan el pensamiento medieval, como ilustran diversas manifestaciones artísticas de la época y posteriores,⁴⁸¹ la figura de Arturo pronto irá asociada a la del soberano virtuoso. De hecho formará parte del grupo de príncipes llamado «los nueve valientes» o «caballeros de la fama», *les neuf preux, the nine worthies, gli uomini illustri*, que constituyen el prototipo de soberano ideal y dan forma al ideal caballeresco, concretado en nobleza individual y vida *courtois*. Como tales aparecen por primera vez en la obra de Jacques de Longuyon *Vœux du Paon* (1312),⁴⁸² y aluden a tres caballeros paganos, tres judíos y tres cristianos: Héctor, César, Alejandro, Josué, David, Judas Macabeo, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon. Personajes que devienen arquetípicos y están presentes en festividades y desfiles reales y en muy diversas obras arquitectónicas y plásticas, como la famosa *Schöner Brunnen* («Fuente Hermosa»), en la plaza del Mercado de Nüremberg.⁴⁸³

Más allá de las «orgías» bárbaras, *beuveries* en expresión de Bezzola, hay un espacio para la dignidad que anuncian Carlomagno y sus paladines, Arturo y sus caballeros, de manera que «nous sentions davantage ici la *gravité* romaine ou byzantine». Gravedad

⁴⁸⁰ Para una bibliografía sobre la presencia del ciclo artúrico en la cultura hispánica véanse Sharrer (1977) y Mérida Jiménez (2010), que actualiza el trabajo de Sharrer.

⁴⁸¹ El estudio de referencia es el de Katzenellenbogen (1989).

⁴⁸² Gaullier-Bougassas (2011). Para la proyección de este esquema trinitario en la literatura *vid.* Domínguez (2004: 203 y ss.), incluye referencia de los estudios más notables sobre los Nueve de la Fama.

⁴⁸³ Franco (2008). Para los ideales caballerescos véase también Huizinga (1996).

que sin duda está en directa relación con la influencia clerical sobre la leyenda de Carlomagno, y que, a su vez, pesará sobre la literatura profana, especialmente la novela cortés del siglo XII, hasta verse así obligada a crear un contexto similar en la leyenda de Arturo (Bezzola 1968: 14 y 107).

Huizinga (1996: 95 y ss.) señala el carácter peculiar del ideal caballeresco fundado en el «ideal de una vida bella». Se trata de «un ideal estético, hecho de fantasía multicolor y sentimentalidad elevada. Pero quiere ser un ideal moral, y el pensamiento medieval sólo podía concederle un puesto noble poniéndolo como ideal de vida en relación con la piedad y la virtud». Entiende Huizinga que en este propósito ético fracasa la caballería, «arrastrada hacia abajo por su origen pecaminoso», después de todo, concluye, «el núcleo del ideal sigue siendo la soberbia embellecida», que sublimada, da pie al honor, concepto que orienta la vida del noble. Orgullo y honor derivan del culto a los héroes y la fama y que conectan el ideal medieval con la fantasía de los tiempos clásicos.

Hemos tenido ocasión de comentar la contribución de la literatura oral y escrita al mito artúrico, que va más allá del ámbito épico legendario y cortés. Hay, en efecto, una sugestiva contraposición mítica entre el interior ordenado y luminoso de la corte de Arturo y un mundo exterior hostil, poblado de presencias mágicas y amenazantes, que ha sido señalado por autores como Köhler (1990) y Le Goff (1986). Es curiosa la confluencia de elementos tradicionales celtas en la construcción del héroe, para terminar siendo parte del universo exterior y convendría, pues, conocer cuánto hay de reelaboración literaria y cuánto de reelaboración inquisitorial de esos antiguos mitos. Después de todo, hay una suerte de sincretismo, que Curtius (1990: 112) entiende, entre la diosa

naturaleza, emanaciones de viejos cultos a la vegetación, y el simbolismo de la Eucaristía, confluyendo en la leyenda de Arturo, en unos casos, obra de los primeros autores, en otros de poetas que no lo terminaron de entender, y en otros la revisión tendenciosa de eclesiásticos. «A mixture of cosmological speculation with de praise of sexuality is as foreign to Platonism as it is to Christianity».

En todo caso, el mito artúrico tiene otras dimensiones, siendo, sin duda, las más notables la utópica y la cultural. Los relatos artúricos nos interesan desde un punto de vista ideológico, más que por reproducir estructuras situaciones políticas del pasado, es por las perspectivas «nuevas» que abre. Holzermayr (1984: 483) considera la posibilidad de que la estética del discurso de estos relatos implique una cierta pulsión independiente de la doctrina política dominante, que prefigura el poder absoluto del príncipe, aspecto digno de desarrollar en otro espacio. En todo caso, es fácil convenir con Holzermayr que, en la utopía artúrica, «l'*idéal absent s'inscrit donc dans un avenir à réaliser, dans un avenir en gestation dans le présent et qui promet d'insuffler une nouvelle vie aux valeurs du passé*». A nuestro entender esta «utopía» se funda, en gran medida, en la nostalgia de un mundo perdido en el que Arturo y su corte significan el sueño de una transformación de la sociedad, el «regreso» del buen gobernante, la «vuelta» a un reino de los justos en esta tierra.

Más extraña resulta la dimensión cultural, que se manifiesta en la presencia de elementos artúricos en las tradiciones mediterráneas, en relatos legendarios que nos hablan de un Arturo encabezando un «ejército de los muertos», o yacente, adormilado en una cueva de Sicilia, la asociación de Morgana con el Etna y con el estrecho de Mesina, la existencia de figuras como «las mujeres de fuera» o los «caballeros mediadores», vinculadas a costumbres

locales italianas, por no hablar de la toponimia en el sur de Italia o en Suiza, en los alrededores del lago Lemán.⁴⁸⁴ Para unos autores esos testimonios pueden hablarnos de un sustrato cultural anterior, de una suerte de paneuropeísmo espiritual. Para otros, se trata de la asimilación de un discurso literario que «regresa» para conformar la tradición, incorporando al pensamiento popular, después de todo el punto de partida, elementos procedentes claramente de la literatura.

En relación con las novelas caballerescas del ámbito lingüístico catalán, Riquer (1990: 58-64; 1992), Badia (1993: 35-44) o Beltran (1993), consideran que esa verosimilitud es debida en gran parte a los modelos utilizados por los autores de estos relatos: las grandes crónicas medievales, las biografías literarias de caballeros reales, así como la vívida realidad histórica. No obstante, hay una general aceptación de lo maravilloso y lo fantástico, como ponen de manifiesto episodios que se intercalan y que vulneran esos rasgos descritos por Riquer. Es lo que el profesor Alemany (2005) analiza en su «Artús i Espercus o el culte al meravellos en el *Tirant lo Banc*». La primera cuestión que plantea Alemany (*Ibid.*, 248) es el alcance del concepto de realismo. Cabe preguntarse «si aquesta noció es pot imputar a un text de ficció del segle XV, d'acord amb les convencions poètiques i estètiques de l'època de les quals participaven tant els escriptors com els destinataris de les seves obres». Y es que, como es bien conocido, fantasía y verosimilitud no son elementos literarios incompatibles.

Si en el XVII no era excepcional la interpolación, la inclusión de relatos secundarios más o menos maravillosos, incluso no siempre

⁴⁸⁴ Vid. Ginzburg 2003: 236 y ss., 245 y ss.), incluye una interesante bibliografía sobre la cuestión.

relacionados con la acción principal del relato,⁴⁸⁵ en el *Tirant*, seguimos la observaciones de Alemany, la inclusión de algunos de estos pasajes en los que están presentes personajes artúricos, son una «pura inflexió literària», «una proesa estètica i ben suggestiva». Por su parte, Riquer considera estos episodios «un entremés que fou representat a la cort de Constantinoble, cosa que no trenca el constant realisme del Tirant».⁴⁸⁶ En todo caso, Martorell, el autor del *Tirant*, fusiona los dos mundos, la ficción inverosímil y la verosímil, sin que por ello el lector de su tiempo pudiera sentirse perplejo ante esa *posibilidad* narrativa. Así, el relato, que venía siendo supuestamente *realista*, de pronto nos ofrece la entrada espectacular de unos personajes llegados de la ficción y que otorgan una nueva dimensión a lo *cotidiano* de esta aventura. Sin menoscabo de la observación de Riquer en cuanto al carácter de «entremés» de estos episodios artúricos, y como respuesta a la pregunta inicial de Alemany en cuanto al concepto de realismo, hemos de considerar la hipótesis de que los juegos verosímil – inverosímil, realidad – ficción que utiliza Martorell respondan al mismo principio que actúa en la imaginación infantil, donde la realidad imaginada y la *otra* realidad, la física, son universos paralelos pero comunicados e igualmente vividos, y el paso de una a otra no constituye ninguna distorsión de la percepción, ni mayor dificultad lógica. Y aunque algunos autores sugieren para estos episodios una finalidad ideológica, Rozenblat (1991: 109) se plantea si el encuentro entre lo literario y lo real en ciertas interpolaciones no obedecerá tan sólo al «gusto de contar».

⁴⁸⁵ Sobre estas cuestiones en Cervantes *vid.* Riley (1971: 187-208 y 255-307) y Rozenblat (1991: 109-116).

⁴⁸⁶ La cita en Alemany (2005: 244), quien remite a Riquer (1990: 153-154 y 2006: 563).

Como fueron al fin del comer dixerón al Emperador como una nao era venida al puerto, sin árbol ni vela, toda cubierta de negro. Y estando recitando esta nueva, entraron por la sala quatro doncellas de inestimable hermosura, como quiera que estaban cubiertas de luto, y sus nombres eran admirables (Cap. 189).⁴⁸⁷

Y llegadas en el puerto de tu gran triunfo, con deseo de hallar aquel famoso rey Artús, rey de la isla inglesa, si la escelencia tuya sabría o abría oydo decir en qué lugar hallarse pudiese, porque son passados quatro años que andamos por la mar tenebrosa en compañía de su hermana carnal, que por su derecho, nombre Morgana se hace llamar (Cap.190).

En mi poder está un caballero no conocido de muy gran autoridad, cuyo nombre no he podido saber, el qual tiene una singular espada que se llama Escalibor, y según mi parecer deve ser de gran virtud. Y está en su compañía un cavallero anciano que se llama Fe sin Piedad. [...] Y todos juntos se fueron a palacio, y [a Morgana] metióla dentro de una cámara donde el caballero estava metido en una muy hermosa jaula, con todas las verjas de plata. Y a la sazón el rey Artús tenía la espada puesta sobre las rodillas, y estava la cabeça baxa mirando en ella, y todos miravan a él y él no mirava a ninguno (Cap. 191).

Y la reina Morgana, que era su propia hermana, se sacó del dedo un anillo con una piedra y tocóle con ella en los ojos, y luego el Rey cobró el conocimiento natural. [...] La reyna Morgana tomó por la mano a Tirante, porque le pareció de mayor autoridad que ninguno de los otros, y en presencia de todos dançaron por buen espacio. Después se levantó el rey Artús y dançó con la Princesa (Cap. 201).

Y levantáronse todos e hizieron la vía de la nao. [...] Y así entraron dentro [...] la qual hallaron ya descubierta de los paños negros, y muy bien emparamentada de brocados, y olores y fragancias de deleitosos olores, e la cena aparejada y las tablas puesta, e cenaron allí todos los cavalleros y doncellas que

⁴⁸⁷ Esta y las siguientes acotaciones en Martorell (2006).

con el Emperador e con la Emperatriz eran venidos. [...] Como ovieron cenado, el Emperador y la Emperatriz, y la Princesa tomaron licencia e salieron de la nao, y estaban maravillados de lo que avían visto, que parecía que todo era hecho por encantamiento (Cap. 202).

1.4. TÓPICOS CABALLERESCOS.

Los tópicos caballerescos han sido estudiados por Marín Pina (1998: 857-902) a propósito del *Quijote*, pero acudiendo a distintos libros de caballerías españoles del siglo XVI,⁴⁸⁸ en los que observa, no obstante, dentro de su uniformidad, ciertos rasgos diferenciales y desviaciones de los modelos paradigmáticos del género. En todo caso, lo que nos interesa aquí es que una lectura del esquema que propone Marín (*Ibid.*, 857 y s.) nos sitúa directamente ante los elementos identificados por Arteaga en su sistema de lo maravilloso. Nos hemos permitido reelaborar por bloques taxonómicos la propuesta de la profesora Marín, aunque sin abandonarla en lo fundamental, de la misma manera que hemos acudido a su documentado trabajo para las citas que ilustran cada uno de esos tópicos. Así pues, una taxonomía de los tópicos de los libros de caballerías podría organizarse en siete ámbitos: en torno al relato, los principios caballerescos, el amor, la guerra, los seres extraordinarios, los encantamientos y las cuevas como espacio de maravilla.

⁴⁸⁸ *Amadís de Gaula* (1508), *Las sergas de Esplandián* (1510), *Palmerín de Olivia* (1511), *Primaleón* (1512), *Clarián de Landanís* (1518), *Lepolemo* (1521), *Don Polindo* (1526), *Amadís de Grecia* (1530), *Florambel de Lucea* (1532), *Platir* (1533), *Cirongilio de Tracia* (1545), *Cristalián de España* (1545), *Florisel de Niquea* (1546), *Clarisel de las Flores* (ca. 1547), *Belianís de Grecia* (1547), *Palmerín de Inglaterra* (1547-1548), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), *Olivante de Laura* (1564). Vid. Marín (1998: 858).

A. Tópicos en torno al relato en sí:

1. El autor como cronista y el hallazgo extraordinario del manuscrito.
2. El marco espacial y temporal.
3. La interpolación de aventuras fingidas: La acción caballeresca como mascarada.

B. En torno a los principios caballerescos:

1. La investidura.
2. Aspirante y padrino.
3. El ceremonial.
4. La defensa del menesteroso.
 - 4.1. Del escudero oprimido.
 - 4.2. De la princesa raptada.
5. El desafío por la dama como acto de justicia.

C. En torno al amor:

1. El caballero y la dama.
 - 1.1. Cartas y penitencias.
 - 1.2. El confidente.
2. El requerimiento amoroso.
 - 2.1. Caballeros castos, doncellas enamoradas.
 - 2.2. La burla amorosa.
3. El caballero pastor.

D. Las guerras y sus hombres:

1. Guerras, héroes y ejércitos.

E. Los seres extraordinarios:

1. Sabios, magos y encantadores.
2. Gigantes.
3. Bestias, fieras y leones.
4. Endriagos.

F. Los encantamientos

1. La doncella encantada.
2. El barco encantado.
3. Metamorfosis y desencantamientos.

G. El espacio extraordinario

1. La cueva de las maravillas.

A) *Tópicos en torno al relato.*

Marín Pina concluye que, en general, los libros de caballerías quieren ser traducciones de antiguos libros escritos en lenguas extranjeras, griego, latín, árabe, inglés, etc., se pretenden obra de algún cronista y suelen ser hallados en circunstancias extraordinarias: «Crónica de Lepolemo, hijo del Emperador de Alemaña, compuesta en arábigo por Xartón y trasladada en castellano por Alonso de Salazar».⁴⁸⁹

También subraya Marín que florestas, encrucijadas, castillos y cuevas, cuya descripción tiene mucho de ejercicio retórico, constituyen el marco habitual para una acción que suele situarse en primavera o verano, «casi siempre en una primavera perpetua»: «Y al sexto día, partiendo de casa de un florastero (sic), entraron por una muy fermosa y cerrada floresta y no anduvieron mucho cuando vieron un castillo muy fermoso y muy bien torreado».⁴⁹⁰

Otros rasgos que caracterizan estructuralmente el relato son las interpolaciones, por un lado, y las aventuras fingidas, por otro. En las primeras, la narración se interrumpe para dar cabida a otros relatos de origen muy diverso. En las segundas, el discurrir natural de las peripecias del caballero se ve interrumpido por alguna falsa aventura, que actúa de contrapunto burlesco y obedece a alguna premeditada chanza por parte de otro personaje. El caballero protagonista de estas novelas es de natural confiado y cae con facilidad en estos engaños. Unas veces son festivas bromas cortesanas que tienen algo de mascarada, normalmente urdidas por doncellas. Otras, son obra de encantadores. Estas aventuras fingidas

⁴⁸⁹ La cita en Marín Pina (1998: 859): *Lepolemo* (1521).

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 861: *Don Polindo* (1526).

pueden ser bélicas o amorosas, pero, en todo caso, buscan la risa y funcionan como elemento de distensión en el relato. El episodio puede empezar con un encuentro inesperado:

–¡Santa María, y que priesa trae la doncella! –dijo el caballero Platir–. Algún tuerto se le ha hecho.

Y paró cuanto el caballo con esto que dijo y miró contra la doncella y díjole:

–Estad, señora doncella. ¿Qué es lo que vos avino?

–Avínome la muerte –dijo la doncella–, que quisiera yo más que la vida. Y si vos, señor caballero, me prometedes de vengarme, decírvoslo he yo.⁴⁹¹

Planteada así la peripecia, difícilmente podría resistirse a dar un paso adelante un caballero que sea digno de tal nombre y que, por naturaleza, busca aventuras y defiende a damas ofendidas. El protagonista caerá inevitablemente en el engaño, pero el episodio terminará siempre «con la mayor risa del mundo».

B) *En torno a los principios caballerescos.*

Los principios caballerescos constituyen una auténtica ideología que conformará una serie de tópicos. Entre los episodios narrados habrá lugar para la investidura del aspirante a caballero. La importancia del padrino, cuanto más afamado mejor, determinará las condiciones y cualidades futuras del neófito. «Mi señor, yo soy vuestro natural y vengo a vos pedir por merced que me fagáis caballero porque yo prometí a esta doncella de no lo ser sino de mano del más alto hombre y mejor que hubiese en el mundo».⁴⁹² Y, una vez investido, el nuevo caballero buscará aventuras con que acrecentar su fama y deshacer agravios. En defensa de los

⁴⁹¹ *Ibid.*, 890: *Platir* (1533).

⁴⁹² *Ibid.*, 863: *Primaleón* (1512).

menesterosos, mujeres, huérfanos o desvalidos, luchará contra otros caballeros, villanos, gigantes y monstruos que encarnan el mal y todo lo contrario a los principios de la caballería.

Vio sentada sobre el carro una doncella vestida de muy ricas y preciadas ropas [...]; la cual puesta la mano en la mejilla y los ojos bajos, iba muy triste y sospirando, como quien alguna cuita o fuerza padecía. Y mirando por quien guardaba el carro, vio ir en su guarda dos grandes y desemejados gigantes con sendas hachas en las manos, los cuales iban a pie detrás del carro, con tan fiero semblante que grande espanto ponían a quien los miraba.⁴⁹³

El amor, como apunta Marín, aporta un nuevo sentido al ejercicio de la caballería. El héroe acepta desafíos, arriesga su vida por la dama y para ella son sus triunfos. La belleza de ella será un habitual objeto de disputa y pretexto, cómo no, para cruzar sin más las armas con otros caballeros.

No sé, señor caballero, por qué tan sin causa nos matamos; vos, en confesar que Arnalta mi señora es la más hermosa dama del mundo y que más merece ser servida, confesaras verdad; agora, si esto está claro, ¿qué razón os obliga a pelear por la mentira? Pues es cierto que muchas veces quien por ella se combate tiene la victoria incierta.⁴⁹⁴

C) *En torno al sentimiento amoroso.*

El amor caballeresco es difícil por naturaleza. La condición de caballero andante del héroe obliga a largas ausencias, conlleva malentendidos y propicia rupturas transitorias. La fidelidad de él es incuestionable, pero los celos en ella se convierten en el peor enemigo de los amantes. Cuando, por los malentendidos, la ruptura

⁴⁹³ *Ibid.*, 868: *Espejo de príncipes y caballeros* (1555).

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 870: *Palmerín de Inglaterra* (1547-48).

se haga inevitable, la desolación empujará al caballero sufriente a abandonar las armas y a retirarse del mundo, recogéndose en algún paraje aislado. Sólo con el perdón de la dama abandonará la penitencia el héroe enamorado. Amadís se hunde en la desesperación cuando llega a leer: «Yo soy la doncella herida de punta de espada por el corazón, y vos sois el que feristes».

Entonces entró en una gran vega que al pie de una montaña estaba [...], que todo aquel día anduviera sin hallar agua; y cuando a la fuente llegó, vio un hombre de orden, la cabeza y barbas blanco, y daba de beber a un asno y vestía un hábito muy pobre de lana de cabras, Amadís le saludó y preguntóle si era de misa. El hombre bueno le dijo que bien había cuarenta años que lo era...

–Buen señor –dijo Amadís– yo soy llagado a tal punto, que no puedo vivir sino muy poco, y ruégoos [...] consejo de mi alma; pues que ya las armas ni el caballo no me hacen menester, dejarlo he aquí e iré con vos de pie, haciendo aquella penitencia que me mandades; y si esto no hacéis, erraréis a Dios, porque andaré perdido por esta montaña sin hallar quien me remedie.⁴⁹⁵

Quienes sufren mal de amores buscan consuelo y ayuda en algún confidente. El caballero lo hará con su escudero.

Mas cuando fueron llegados a la floresta allí fue el dolor cumplido, porque acordándose Florambel cómo allí fuera el principio y fin de su perdición, comenzó a facer tan gran llanto, dando tan fuertes sospiros y diciendo palabras tan lastimeras que Lelicio no sabía qué se decir ni qué remedio poner en su señor, porque daba voces como si hobiera perdido el seso, y decía y facía tales cosas que era para provocar a todo el mundo a dolor.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 883 y s.: *Amadís de Gaula* (1508).

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 885: *Florambel de Lucea* (1532).

La dama y los requerimientos amorosos constituyen parte esencial del relato caballeresco. Siempre fiel a la dama, las proposiciones a veces audaces de otras mujeres, reinas, princesas, casadas y viudas, doncellas o viejas, encandiladas con su persona, su fama y hazañas, pueden poner al héroe en situaciones difíciles, no siendo la menor el que, desdeñadas, puedan tomar venganza sobre el caballero. Y otras veces, cuando es el caballero el que requiere a la dama, puede ser objeto de alguna burla. Los héroes de estas novelas saben que los peligros del amor siempre les acechan.

La doncella acertando a abrir la puerta entró; Filorante, despertando al abrir, saltó del lecho, y cuidando algún engaño, como otros muy grandes en fiestas se suelen facer, fue a tomar su espada y escudo, que allí cerca tenía, cuando oyó una delicada voz que dijo:

–Caballero, dejad esas armas que para vuestra vencida no las habedes menester. [...] Para recibir honor y merced, buen señor, vengo a meterme a la vuestra merced y brazos.

[...]

–Ora andad a la mala ventura, doncella sin vergüenza, que esta vez vos no me la quitaredes.

[...]

Y salida como ferida cierva, dejando la puerta abierta se fue a su albergue tan contenta cual podéis cuidar. Filorante la cerró, porque otra desmesurada de las muchas que allí le pareció haber no viniese como esta a le ensañar.⁴⁹⁷

Las penas amorosas dan la figura del caballero pastor. En ocasiones, para lograr su amor el héroe siente la necesidad de abandonar su identidad y hacerse pastor. Ciertamente, un pastor idealizado y un abandono, claro está, transitorio. Porque el pastor, en el que anhela convertirse el caballero, pertenece a un mundo

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 877 y s.: *Don Clarisel de las Flores* (ca. 1547).

literario, bucólico, de amores desdeñados, que apura la soledad hasta su última gota entre música, canciones y lamentos.

–Silvia, Silvia ¿qué hará aquel que ama para ser amado de la que no puede dejar de amar ni della piensa ser amado por la diferencia de los estados?

–Amigo –dijo ella–, hazellos iguales o dejarse de tal pensamiento.

–¡Ay mi amada Silvia! –respondió él–. Pues mira de cuánto me derribó el amor que del más alto príncipe del mundo me ha puesto en el hábito que agora vees, tan rico de pensamientos como pobre en el estado.⁴⁹⁸

D) *La guerra y sus hombres.*

Las rencillas entre señores y reinos o las luchas contra el infiel son las causas de los conflictos bélicos, donde el caballero podrá demostrar su condición heroica y sus dotes de estratega. El relato detallará los preparativos, describirá profusamente los combatientes y se extenderá en hacer recuento del nombre de cada uno de los protagonistas.

La sexta batalla tomó para sí el emperador Trebacio, con todo el restante de la caballería, en que iban setenta mil caballeros. E iban en esta batalla en compañía del emperador el rey de Macedonia, los príncipes de Dalmacia y de la Transilvania, los dos lozanos príncipes Rodamarte y Rodofeo y los valientes y muy lúcidos caballeros don Clarus y Arcaldús, que no poco en este día sublimaron la honra de los godos de España.⁴⁹⁹

E) *Los seres extraordinarios.*

Con todo, lo que en gran medida facilita que el relato se deslice hacia regiones de una realidad dislocada, donde lo fabuloso y

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 902: *Amadís de Grecia* (1530).

⁴⁹⁹ *Ibid.*, 880: *Espejo de príncipes y cavalleros* (1555).

lo maravilloso son norma, es la presencia de magos, sabios o encantadores. Estos personajes presentan una serie de rasgos que los hacen extraordinarios: un aspecto cambiante, la posibilidad de metamorfosearse, su capacidad profética, sus viajes inverosímiles y el uso de objetos mágicos, bebedizos y toda suerte de prácticas de encantamiento. En cuanto a la relación de estos individuos con el héroe, ésta puede moverse entre la amistad y el odio, entre el auxilio y la persecución, señala Marín.

En aquel reino de Persia [...] había un sabio, el cual esta grande historia copiló, llamado Fristón, al cual en el mundo se hallaba quien en las mágicas artes se le igualase, antes a todos hacía tan notoria ventaja que ya nadie procuraba por ser le igualar con él, antes todos trabajaban por aprender dél alguna cosa. [...]

–Por Dios, señora, que me digáis qué aventura es esta por que pasamos, que della estoy el más maravillado que de cosa alguna de cuantas aya visto.⁵⁰⁰

En la nómina de seres extraordinarios el gigante ocupa un lugar de privilegio. El tamaño de estos seres humanos hace de ellos maravilla y portento. Su físico desmañado, feo y excesivo no deja de ser una analogía de su catadura moral que, en la práctica se traduce en raptos de doncellas, capturas de prisioneros usurpación de reinos o amores incestuosos, tal como identifica Marín (1998: 873 y s.), para quien, «infieles y enemigos del cristianismo, los gigantes encarnan, como en la mitología, la tradición bíblica y folclórica, el orgullo y la soberbia, a las que se oponen la humildad y fortaleza del héroe». Pero aun así, a nuestro entender, a pesar de su «maldad», hay en ellos algo de la ingenuidad del viejo Polifemo y, enfrentados al héroe, un acabar recibiendo palos.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 872 y s.: *Belianís de Grecia* (1547).

Tenía dos cosas que mucho le dañaron: la una, que por maravilla podía dar golpe a al Caballero Negro que a derecho lo alcanzase, porque él sabía tan bien guardarse dellos que todos los más le hacía perder. La otra, que de esto era muy contraria, que como él fuese muy grande de cuerpo en demasía, y la grandeza la ligereza le quitase, no se podía guardar de no recibir en sí todos los golpes que el caballero le daba con aquella espada que ya oístes, que ningunas armas, por recias que fuesen, se le podrían detener que pedazos no fuesen hechas.⁵⁰¹

Los combates entre caballeros, como ya pusieron de manifiesto los cantares de gesta, ofrecen numerosas ocasiones para lo maravilloso: heroicidad, gallardía, generosidad, arrojo, sacrificio, etc., etc. Pero son aquellos otros librados contra seres monstruosos y fieros animales los que inducen al lector, oyente o espectador a *vivir* con más intensidad las emociones de esas aventuras.

El bestiario fantástico de estos relatos es numeroso y suele encarnar las fuerzas del mal o ser alegorías del pecado. Lo constituyen seres monstruosos de naturaleza híbrida o demoníaca, como el endriago.

Tenía el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima había conchas sobrepuestas unas sobre las otras tan fuertes, que ninguna arma las podía pasar, y las piernas y pies eran muy gruesos y recios. Y encima de los hombros había alas tan grandes, que fasta los pies le cubrían, y no de péndolas, mas de un cuero negro como la pez, luciente, velloso, tan fuerte que ninguna arma las podía empecer, con las cuales se cubría como lo ficiese un hombre con un escudo.⁵⁰²

⁵⁰¹ *Ibid.*, 874: *Las sergas de Esplandián* (1510).

⁵⁰² *Ibid.*, 892: *Amadís de Gaula*, libro III, cap. LXXIII. Vale la pena incluir el resto de la descripción del endriago: «Y debajo dellas le salían brazos muy fuertes así como de león, todos cubiertos de conchas más menudas que las del cuerpo, y las manos había de fechora de águila con cinco dedos, y las uñas tan fuertes y tan

Otros seres fantásticos con notable presencia literaria son también los dragones, basiliscos y sagitarios.⁵⁰³ Pero no menos extraordinarios, por una fiereza que la imaginación agranda, pueden resultar, también, leones, osos, jabalíes, toros serpientes o canes.

El leonero abrió la puerta, que aún no les había dado de comer. Palmerín entró dentro y cerró la puerta tras sí y estuvo quedo por ver qué farían los leones. Y sabed que todos los leones coronados que allí estaban no se curaron dél porque conocieron ser de sangre real, mas había entrellos tres leones pardos que eran muy crueles a maravilla y como lo vieron levantáronse muy apriesa y viniéronse para él.⁵⁰⁴

F) *De los encantamientos.*

Metamorfosis y encantamientos son campo abierto a la fantasía más desbordante. Personajes se convierten en estatuas o en animales o son atrapados en espacios mágicos donde sufren cautiverio, caen sin sentido en sueños de muerte o son torturados hasta ser rescatados por el héroe.

grandes, que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrase que luego no fuese desfecha. Dientes tenía dos en cada una de las quijadas, tan fuertes y tan largos, que de la boca un codo le salían, y los ojos, grandes y redondos, muy bermejós como brasas, así que de muy lueño, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían dél. Saltaba y corría tan ligero, que no había venado que por pies se le pudiese escapar; comía y bebía pocas veces, y algunos tiempos, ningunas, que no sentía en ello pena ninguna. Toda su holganza era matar hombres y las otras animalias vivas, y cuando fallaban leones y osos que algo se le defendían, tornaba muy sañudo, y echaba por sus narices un humo tan espantable, que semejava llamas de huego, y daba unas voces roncás espantosas de oír; así que todas las cosas vivas huían antél como ante la muerte. Olía tan mal, que no había cosa que no emponzoñase; eran tan espantoso cuando sacudía las conchas unas con otras y hacía crujir los dientes y las alas, que no parecía sino que la tierra facía estremecer. Tal es esta animalia Endriago llamado como vos digo –dijo el maestro Elisabad–. Y aún más vos digo, que la fuerza grande del pecado del gigante y de su fija causó que en él entrase el enemigo malo, que mucho en su fuerza y crueza acrecienta».

⁵⁰³ Vid. Borges (1980). Sobre el simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media sigue siendo fundamental Charbonneau-Lassay (1996).

⁵⁰⁴ Marín Pina (*op.cit.*, 893): *Palmerín de Olivia* (1511).

La reina hizo sus conjuros y signos diciendo:

–Niquea aí estarás hasta tanto que venga aquel que por ser estremado en bondad y lealtad de amores merezca gozar de la gloria y te sacare della con todos los que hasta entonces con tu vida la ternán.

...Como la reina esto hubo hecho, saliéndose del castillo, quedando sólo, puso en la puerta dél, sin dejar otra entrada ninguna, una llama de fuego tan negra que propiamente parecía boca de infierno.⁵⁰⁵

El barco encantado es uno de los tópicos de las novelas de caballerías que tendrá fortuna en los siglos venideros. «But why drives on that ship so fast, | without or wave or wind?», escribe Coleridge, a punto de cerrarse el XVIII,⁵⁰⁶ y en la memoria del lector con toda seguridad estará ya navegando Wagner con su *Die Vliegende Hollander* («El holandés errante»), por citar algunos.

Muy gran espanto le puso en verle así solo sin gente que le gobernase, y mirando por todas partes por ver si quien allí el barco había traído eran salidos a tomar algún refresco, no solamente no vio gente, mas ni aun rumor della. [...] Palmerín se metió en el batel, y aún no estaba bien dentro, cuando vio que él álamo y la cuerda con que el batel estaba atado se desapareció.⁵⁰⁷

G) *Espacios para lo maravilloso.*

Por último, los lugares adquieren una dimensión narrativa y simbólica que trasciende su condición física. Se trata, unas veces, de espacios que constituyen una suerte de arquitectura maravillosa: palacios, castillos, torres y jardines, que pueden ser resultado de la

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 895: *Amadís de Grecia*, IIª parte (1530).

⁵⁰⁶ *Rimer of the Ancient Mariner* (1798), Coleridge (1992: 17).

⁵⁰⁷ Marín Pina (*op. cit.*, 896): *Palmerín de Inglaterra* (1547).

intervención de encantamientos.⁵⁰⁸ Otras, del que probablemente es el espacio extraordinario por excelencia: las cuevas. Realmente desconocemos cómo evolucionaron de ser espacios oscuros, tenebrosos y laberínticos a mundos de maravilla y orden. En su interior hay quienes sufren crueles penas y transformaciones, pero también quienes gozan de amores y eterna juventud.

A esta sazón vinieron por aquella cueva dos enanos con sendas antorchas, que con mucha claridad alumbraban. [...]

–Quiero preguntaros a qué fin o por qué causa tenéis así estos reyes y reinas.

–Yo te lo diré –dijo ella– de buen grado. [...] Yo con mi gran saber fice tales y tan fuertes encantamientos sobre ellos y sobre la isla... y la fin que desto yo atiengo es que la fada Morgain, [...] me ha hecho saber que tiene encantado al rey Artur, su hermano, y que de fuerza conviene que ha de salir a reinar otra vez en la Gran Bretaña, que entonces podrían salir estos caballeros, porque juntos con él, en mengua de los grandes reyes y príncipes de los cristianos pasados, sus sucesores, con gran fuerza de armas ganen aquel gran imperio de Constantinopla.⁵⁰⁹

1.5. COSAS MARAVILLOSAS QUE NUNCA OYERON OMES.

No podríamos cerrar este capítulo sin detenernos brevemente en la literatura religiosa, que nos ofrece también un sugestivo punto de vista sobre lo maravilloso medieval. Nos referimos especialmente a su presencia en los sermones que, después de todo, actúan también a modo de *imago mundi*. Estos productos de la oratoria sagrada y vocación didáctica pretenden desarrollar un tema moralizante y

⁵⁰⁸ Véase Aguilar (2007: 115-125).

⁵⁰⁹ Marín Pina (*op. cit.*, 899 y s.): *Las sergas de Esplandián* (1510).

hacerlo comprensible al público al que va destinado. Ciertamente que predicador y oyentes participaban de una misma cultura, pero, en general, respondían a una formación intelectual diferente. En todo caso, la fascinación del público (la «bona gent» a la que se refería san Vicente Ferrer, maestro del género) se obtenía mediante el hábil manejo de los recursos retóricos, de los que hay numerosos testimonios. Un informador castellano escribía a su señor sobre las prédicas del maestro valenciano: «E, señor, cada día pedrica cosas maravillosas que nunca oyeron omes. ¡O señor, cuánto deseo que lo viésedes e oyésedes» (Cátedra 1984: 304).⁵¹⁰ Y en la *Crónica de Juan II*, de Álvaro García de Santa María, puede leerse: «E dávales sus enxemplos cómo se debía enmendar e guardar de pecar, que era un[a] gran maravilla tanto que por las partes do predicava se andava açotando mucha gente de noche fasta que sus espaldas e sus carnes corría sangre» (Cátedra, *op.cit.*, 307). Observaciones que subrayan lo extraordinario de «lo que se dice» y, sobre todo, del «cómo se dice». Las prédicas medievales suelen establecer el contraste entre lo humano y lo divino a partir de la *similitudo*⁵¹¹ o «semblança», que es el término empleado a menudo por san Vicente Ferrer, los *exempla*, alegorías y pláticas, entre otros recursos. Con ello no sólo se pretende transmitir con eficacia una determinada idea, sino mantener viva la atención del auditorio. Es bien conocida la anécdota que recoge Caesarius Heisterbacensis en su *Dialogus miraculorum* (IV, 36), en la que un religioso, viendo que sus hermanos de orden sucumbían al sueño durante el sermón, para despertarlos, exclamó de pronto:

⁵¹⁰ *Relación a don Fernando de Antequera*, ms. 444, fol. 127r. Oviedo, Biblioteca Universitaria. La cita en Cátedra, *op. cit.*

⁵¹¹ Para la *similitudo* en la Edad Moderna y especialmente en Erasmo, donde se introduce una componente humorística, *vid.* Sánchez (1993).

Audite, fratres, audite, rem vobis novam et magnam proponam. Rex quídam fuit, qui Artus vocabatur. Hoc dicto, non processit, sed ait: Videte, fratres, miseriam magnam. Quando locutus sum de Deo, dormitastis; mox ut verba levitatis inserui, evigilantes erectis auribus omnes auscultare coepistis.⁵¹²

⁵¹² «Escuchad, hermanos, escuchad, una cosa nueva tengo que proponeros: Hubo un rey que se llamaba Arturo. Dicho esto añadió enseguida. Ved, hermanos, una gran miseria. Cuando hablaba de Dios dormitabais, pero tan pronto como oísteis las palabras citadas os pusisteis atentos, despiertos y levantando las orejas habéis empezado a escuchar todos», en Caesarius Heisterbacensis (1851: 205). Sobre estos usos y sus excesos *vid.* Ysern i Lagarda (1999).

2. MODELOS LITERARIOS MODERNOS

2.1. FICCIONES NOVELADAS.

El XV fue un siglo de transición en muchos aspectos. En lo que nos ocupa, nuevos rasgos formales y de contenido fueron incorporándose al universo de lo maravilloso. Desde el empleo de nuevas formas narrativas a la personificación de entidades abstractas, pasando por una nueva consideración poética de la fabulación. Como en el pasado, la ficción, la estricta fabulación, siguió asociada en mayor o menor grado a lo inverosímil, a aquello que no es ni cierto ni probable. «Fabula est, quae neque veras neque veri similes continent res» (*Rhetorica ad Herennium*, I, VIII, 13).

Como intentaremos poner de manifiesto en su momento, son precisamente producciones literarias de este período, siglos XV y XVI, las que orientan y modelan en mayor medida el paradigma arteaguiano, a nuestro juicio, más que los conocimientos históricos o geográficos obtenidos del estricto estudio crítico. Después de todo, la interiorización de experiencias sensibles, los procesos de abstracción, visualización y verbalización están estrechamente ligados, en sus distintos niveles, a la imaginación. El lector recordará la importancia de las lecturas, pero sobre todo, de las ilustraciones que acompañaban los libros de la infancia y que constituían una auténtica pedagogía de la imaginación. Una íntima relación, esta de las

imágenes y las ideas, que Giordano Bruno en su *De umbris idearum* (*Las sombras de las ideas*) (1582) señalaba, en palabras de Eduardo Vinatea, como múltiples asociaciones entre las sombras y los conceptos (*Vid.* Bruno 2009: 12). Sabido es, pues, que en la reconstrucción de una cultura influyen más ampliamente las ficciones que el producto de sesudas investigaciones. En el caso de Arteaga, como se verá, todo parece apuntar al universo poético de los Ariostos y Tassos como principales, que no únicos, claro está, forjadores del imaginario que fundamenta el nuevo paradigma, y de manera especial el primero.⁵¹³ Un imaginario, tal vez, en ningún otro sitio tan bien captado como en lo versos iniciales del *Orlando furioso*: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, | le cortesie, l'audaci imprese io canto» (Canto Primo).⁵¹⁴

El hecho de que muchas de las observaciones arteaguianas sobre el nuevo paradigma de lo maravilloso se encuentren sustanciadas en estos textos, hace que debamos extendernos aquí en abordar diversos aspectos de aquella fundamental producción literaria.

La épica carolingia había encontrado en Italia una peculiar acogida. De manera que se fue consolidando la fusión entre los llamados ciclos carolingio y bretón, las letras italianas fueron

⁵¹³ En sus *Investigaciones filosóficas* detalla su particular canon estético: Homero y Platón, entre los griegos; Cicerón y Virgilio, entre los latinos; de los franceses considera inmortales a Massillon, Pascal, Bossuet, Fénelon, La Fontaine y Racine; de los italianos a Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Tasso; y en cuanto al castellano se pondrá «la lengua española al lado de las más hermosas, siempre que el despotismo literario no la cargue de cadenas no menos serviles que vergonzosas, y siempre que la manejen escritores semejantes a Oliva, Ávila, Granada, León, Mendoza, Mariana, Ribadeneyra, Garciloso (sic), Herrera, Cervantes y Argensola» (*INV.*: 78).

⁵¹⁴ Las citas de Ariosto se hacen a partir de diversas ediciones y traducciones (1585, 1558, 1988 y 2002).

alejándose de lo estrictamente heroico y, si se quiere, patriótico *avant la lettre*, para explorar otras posibilidades de índole temática y estética. Aun siendo fieles en cierto modo a la tradición del género caballeresco, los autores explotarán otros registros narrativos a partir de esos materiales: se incidía en lo risible de algunas aventuras, se indagaba en las emociones de los personajes, especialmente en el amor, enriquecido en su expresión por un exaltado lirismo, en el que abundaban imágenes y recursos retóricos de enorme eficacia, se proponían desbordantes fantasías o, incluso, se ensayaban las posibilidades del género como instrumento de propaganda política, a través de la glorificación genealógica y el relato fabuloso.

De todas estas posibilidades, como en efecto se ha apuntado, es el amor, sin duda, y los conflictos que desencadena, el principal elemento narrativo, el motor de la trama y de la sucesión de episodios y acontecimientos. Un amor que, en todo caso, suele ir acompañado de una fuerte carga de erotismo. Pero limitada aquí la cuestión, lo maravilloso, especialmente si es contemplado desde la óptica arteaguiana, quedaría como un mero recurso formal, porque no está tanto en el contenido, en los acontecimientos que se suceden y mueven la trama, como en la forma de presentarlos. Es el discurso lo que posibilita lo maravilloso y quien lo prima, no lo narrado. Aun así, todo esto que podría ser cierto para algunas obras queda superado por el genio creativo de Ariosto. Ciertamente nos aleja, si se quiere, de lo que llamaremos materiales temáticos septentrionales, que constituyen el sustrato nutricional de la propuesta de Arteaga, pero su imaginación desbordante, la de Ariosto, aporta horizontes narrativos enormemente sugestivos.

El profesor José María Micó (1998: 96) pone de relieve algo de fundamental importancia en el discurso creativo de Ariosto: la oposición entre lo cotidiano y lo maravilloso, y, al mismo tiempo, la constitución de lo maravilloso como naturaleza ordinaria. «A medio camino entre las risotadas de Pulci y las ternezas de Boiardo, el *Orlando* no nos muestra que lo cotidiano puede resultar maravilloso, sino justamente lo contrario: que lo maravilloso puede ser cotidiano, incesante». A esta observación, añade otra enormemente significativa: «El gran mérito de Ariosto está seguramente en esa apuesta vehemente por la mentira: toda una lección –no siempre asumida por la posteridad– sobre la esencia de la literatura» (*Ibid.*). Y se remite al *Furioso* (II, 59): «... che questa meraviglia | al falso più ch'al ver si rassimiglia».

Mucho antes que Arteaga, otro personaje ilustre tuvo su particular encuentro con ese mundo maravillosamente inverosímil de la ficción literaria tardomedieval y renacentista, nos referimos a don Quijote. Cómo no recordar el «donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron de la librería de nuestro ingenioso hidalgo» (I, vi).

Tomando el barbero el libro, dijo:

–Este es *Espejo de caballerías*.⁵¹⁵

–Ya conozco a su merced –dijo el cura–. Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los Doce Pares, con el verdadero historiador Turpín, y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la

⁵¹⁵ Como anotan los editores de la versión que manejamos (Cervantes 1998: 80, n. 24) este título corresponde, en parte, a una adaptación en prosa del *Orlando innamorato* de Boiardo, y es el único libro del ciclo carolingio que se cita en la biblioteca del hidalgo. *Vid.* Reinoso (1516).

invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza⁵¹⁶ (*Ibid.*).

La aventura caballeresca, como apunta Sales Dasí (2004: 157), puede ser definida en términos de epopeya y de maravilla. Esto es, personajes y acción son descritos de manera hiperbólica, al tiempo que se encadenan los episodios extraordinarios.

Epopeya de un mundo que sale indemne de cualquier agresión, merced a la existencia de un grupo de guerreros que pasan gran parte de su vida repartiendo mandobles a diestro y siniestro para defender los ideales de justicia. Maravilla de un universo creado a medida de los héroes, donde los obstáculos que tiene que superar el caballero se tornan cada vez más fabuloso en un intento de resaltar su excepcionalidad.

Ciertamente la asociación de lo épico y lo maravilloso, así como la atracción por esta combinación, ha sido, desde la antigüedad más remota, parte sustancial de la literatura. Sólo desde esa realidad y desde su capacidad para incorporar nuevos materiales narrativos, puede explicarse la pervivencia del género caballeresco, o fuera mejor decir heroico, porque no son otra cosa los Bond, Jones o Skywalker de nuestro tiempo (*vid. Sales Dasí, op.cit., 159*).

⁵¹⁶ Tradicionalmente poner sobre la cabeza era señal de respeto a algo muy superior y prueba de reconocimiento de dependencia y acatamiento, gesto que solía reservarse para las órdenes reales y las bulas papales.

2.1.1. Los *Orlandos*, modelo heroico de la modernidad.

Spronò il cavallo e corse un'alta lancia... Como ya se ha apuntado, las materias de Bretaña y Francia habían encontrado un territorio propicio en la Italia que transita de la Edad Media al Renacimiento. Obras como *Il Morgante* (1478) de Pulci, surgieron de una tradición narrativa popular de tema artúrico (*Lancilotto*) y carolingio (*Carlo Mainetto*). Al tiempo que recreaba temas y motivos (los sentimientos humanos más primarios, el paisaje, los palacios y castillos) y, personajes característicos (el héroe, las damas, los gigantes), Pulci presentaba rasgos estilísticos y particularidades expresivas propias. Yuxtaponía elementos cultos y populares, trataba de manera paródica los textos sagrados, cosa que no hace con los clásicos, e intentaba imitar el tono de estos últimos y de Dante. Hace unas décadas, el profesor Gaetano Mariani (1953: 38) observó en Pulci una

volontà (una fredda volontà, si badi) di riscattare il mondo plebeo, popolaresco dei cantari per creare un poema caballeresco, un grosso cantare nel quale l'erudizione avesse un posto essenziale, che potesse ridare al poema di Orlando, alla storia dei paladini cara alla fantasia del cantarino, la stessa nobiltà di ogni altra opera de poesia.⁵¹⁷

En todo caso, *Il Morgante*, tenido como parodia de la épica caballeresca, ha sido considerada una auténtica epopeya de gigantes, por la importante presencia de estos seres extraordinarios en la obra. En general se ha estudiado la comicidad de la obra, la naturaleza y

⁵¹⁷ «Voluntad (una fría voluntad, si se me permite) de rescatar el mundo plebeyo de los cantares populacheros, para crear un poema caballeresco, un gran cantar en el que la erudición tuviese un lugar esencial, que pudiese devolver al poema de Orlando, a la historia de los paladines cara a la fantasía del poeta, la misma nobleza de cualquier otra obra de poesía».

función de sus fuentes, incluso el personaje Morgante, el gigante que popularmente ha dado nombre al texto, desplazando al del héroe Orlando. Pero, como apunta la profesora González Piñeiro en su reciente trabajo *Os xigantes no Morgante* (2011), los gigantes secundarios que pueblan este territorio de Pulci no han sido objeto de un detenido análisis. Su morfología física y su carácter, su naturaleza demoníaca, sus excesos carnavalescos, su antropofagia, su función en la trama narrativa, incluso su tipología a la luz de otras tradiciones europeas de lo maravilloso.

No obstante, el paradigma de los Orlandos que se desarrollará en el XVI responderá a otros objetivos y otra estética. Era la hora de los Tasso, Bello, Boiardo y Ariosto. Siendo el primero y el último, si se quiere, la piedra angular de esta fábula épica moderna. ¿Acaso hay una épica no fabulada? En el *Orlando* de Ariosto, que cierra este círculo, la estilización del modelo se construye mediante «el diálogo siempre abierto con el pasado, la tradición culta, la reescritura épica, también presente en Tasso» (Bologna 1986: 729).

La influencia de Ariosto en general y en España, en particular, ha sido estudiada por diversos autores, especialmente Chevalier (1966 y 1968) y Vian Herrero (1998),⁵¹⁸ y, cómo no, ha sido también motivo de controversia. Montoliu, Vilanova o Riquer han matizado esa influencia en las letras hispanas: «En el *Quijote* la materia es española, pero la forma [...] es italiana. Es el *Amadís* transformado, caricaturizado por la transfusión del espíritu escéptico y corrosivo

⁵¹⁸ Ha de hacerse, además, obligada referencia a los trabajos de Menéndez Pelayo, Serrano y Sanz, Parducci, Schevill, Cejador, Icaza, Morby, Sharp, Phipps o Gómez Montero, entre otros.

del *Orlando*». ⁵¹⁹ La realidad ha resultado ser mucho más rica y compleja. ⁵²⁰

El profesor Rodríguez López-Vázquez (2000: 61) subraya cómo, ese «artefacto estético» que es el *Orlando*, condicionó los códigos de producción y recepción de lo imaginario, cómo contribuyó a moldear, de alguna manera, el imaginario europeo posterior al descubrimiento de América. Y señala dos vías de entrada en la modernidad: la novela en Cervantes, a través de la parodia y la percepción realista, y el teatro en Calderón, a partir de personajes surgidos del *Orlando*. «La media docena de obras que Calderón escribe a partir de los personajes ariostescos, ha tenido sin duda más público en la Europa del XVIII, que lectores en el XVI». Después de todo, para gustar a Ariosto, como señala Rodríguez, hacía falta saber leer y tener un mínimo de educación estética que permitiera gozar de las octavas italianas, pero las exigencias del teatro son muy otras, «basta con saber ver y oír». Así, el teatro barroco rompió los límites de una recepción renacentista protagonizada por un lector culto y facilitó el que se generalizara la ideología y la estética ariostesca, maridando –dirá Rodríguez (*Ibid.*, 62)– lo real y lo imaginario, la crónica y la ficción, lo maravilloso y lo cotidiano. Lo místico y lo sensual.

⁵¹⁹ Montoliu (1930: 866). Vilanova (1989), Riquer (1975), citamos a partir de Günter (1998: 274).

⁵²⁰ El primer influjo se percibe en la narrativa, en libros de caballerías como *Don Florisel de Niquea* (1532) de Feliciano de Silva y *Don Clarisel de las Flores*, obra inédita de Jiménez de Urrea de la que se tiene primera noticia en 1642 y de la que se descubrieron los libros segundo y tercero en 1850; en *El Patrañuelo* (1567), cuentos 9º y 11º, del valenciano Timoneda; en *El Crotalón* (ca. 1550) de Villalón y, como ya se ha apuntado, en el *Quijote*, donde hay frecuentes referencias, incluida la interpolación de *El curioso impertinente*, además de las otras muchas resonancias, citas y elogios que pueden encontrarse en la literatura española. En todo caso, véase en este trabajo el apartado dedicado a la comedia heroica.

El *Furioso* de Ariosto, ha sido descrito como obra de fantasía que culmina un proceso de evolución multiseccular de materiales enormemente fértiles, donde confluyen tradiciones narrativas dispares, al tiempo que ofrece rasgos originales diferenciales en cuanto a la trama, personajes, modulaciones de estilo y niveles de ficción. Porque, en efecto, Ariosto hace suyo el rico material narrativo del *Mambriano*, de Bello, y el *Innamorato* de Boiardo,⁵²¹ que, aunque no presenten argumentos estrictamente caballerescos, como explica Gómez-Montero (1997: 67), sirven para caracterizar al personaje.

Ciertamente no pretendamos entrar en la evolución narratológica de esta literatura, pero sí conviene dar cuenta de algunos aspectos reveladores de su naturaleza, que encontrarán eco significativo en las reflexiones arteaguianas.

En el *Mambriano* (1509) de Bello, el más antiguo de los textos de la trilogía orlandiana, hay un marido viejo y celoso, una hermosa mujer, su esposa, un joven noble, una torre junto al mar, pasadizos subterráneos, un tesoro y engaños, junto a uno de los delfines del carro de Neptuno que es herido, un juicio de Dios y un final feliz, entre otras muchas cosas y sucesos. Elementos que sirven tan sólo para un relato paródico y en cierto modo tosco en lo ideológico y estilo. En el *Mambriano* los argumentos mitológicos son reelaborados subrayando su dimensión cómica, y los personajes, que no escapan a ese carácter burlesco, deben su identidad, en gran medida, a la antigua nómina plautina y a la tradición satírica medieval, de manera que, como ocurre en el Canto 16. 65, no son extrañas tópicas imágenes sicalípticas del tenor de:

...O sire,

⁵²¹ Para los materiales precedentes y su evolución *vid.* Gómez-Montero (1997).

non ti pigliar di tal cosa pensiere;
trentadue usci anchor vi son d'aprire,
si che tu puoi come buon cavaliere
sicuramente la giostra espedire
e poi ritrarte salvo nel forciere.
Costui per soddisfare a la sua mancia
Spronò il cavallo e corse un'alta lancia.⁵²²

Donde, en efecto, puede afirmarse que lo más notable de la épica caballeresca se traduce en una esforzada y prolongada actividad sexual, «trenta dui giorni al modo che vo detto» (74. 3), que sólo puede terminar con el poeta observando «ma tanto tempo dura la lor festa, | che'l caval non potea più alzar la testa» (72. 7-8) y un cuerpo exhausto: «giacea col capo volto ne la paglia | [...] in questo melanconico riposo» (74. 6-7).⁵²³

El *Innamorato* es cosa bien distinta, aunque pertenezca a la misma corriente narrativa. En él confluyen el mundo cortés y épico de la caballería con la comicidad propia de lo popular, articulados en torno a una serie de historias sentimentales y adulterio, pero trufadas de alguna ilustre acción caballeresca. Una narración cuyo tono incluye registros como «ed essendo io fanciulla e tenerella, | me aveva gabata con menzogna e zanza, | dandomi entender con festa novella, | che sol vaciando e sol toccando il petto | de amor si dava l'ultimo diletto» (I, 22: 25. 4-8),⁵²⁴ incluso la evocación libidinosa

⁵²² Para las citas de *Mambriano* se siguen las ediciones de Bello (1549: 84 y 1840: 95). «O sire, no pensareis aprovecharos de tal cosa | treinta y dos puertas todavía están por abrir | aunque como buen caballero puedes tu | seguramente vencer el torneo | y volver a intentarlo otra vez salvo en la hucha. | Él para satisfacer a su deseo | espoleó el caballo y corrió lanza en alto».

⁵²³ Las citas en Bello (*Ibid.*, 85 y 97, respectivamente).

⁵²⁴ «Esto te digo y juro con certeza | que aun era entonces virgen y donzella | que Folderigo no tenia fuerza | para mi siendo niña, tierna y bella, | antes me auia engañado con presteza | diziendome la fiesta ser aquella | que besando y tocando sobre el pecho | era de amor aquel último hecho». La traducción en Boiardo (1577: lxxv).

deslizada unos versos antes (I, 22: 24): «E benché egli arivasse d'improvviso, | ch'io non stimavo quella cosa mai, | io il ricevetti ben con miglior viso | ch'io non facevo Folderico assai. | Ancora esser mi par nel paradiso, | quando ramento come io lo baciai».⁵²⁵ Junto a esto podemos encontrar, aunque en contadas ocasiones, registros bien distintos:

Un cavallier di possanza infinita
di questa rocca un tempo fu signore.
Vita tenea magnifica e fiorita,
ad ogni forastier faceva onore;
ciascun che passa per la strada invita,
cavallier, dame e gente di valore.
Avea costui per moglie una donzella,
che altra al mondo mai fu tanto bella.

(*Innamorato*, I, 8: 28).⁵²⁶

En definitiva, en el *Innamorato*, y a través de un lenguaje directo y coloquial en unas ocasiones, o enfático en otras, las menos, hay lo que algunos especialistas han descrito como «aliento paródico» y «pulsión erótica», un territorio narrativo poco propicio para lo maravilloso, puesto que las situaciones y las acciones de los personajes se inscriben en una larga tradición, de la que son notables referencias, entre otros, Plauto y Boccacio, y sus virtudes no residen tanto en lo que se dice sino en el cómo se dice.

⁵²⁵ «Y aunque ante mi llegó tan de improvviso | que tal cosa jamás no me pensava | recibilo con más alegre viso | que al viejo Folderigo ya no usava: | Aun me parece estar en parayso | quando me acuerdo como lo besava | y como me besó a mi en esta boca | que la dulçura el corazón me toca» (*Ibid.*).

⁵²⁶ «Un cavallero (cuya inmortal vida | sustente el cielo) fue señor en esta | magnifica subida, y conocida, | a todo forastero hazia gran fiesta. Qualquiera que passa siempre lo combida | o dama, o cavallero, o gente honesta, | tenia por muger una donzella | que en medio mundo no la uvo tan bella» (*Ibid.*, xxvj). También en el episodio de Trifaldino (I, 13: 30-45).

El *Furioso* de Ariosto es un caso bien distinto. Los relatos pueden configurar una suerte de tipología y la auténtica aventura orienta la trama. Los hay de aventura, en el sentido estricto (episodios de Ginebra, Isabella, Marganorre u Olimpia). De costumbres caballerescas (las mujeres homicidas, Lucinda o la Roca de Tristán). De castigo o venganza (sucesos de Gabrina o Lidia). Son relatos, en general, forjados en el fuego de lo fantástico, donde lo heroico de la aventura deviene en la acción principal y los elementos realistas se reducen a la mínima expresión (Gómez.Montero 1997: 76). Lo que en el *Mambriano* o el *Innamorato* podía ser burla o sátira, en Ariosto es ironía. Lo erótico en Ariosto es tratado con elegancia, con registros entre lo heroico y lo lírico,⁵²⁷ incluso en episodios tragicómicos deudores del *Tirant*, allí resueltos en chanza (caps. 283-286). Por último, los personajes del *Furioso* siempre poseen un perfil heroico.

No es, pues, extraño que los estudiosos de la intertextualidad del *Orlando* de Ariosto señalen la existencia de una suerte de diálogo con el pasado, «con la tradición del género, la narración caballeresca en verso, al que acaba representando y aun suplantando [...] que condensa y metaboliza [...] la tradición anterior en su doble dimensión erótica y heroica» (Micó 1998: 97).⁵²⁸ Una reescritura épica, también presente en Tasso, y una escritura personal, irresistiblemente fantasiosa, del que no es el menor de los resultados

⁵²⁷ «Grato era al re, più grato era alla figlia | quel cavallier chiamato Ariodante, | per esser valoroso a maraviglia; ma più, ch'ella sapea che l'era amante. Né Vesuvio, né il monte di Siciglia, | né Troia avampò mai di fiamme tante» (Canto V.18). Que en la clásica traducción de Urrea (Ariosto, 1558) dio: «Acetó al Rey, más a la hija ha sido | el cavallero llamado Ariodante | por ser tan valeroso y tan cumplido, | y más, porque entendió qu'era su amante, | Besuvio ni Bolcán nunca así ha ardido, | ni Troya se vio en fuego semejante: | Quanto ella por su amor bien conocía | qu'el alma y cuerpo d'Ariodante ardía». *Vid.* Canto IV: f 18)

⁵²⁸ Remite a Bologna (1998: 52): «il poema che ha condensato e metabolizzato la *traditio* erotica e quella eroica».

hacer de esta obra una referencia modélica (Bologna 1986: 729). En la *Philosophia Antigua Poética* (1596) de López Pinciano (1973: III, 180) puede leerse: «La heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión [...]; cantan otros casos amorosos [...]; otros batallas y victorias». Pero en Ariosto confluyen tal vez todas las materias narrativas, de ahí la observación de Calvino (1995: 87) de que el *Orlando* es una inmensa partida de ajedrez que se juega sobre el mapa del mundo, y se derrama por todas partes simultáneamente. «L'*Orlando furioso* è una inmensa partita di scachi che si gioca sulla carta geográfica del mondo, una partita smisurata, que si dirama in tante partite simultanee».

La acción se centra en tres asuntos: el amor de Orlando y Angélica; la guerra entre cristianos y sarracenos; el amor entre Ruggiero y Bradamente, que articulan un abigarrado conjunto de episodios, motivos, escenas y elementos narratológicos que desbordarán toda preceptiva. Pero dos son los aspectos que aquí nos interesa resaltar: la naturaleza de su universo fantástico y el espacio o escenario que lo acoge.

La fantasía de Ariosto y sus criaturas imaginadas ha sido repetidamente cantada y motivo de glosa desde que viera la luz el *Orlando* hasta hoy. En *La Gatomaquia* (1634) de Lope (1993: 720) puede leerse.⁵²⁹

Ni es nuevo ver que vuela,
pues que pintan con alas al Pegaso;
volando por las cumbres del Parnaso;
que vemos en Orlando el Hipogrifo,

⁵²⁹ Para un estudio de *La Gatomaquia* véase Blázquez (1995).

monstruo compuesto de caballo y grifo.

(Silva VII: vv. 72-76)

Y, a mediados del XIX, un *letraherido* venezolano, García de Quevedo (1863: 54 y 453 y s.) anotaba: «La fantasía de Ariosto es la más poderosa y varia que acaso haya existido jamás. Apenas puede seguirlo el lector, tan grande y diversificado es el cuadro que brota sin esfuerzo alguno a la voz de aquel ingenio gigantesco». Y este mismo escritor, en un arrebató histórico-lírico, describía las glorias de las letras italianas en versos ripiosos como «¡...Al genio luz y cantos a la lira! | Aquí descansa el cisne mantuano [Virgilio], | Allí Tasso se meció la cuna, | Allá Ariosto el genio soberano | Cantó al amor y bélica fortuna».

En efecto, la fantasía desbordante y el cultivo de lo maravilloso son rasgos definitorios del *Orlando* de Ariosto, aunque, como en tantos otros aspectos, muchos de sus elementos ya están presentes en *Orlandos* anteriores. Además de los episodios, la trama, los personajes, los espacios y la expresión, lo maravilloso se apoya en la presencia de un conjunto de seres extraordinarios y objetos mágicos con notable presencia en el texto. De un lado, seres vivos: los caballos Baiardo y Rabicano, y esa montura imposible del Hipogrifo. De otro, una serie de objetos mágicos, amuletos e instrumentos encantados: el anillo, el escudo, el cuerno, la lanza, los libros, las dos fuentes y la copa.

Oh quante sono incantrici, o quanti
incantator tra noi, che non si sanno!
che con lor arti uomini e donne amanti

di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.⁵³⁰

(Canto 8: 1)

La magia recorre la trama del *Furioso* y deviene ingrediente fundamental estando presente de muy diversas maneras. Los caballos de Ariosto son ciertamente seres extraordinarios. Baiardo, el caballo de Rinaldo, en su genuina naturaleza equina hace una primera y fugaz aparición en la que su dueño no escapa a la comicidad del caballero descabalgado, del caballero sin caballo (Canto 1: 32),⁵³¹ pero su auténtica entrada en escena será ciertamente espectacular (1: 72) y ruidosa,⁵³² de manera que Angélica lo reconoce (1: 73): «Baiardo è quel destrier ch'in mezzo il bosco | con tal rumor la chiusa via si fende» («Bayardo es ese que entre el verde muro | con tal rumor la estrecha senda hiende»). Más extraordinario resulta, en cambio, Rabicano, la montura de Astolfo, del que pueden leerse cosas como (15: 41): «Questo è il destrier che fu de l'Argalia, | che di fiamma e di vento era concetto; | e senza fieno e biada, si nutria | de l'aria pura, e Rabican fu detto. | Venne, suguendo il Duca la sua via, | dove dà il Nilo a quel fiume ricetto» («Es este aquel caballo de

⁵³⁰ «¡Oh cuánto encantador y encantadora | hay con nosotros sin que de él sepamos, | que con arte fingida y seductora | se hacen de hombres y mujeres amos!».

⁵³¹ «Non molto va Rinaldo, che si vede | saltare inanzi il suo destrier feroce: | «Ferma, Baiardo mio, deh, ferma il piede | che l'esser senza te troppo mi nuoce». | Per questo il destrier sordo, a lui non riede | anzi più se ne va sempre veloce. Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge» («A poco ve Reinaldo de ágil salto | correr Bayardo presuroso y fuerte. | «¡Para, Bayardo mío! ¡So! ¡Haz alto! | que mucho me disgusta el no tenerte» | Pero sordo el corcel sin sobresalto | corre siempre veloz de aquella suerte. | Va atrás Reinaldo, y de ira se destruye»).

⁵³² «Non furo iti due miglia, che sonare | odon la selva che li cinge intorno, | con tal rumore e strepito, che pare | che triemi la foresta d'ogn'intorno; | e poco dopo un gran destrier n'appare, | d'oro guernito e riccamente adorno, | che salta macchie e rivi, ed a fracasso | arbori mena e ciò che vieta il passo» («No anduvieron dos millas, que ensordece | un ruido el bosque que los cierra entorno, | con tal rumor y estruendo que parece | que tiemble la foresta del contorno; | y al poco un gran corcel luego aparece | de oro guarnecido y rico adorno | que arroyo y matas salta, y lleva a tierra | árbol, arbusto y cuanto el paso cierra»).

Argalía, | que fue de llama y viento concebido, | y sin cebada o paja se nutría | del aire, y Rabicán fue conocido. | Llegó, por donde el duque lo traía, | do el Nilo a aquel canal sirve de nido»). No es extraño que se le tenga en estima (22: 29): «D'amar quel Rabicano aveva ragione; | che non v'era un miglior per correr lancia, | e l'avea da l'estrema regione | de l'India cavalcato insin in Francia» («Razón tenía de amarle y quererle: | que era sin par de justa y de espada, | y había venido en el sin mal hacerle | de India hasta Francia»).

Pero sin duda, la criatura más sorprendente surgida de la imaginación de Ariosto es el hipogrifo. Borges (1980: 89 y s.) señala que Virgilio hablaba de encastar caballos y grifos, para significar una imposibilidad o incongruencia y que en la Edad Media se repitió la locución *Jungentur jam grypes equis* («cruzar grifos con caballos»). De esta manera, Ariosto toma la idea y lo describe como en un manual de zoología fantástica (Canto 4: 18):⁵³³

Non è finto il destrier, ma naturale,
ch'una giumenta generò d'un Grifo:
simile al padre aveva la piuma e l'ale,
li piedi anteriori, il capo e il grifo;
in tutte l'altre membra pareva quale
era la madre, e chiamasi ippogrifo;
che nei monti Rifei vengon, ma rari,
molto di là dagli aghiacciati mari.⁵³⁴

⁵³³ Para las fuentes del *Orlando furioso* véase el clásico estudio de Rajna (1900).

⁵³⁴ «No es mágico el corcel, sino criatura | que alguna yegua concibió de un grifo: | cabeza y manos son del padre hechura | y el pico y alas y el plumaje grifo; | en todo lo demás de su figura | era la madre, y llámanlo hipogrifo; | que raro cría en sus Rifeos lares, | más allá aún de los glaciales mares». En el *Tratado de la pintura* (ca. 1498) de Leonardo puede leerse cómo conseguir que un animal «fingido» parezca natural: «Sabes que no puede fingirse animal alguno cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se asemejen a los de algún otro animal [...], toma por cabeza la de un mastín o un perdiguero, los ojos de un gato, las orejas de un puercoespín, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienas de un gallo y el cuello de una tortuga de agua». *Vid.* Vinci (2007: 403).

Y del estupor que el hipogrifo despierta, Ariosto da debida cuenta en estos conocidos versos (4: 3, 4 y 5):

...«O gloriosa Madre,
o Re del ciel, che cosa sarà questa?»
E dove era il rumor si trovò presta.

E vede l'oste e tutta la famiglia,
e chi a finestre e chi fuor ne la via,
tener levati al ciel gli occhi e le ciglia,
come l'ecclisse o la cometa sia.
Vede la donna un'alta maraviglia,
che di leggier creduta non saria:
vede passar un gran destriero alato,
che porta in aria un cavalliero armato.

Grandi eran l'ale e di color diverso,
e vi sedea nel mezzo un cavalliero,
di ferro armato luminoso e terso;
e vêt ponente avea dritto il sentiero.⁵³⁵

El hipogrifo sirve a Atlante, el mago, a Rugero y a Astolfo. En él viaja Astolfo a los montes de la Luna (Canto 33: 96) y al Paraíso (38: 23), a África, Cerdeña, Córcega y a las marismas de Provenza, donde será liberado siguiendo las instrucciones de san Juan Evangelista (44: 25).

De entre los objetos mágicos, el anillo y el escudo son los más citados a lo largo del texto, seguidos del cuerno y la lanza, y, a

⁵³⁵ «Oh Madre gloriosa, | oh Rey del Cielo y Dios, ¿qué cosa es ésta?», | allá donde oyó el ruido marchó presta. | Y ve al huésped y ve a la servidumbre, | unos a las ventanas, otros fuera, | alzar la vista al cielo y la alta cumbre, | como si eclipse o si cometa hubiera. | Otra cosa ve fuera de costumbre que nadie la creería a la ligera: | ve transitar un gran corcel alado | que guía en el aire un caballero armado. | Amplias las alas son, de extraña guisa, | y encima de él galopa un caballero | con armadura luminosa y lisa | que hacia poniente enderezó el sendero».

distancia, por los libros, las fuentes y la copa.⁵³⁶ El anillo da la invisibilidad, protege de los encantamientos. Ruggiero se siente seguro en medio del ejército sarraceno gracias a la invisibilidad que le otorga el poder del anillo de la invisibilidad. Angélica se libra, desapareciendo como un soplo a la luz, de las cadenas, en un islote en medio del océano, y del Orco, gracias al más mágico de los objetos. «e l'anel, che non perde il suo costume, la fa sparir come ad un soffio il lume» (29: 64).

«Una novela no tiene nada que ver, en principio, con las palabras», señalaba Eco (1984: 26-27) en su *Apostillas a El nombre de la rosa*, y añadía que «es una tarea cosmológica, como la que se cuenta en el Génesis», y lo subrayaba observando: «Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible hasta los últimos detalles». *Construir un mundo lo más amueblado posible* significa tener que atender muy diversos planos que nos ayuden a (re)construir tiempo y lugar, si no queremos que todo acabe en lo que Yourcenar calificaba de «baile de disfraces». El plano que nos interesa aquí destacar es el espacial.

En efecto, los mundos literarios empiezan necesitando un espacio que se constituya en escenario, que acoja la acción e incluso imprima carácter a esta mediante la construcción de atmósferas. Tal es su importancia que bien puede afirmarse que uno de los rasgos más significativos de los géneros literarios son los espacios.⁵³⁷

⁵³⁶ Para un estudio de los objetos mágicos en Ariosto *vid.* Kisacky (2000).

⁵³⁷ También el tiempo dentro de los relatos puede constituir una variante a tener en cuenta. En los relatos populares, por naturaleza tendentes a la brevedad, la historia narrada suele transcurrir en un período breve de tiempo: una noche o parte de ella, porque, después de todo, la oscuridad propicia encuentros y sucesos extraordinarios. No ocurre así con la literatura que se quiere culta, que se prolonga en periodos temporales extensos. Los relatos populares suelen ser también

En los relatos populares los personajes no suelen desplazarse en su aventura. Si están de paso, peregrinos o comerciantes, se limitan a hacer un alto en el camino y poco o nada se nos dice de dónde vienen o a dónde van. Bien es verdad que, en ocasiones, en ciertos desenlaces puede proponerse una peregrinación. Pero, en general, si hay que acudir a algún lugar este será cercano. Lo común es que se trate de espacios únicos. Las referencias topográficas no permiten identificar con facilidad los lugares, y, aunque lo normal es que tengan que ver con las zonas prósperas de las grandes ferias, lo cierto es que son «falsas precisiones» que lo único que pretenden es dar una mayor verosimilitud al relato. En todo caso, son igualmente imprecisos los relatos urbanos y los rurales.

Y por último, podemos señalar, entre estos relatos populares, la existencia de algunos situados en el más allá. Pero se trata de cielos e infiernos poco trascendentes y poco terroríficos donde siguen siendo posibles las aventuras cómicas de las pobres criaturas que protagonizan el episodio.

En este sentido espacial las aventuras caballerescas son muy distintas. El héroe (aquí Rinaldo) es definido como «cavalliero aventuroso errante» y el ámbito geográfico se abre sin límite alguno. Los lugares más extraordinarios, los más lejanos, los nombres más sugerentes y evocadores de lo maravilloso pueden convertirse en escenario *natural* de estas aventuras sólo reservadas a gentes elevadas por acción y nacimiento.

En el *Furioso* de Ariosto este espacio geográfico queda indicado por diversas alusiones, pero el resultado narrativo es

narraciones lineales, donde la acción progresa de forma continua, sin digresiones, y acontecimientos que se narran siguiendo un orden cronológico. En la literatura que se quiere elevada, aunque sea un divertimento, se recurre a variadas técnicas para ralentizar el progreso de la narración, básicamente la iteración y la digresión.

ciertamente pobre. No va más allá de la imagen obtenida en esos viejos pasatiempos consistentes en descubrir una figura, oculta por indefinición u omisión de sus trazos, mediante la unión de determinados puntos o marcas en un papel, por lo demás mudo. El resultado siempre es un dibujo esquemático que recuerda el de las constelaciones figuradas. En el *Furioso* escasean, pues, las descripciones que dan sentido concreto a las referencias geográficas y permiten construir atmósferas o, incluso, describir estados de ánimo de los personajes. Pero abundan los nombres de lugares lejanos y exóticos.

Pudiera pensarse que las referencias geográficas septentrionales centran la acción en aquellas latitudes, pero aun sin contar con un estudio pormenorizado de la cuestión, puede afirmarse que no es así. Es cierto que constituyen un espacio privilegiado, por su presencia en el relato, especialmente Escocia o Caledonia, su antiguo nombre latino, pero también Inglaterra, Irlanda, Holanda, Frisia⁵³⁸, Dania⁵³⁹, Selandia⁵⁴⁰, Suecia, Noruega, Islandia. En todo caso, poco añaden a nuestro conocimiento, aunque sea literario, de esos territorios más allá del exotismo y el poder evocador de esos nombres, como ilustran algunas de esas referencias:

⁵³⁸ Frisia es región neerlandesa que abarca territorio continental y un grupo de islas al norte de los Países Bajos. En el s. XVI podía aludir a una de las llamadas «islas fantasmas», que aparecen en las cartas náuticas y mapas de mediados del XVI al XVII

⁵³⁹ Nombre de la antigua Dinamarca. Algunas ediciones, como la que manejamos de Einaudi hablan de Dacia, y la traducción castellana de Urrea, pero tanto el contexto como otras traducciones, la de Vázquez de Contreras (1585), recogen el término Dania, y la misma denominación, como veremos, en el *Persiles* de Cervantes, que tiene más sentido que Dacia, territorio al norte del Danubio, en la Europa oriental, vertebrado por los Cárpatos. *Vid.* Ariosto (1585: Canto 6, fol. 19v).

⁵⁴⁰ Selandia, región del reino de Dinamarca, constituida por la isla del mismo nombre y situada entre los estrechos de Kattegat, de Sund, de Fionia y el mar Báltico.

- Quell'era omo di Scozia (Canto 8: 22).
- Un gentil cavallier, bello e cortese, | venuto in Scozia di lontan paese (5:16).
- Ne la casa del re di lui diversi | ragionamenti e in tutta Scozia fersi (5: 56).
- Al fin si trasse l'elmo, e'l viso amato | scoperse, che più volte veduto hanno: | e dimostrò come era Ariodante, | per tutta Scozia lacrimato inante (6: 3).
- ... da Dio volse la mente: | monaca s'andò a render fin in Dazia, | e si levò di Scozia immantiente. | Ma tempo è ormai di ritrovar Ruggiero, | che scorre il ciel su l'animal leggiero (6: 16).
- e quel [un cavallier], ch'affabil era, gli dicea | che di Scozia e d'Irlanda e d'Inghilterra | e de l'isole intorno eran le schiere | che quivi alzate avean tante bandiere (10: 75).⁵⁴¹

En ocasiones se nos da, aunque escasa, alguna información complementaria, un monte inhabitado, un lago salado, una isla desierta,...:

- ...né ci terrebbe ormai spanna di terra | colei, che Logistilla è nominata, | se non che quinci un golfo il passo serra, | e quindi una montagna inabitata, | sì come tien la Scozia e l'Inghilterra | il monte e la riviera separata (6: 45).
- I marinari, già messo le mani | ai remi, e sciolti dal lito sicuro, | portava lieti pei salati stagni | verso Selandia il duca e i suoi compagni (10: 15).
- Già dietro rimasi erano perduti | tutti di vista i termini d'Olanda | (che per non toccar Frisa, più tenuti | s'eran vèr Scozia alla sinistra banda), quando da un vento fur sopravvenuti,

⁵⁴¹ «Aquel era hombre de Escocia» (13: 22). – «Un gentil caballero, hermoso y cortés, | venido del lejano país de Escocia» (5: 16). – «Mucho en la corte se especuló, | y en las casas de toda Escocia» (5: 56). – «Al fin alzó el yelmo, y el rostro amado | descubrió, que muchas veces lo había visto: | y mostró que era Ariodante, | aquel llorado por toda Escocia» (6: 3). – «... a Dios volvió la mente: | como monja partió para la Dacia, | y abandonó Escocia inmediatamente. | Mas tiempo es ya de que a Rogelio atienda, | que surca el cielo en su corcel ligero» (6: 16). – «Y este [caballero], que era atento, respondía | que de Escocia, de Irlanda e Inglaterra | y de las islas próximas estaban llenos los campos | y se habían alzado muchas banderas» (10: 75).

ch'errando in alto mar tre dì li manda. | Sursero il terzo, già
presso alla sera, | dove inculta e deserta un'isola era (10: 16).⁵⁴²

Lugares, en todo caso, algunos de ellos remotos, de bosques
umbrosos y antiguos:

- Non dà soccorso a Carlo solamente | la terra inglese, e la Scozia
e l'Irlanda; | ma vien di Svezia e di Norvegia gente; | da Tile, e
fin da la remota Islanda: | da ogni terra, insomma, che là giace,
| nimica naturalmente di pace (10: 88).
- Sopra la Scozia ultimamente sorse, | dove la selva Calidonia
appare, | che spesso fra gli antiqui ombrosi cerri | s'ode sonar
di bellicosi ferri (4: 51).⁵⁴³

Con heladas auroras y hielos que se apoderan de uno y todo lo hacen
temblar, con un sol mortecino que se detiene, inflama el hielo y
congela hasta el fuego:

- Fin che l'Aurora la gelata brina | da le dorate ruote in terra
sparse (10: 20).
- Com'un ghiaccio nel petto gli sia messo, | sente dentro
aggelarsi, e triema alquanto (23: 64).
- In altri tempi ad un sol nostro detto | il sol si ferma e la sua luce
ammorza; | l'immobil terra gira e muta loco; | s'infiamma il
ghiaccio, e si congela il fuoco (43: 102).⁵⁴⁴

⁵⁴² «...y no tendría ya un palmo de tierra | ésta que, Logistilla es llamada, | si un
golfo a un lado no cerrara el paso, | y al otro una montaña inhabitada, | tal como
tienen en Escocia e Inglaterra | por el río y un monte separadas» (6: 45). – «Los
marineros, remando, | y ya alejados de la seguridad de la costa, | llevaban
dichosos por aquel estanque salado, | hacia Selandia, al duque y a sus
acompañante» (10: 15). – «Habían dejado atrás y perdido | de vista los dominios
de Holanda | (pues evitando Frisia, habían cogido | rumbo hacia Escocia por su
lado izquierdo), cuando | un viento sobrevino, que los tuvo errando tres días en
alta mar. | Al cabo del tercero, caída ya la noche, | habían arribado a una isla
inculta y deshabitada» (10: 16).

⁵⁴³ «No dan socorro a Carlos solamente | los reinos de Inglaterra, Escocia e
Irlanda | que de Suecia y Noruega llega gente, | de Thule, incluso de la remota
Islandia, | y en suma de toda la hiperbórea tierra, | de natural enemiga de la paz»
(10: 88). – «Finalmente arriban a Escocia, | donde se alzan los bosques de
Caledonia, | y en las espesuras de sus antiguos cerros umbrosos | se oye el sonar
de belicosos hierros» (4: 51).

De costumbres y leyes antiguas y rudas, como el llamado juicio de Dios.

- L'aspra legge di Scozia, empia e severa, | vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte, ch'ad uomo si giunga, e non gli sia mogliera, | s'ccusata ne viene, abbia la morte. | Né riparar si può ch'ella non pera, | quando per lei non venga un guerrier forte | che tolga la difesa, e che sostegna | che sia innocente e di morire indegna (Canto 4: 59).⁵⁴⁵

Con todo, las referencias espaciales en el *Furioso* no se circunscriben a estas geografías septentrionales europeas. Países, regiones y ciudades del mundo conocido, el lector habrá de exceptuar lógicamente el Nuevo Mundo, parecen competir a veces por tener presencia entre estos versos. Aquí fluyen ríos míticos como el Nilo, el Danubio o el Ganges. Se elevan soberbios los Pirineos y los Alpes. Y los puntos cardinales pueden tomar nombres de exóticos reinos, desde Marruecos a Catai y desde la India a Tartaria. Y las ciudades, «tutte città superbe»: españolas, francesas, italianas,..., africanas y asiáticas. Nombres reales con la finalidad de dar verosimilitud al relato.

Real o fantasiosa, mucho debe la geografía del *Furioso* a la artúrica, pero es innegable que es más ambiciosa y la supera con creces, aunque esta cuestión de los espacios en Ariosto parece

⁵⁴⁴ «Hasta que la helada escarcha de la Aurora | por la tierra se esparce dorada» (10: 20). – «Como un hielo en el pecho se le ha metido, | siente helarse por dentro y todo él tiembla» (23: 64). – «En otras ocasiones nos dice del sol | que se detiene y su luz se vuelve mortecina; | y que la inmóvil tierra gira y cambia de sitio; | se inflama el cielo, y se congela el fuego» (43: 102).

⁵⁴⁵ «La cruel ley de Escocia, severa e impía, | ordena que a la mujer que, en cualquier circunstancia, | yazga con varón sin ser su esposa, | si es acusada, se le dé muerte. | Y nada se pueda hacer por ella, | si no es que algún guerrero fuerte | salga en su defensa, y sostenga | que es inocente y no debe morir» (4: 59).

pendiente de estudios más pormenorizados.⁵⁴⁶ En general, en el *Furioso*, como en el resto de las novelas de caballerías, los espacios de la acción están perfectamente identificados. Vienen constituidos por la corte, en la que se incluyen lugares de esparcimiento como bosques, jardines y huertas. El castillo, con indicaciones sobre su situación y características, y lugar que puede tener una triple función: escenario para las pruebas caballerescas, prisión o guarda de tesoros, incluyendo en estos la presencia de ciertas damas. Las florestas, con tres variantes: como bosque peligroso, como refugio de marginados y como espacio lírico-pastoril. El mar, como camino o viaje, como lugar de batalla o como escenario de extraordinarios espectáculos naturales. La isla, como espacio aislado propicio para lo extraordinario, la magia y la aventura, así como para la existencia de seres extraños, tesoros y encantamientos.⁵⁴⁷

Una de las más certeras síntesis de la naturaleza del *Orlando* de Ariosto nos la proporciona Borges (1972: 127-131) en su poema «Ariosto y los árabes», del que extraemos algunos de sus significativos versos. De su autor, Ariosto, señala que «el destino le dio una suerte rara; | iba por los caminos de Ferrara | y al mismo tiempo andaba por la luna». Del contexto cultural observa: «El aire de su Italia estaba henchido | de sueños, que con formas de la guerra | que en duros siglos fatigó la tierra | urdieron la memoria y el olvido». Y del sustrato histórico y mítico que nutre el *Orlando* apunta:

Una legión que se perdió en los valles
De Aquitania cayó en una emboscada,

⁵⁴⁶ El lector, no obstante, dispone de una interesante aproximación al tema en «El poema del movimiento: dello spazio in movimento» (Bologna 1998: 110-124).

⁵⁴⁷ Sobre la cuestión véanse Sales Dasí (2004) y Pons (2002).

Así nació aquel sueño de una espada
Y del cuerno que clama en Roncesvalles.

Sus ídolos y ejércitos el duro
Sajón sobre los huertos de Inglaterra
Dilató en apretada y torpe guerra
Y de esas cosas quedó un sueño: Arturo.

De las fantasías que alientan en el *Furioso* escribe: «Escoria de los sueños, indistinto | limo que el Nilo de los sueños deja, con ellos fue tejida la madeja de ese resplandeciente laberinto».

De las amplias geografías constituidas en maravilloso escenario destaca Borges las regiones septentrionales: «De las islas boreales donde un ciego | sol desdibuja el mar, llegó aquel sueño | de una virgen dormida que a su dueño | aguarda, tras un círculo de fuego». Pero también hay sitio para Persia, el Indostán o los desiertos de Oriente.

Muy poco dice del héroe, pero prefiere admirar su mundo de seres y aventuras extraordinarias: «Quien sabe si de Persia o del Parnaso | vino aquel sueño del corcel alado | que por el aire el hechicero armado | urge y que se hunde en el desierto ocaso», para añadir concluyente:

Como desde el corcel del hechicero,
Ariosto vio los reinos de la tierra
Surcada por las fiestas de la guerra
Y del joven amor aventurero.

Porque en efecto, Ariosto, después de todo, logró ver, «a través de tenues brumas de oro» eso tan borgiano de «en el mundo un jardín que sus confines | dilata en otros íntimos jardines». Vio también «el singular castillo en el que todo | es (como en esta vida)

una falsía». Y, sobre todo, entre tanta laberíntica aventura, vio el amor, como siempre dislocado: «Pasan por el *Furioso* los amores | en un desorden de calidoscopio».

Podemos concluir nuestra lectura deconstruida del poema borgiano con una última observación, reveladora de las relaciones del *Orlando* con el lector de hoy.

Y el Orlando es ahora una risueña
Región que alarga inhabitadas millas
De inocentes y ociosas maravillas
Que son un sueño que nadie sueña.

2.1.2. Un Arturo tardío.

Sabido es que el interés por el mundo de las caballerías y las aventuras de estética medieval decayó a principios del siglo XVII. No obstante, hay todavía una presencia estilizada, de tipo alegórico, en realidad más deudora de los Ariostos renacentistas y la poesía clásica que de las fuentes literarias antiguas. Ocurre así con *Fairy Queen* (1590), la fantasía poética de Spenser, quien, a pesar de sus manifestadas deudas con los clásicos, muestra una más que notable influencia de la imaginativa épica renacentista italiana y de Chaucer, también en lo tocante al manejo del idioma.

En el prólogo explica la naturaleza alegórica de su obra, sus intenciones y sus referencias literarias (Spenser (1758: I, xxxiii y s.):

Siendo una continua alegoría o concepto oscuro [...] el fin de la obra es educar a un caballero o persona noble en materia de virtud y amabilidad. [...] Elegí precisamente la historia del rey Arturo por la excelencia de su persona. [...] He seguido a todos los poetas antiguos. En primer lugar, Homero, que en las

personas de Agamenón y Ulises, ha unido al buen gobernador el hombre virtuoso. También Virgilio, quien tuvo una intención similar en la persona de Eneas. Después de ambos, Ariosto con su *Orlando*. Y por último, Tasso.⁵⁴⁸

Entendemos que en la estrategia de Spenser se da lo que Antonio Prieto (1975: 295) denomina cruce de dos caminos, el alegórico y el concreto. Ello implica «la creación de un tiempo y un espacio narrativos donde lo biográfico es elevado a un tiempo anacrónico en el que, polisémicamente, convivirán lo biográfico y lo simbólico en forma predicable de *tractado*».

En general se le atribuye a Spenser un éxito que responde más a su nacionalismo que a su elocuencia. Las letras inglesas, que presentaban un cierto retraso respecto a las propuestas continentales, se incorporaban al Renacimiento al tiempo que abrazaban la estética barroca. Por las páginas de *Fairy Queen*, en todo caso, desfilan tardíamente los personajes de la saga artúrica junto, bien es verdad, a los del panteón clásico, y acabarán alimentando el incipiente nacionalismo británico. Hay un deseo consciente de su autor de fusionar historicidad y ficción para dar una imagen verista del estatuto poético. Tras la ilusión de lo real, real a pesar de la máscara alegórica, se intenta ocultar la lógica ficcional. Pretende Spenser una verosimilitud discursiva fundada en la «fidelidad a un paradigma de ficción conformado históricamente» (Vellón Lahoz 1997: 175).

⁵⁴⁸ «...being a continued allegory, or dark conceit [...] The general end therefore of all the book is to fashion a gentleman, or noble person, in virtuous and gentle discipline. [...] I chose the history of King Arthur as most fit for the excellency of his person [...] I have followed all the antique Poets historical. First, Homer, who in the persons of Agamemnon and Ulysses, hath ensampled a good governor and virtuous man [...]. Then Virgil, whose like intention was to do in the person of Aeneas. After him, Ariosto comprised them both in his *Orlando*. And lately, Tasso».

En este sentido, aunque no hemos de entrar aquí en la cuestión polémica del estilo spenseriano, y al margen de la temática o el origen de determinados episodios, sí es interesante señalar el uso que hace de antiguas palabras, derivadas del latín, sajón, rúnico,⁵⁴⁹ francés y alemán, algunas de ellas tomadas de Chaucer, según su primer y principal comentarista, John Hugues (Spenser 1758: «Advertisement», s/p.).

Pero no son éstas las únicas estilizaciones que se nutren del imaginario medieval en el XVII. Un buen ejemplo podemos encontrarlo también en la atribución de sonidos a los astros. En realidad una idea anterior a la Edad Media,⁵⁵⁰ que llega al pensamiento musical medieval a través de Boecio, como reino de la armonía, de la proporción y el número. Se trata ciertamente de una música inaudible para el común de los mortales, que *evidencia* la belleza del mundo puramente inteligible de los números y quiere ser, en última instancia, reflejo de la armonía divina.⁵⁵¹ Una realidad

⁵⁴⁹ El *rúnico* más que un idioma es un alfabeto constituido por un conjunto de signos, no letras, usados por los pueblos germánicos. El término *runa* puede significar «secreto», «susurro», «poema». Según algunos autores constituiría una especie de *koiné* escrita *Vid.* Agud Aparicio y Fernández Álvarez (1988: 28).

⁵⁵⁰ Sobre la asignación de sonidos a los astros véase Jan (1895 [1998]): Ptolomeo, *Armónica*, 100 y ss. y Nicómaco, *Manual de Armónica*, 241 y ss.

⁵⁵¹ En Arístides Quintiliano, de quien se desconoce con exactitud su época, en todo caso parece posterior a Cicerón y anterior al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela (principio del s. V d. C.), puede leerse: «Hay también, así pues, en el cuerpo del universo un claro paradigma de la música. [...] Los poetas, movidos por la inspiración musical, constantemente cantan a este movimiento llamándolo *coro de astros*; pero hombres sabios que buscan la verdad lograron apresarlos. [...] Dicen que tal como el aire de aquí –que es simple y tiene una naturaleza adecuada a nuestros órganos– suena de diferentes modos [...], así también allí el éter es simple, pero al ser muchos y variados los cuerpos que hay en él, como es evidente –en extensión y apariencia, en actividades y emanaciones– cada uno de esos cuerpos lo golpea, según su propia potencia y naturaleza. Y dicen que esos sonidos son imperceptibles para nosotros (pues nuestros oídos no son adecuados para ello, ya que, debido a la gran distancia y a la mezcla con el cuerpo, están demasiado turbios, tal como aquellos de nosotros que tienen sus oídos peor formados no oyen nuestra propia voz ni, lo que es más, truenos y estruendos semejantes), si bien para los mejores de quienes han vivido entre los hombres sin

tanto clásica como medieval, pues ese largo milenio asumió enteramente las teorías de las armonías celestes.⁵⁵²

vileza estos sonidos golpean de cerca el oído y en absoluto quedan excluidos de tal felicidad. Ciertamente dicen, del mismo modo que para nosotros es difícil por naturaleza llegar a ser videntes de las realidades superiores, mientras que a quienes han alcanzado la cima de la virtud y de la ciencia de lo apropiado les es posible observar sin daño la presencia de las formas divinas, así también nos es completamente imposible oír de manera espontánea el sonido del universo» (1996: III, 119-120).

⁵⁵² Y se limitó a designar esa otra realidad como «música celestial» o *musica mundana*. Pero el éxito de esta imagen no se detuvo aquí. La teoría musical devendrá, en ese sentido, tema poético. De manera que puede observarse el universo simbólico de una concepción teológica de la teoría musical latiendo, todavía, en la estética de ese tiempo crucial, que se prolonga a los siglos XVII y XVIII, en el que se acelera el proceso de cristalización de la armonía moderna. Así ocurre en este ilustrativo pasaje de Shakespeare (1983 y 2000) en *El mercader de Venecia* (V, i): « Sit, Jessica. Look how the floor of heaven | Is thick inlaid with patines of bright gold: | There's not the smallest orb which thou behold'st | But in his motion like an angel sings, | Still quiring to the young-eyed cherubins; | Such harmony is in immortal souls; | But whilst this muddy vesture of decay | Doth grossly close it in, we cannot hear it » («Siéntate, Jéssica; mira como la bóveda del cielo está tachonada de luminarias de oro. Hasta el astro más pequeño que contemplas canta en su órbita a coro con los ángeles, pues tal es la armonía de las almas inmortales. Más no podemos escucharlas mientras no nos desprendamos de esta grosera envoltura que aprisiona nuestro espíritu»).

Otro buen ejemplo de esa estilización de ideas que devienen en imágenes poéticas, nos lo proporciona el no menos conocido poema de John Dryden (1613-1700) «A song for St. Cecilia's Day» (1687), texto a partir del que Haendel compondrá su famosa *Oda para el día de Sta. Cecilia* (1739). En el poema, el autor se complace en la concepción pitagórica, agustiniana y boeciana de la música como duplicado de una realidad superior y de la armonía como ley universal. Subyace también esa concepción medieval y tripartita de la música *mundana, humana et instrumentalis*. « From harmony, from heav'nly harmony, | This universal frame began », son los versos que inician el poema de Dryden. ¿Cuánto hay de pose estética? ¿Hasta dónde creen Shakespeare o Dryden que la música *mundana* trasluce directamente el orden divino? Lo cierto es que esta «armonía celestial» también puede rastrearse en el ámbito de las ciencias en fecha tan tardía como 1619, cuando Johannes Kepler escriba su *Harmonices Mundi* (Lib. V, cap. 7), donde todavía encontrarán cabida los cálculos astronómicos de los que se desprenden voces perceptibles por el intelecto y no por el oído. «Nada son, pues, los movimientos de los cielos sino una suerte de perenne canto concertado [polifónico] (racional, no vocal) mediante tonos disonantes, casi como síncopas o cadencias (en que los hombres imitan esas disonancias naturales), [...] que señala y distingue con esas notas en la inmensidad del tiempo» (Hawking, 2005: 601 y s.). Hace unas décadas, *American Scientist* publicó un interesante y casi desapercibido trabajo fonográfico de Willie Ruff y John Rodgers (1979), miembros de la Universidad de Yale, a propósito de los cálculos keplerianos y la música de las esferas. Ruff y Rodgers lograron por primera vez hacer «audibles» esos sonidos usando un ordenador IBM 360/91 y aplicando dichos cálculos al programa MUSIC4BF.

2.1.3. La biblioteca imposible.

Hemos tenido ya ocasión, al ocuparnos de los espacios para lo maravilloso, de señalar la existencia, en el Renacimiento y en el Barroco, de un macro espacio y un micro espacio que caracterizan, según Tamás Sajó (2003), estos períodos. Decíamos que uno tiende a lo externo y se identifica con espacios físicos o imaginados. El otro, a lo interno e íntimo y surge en el ámbito de unos intereses y una actividad intelectual en la que toman especial protagonismo los libros, las imágenes y los objetos tenidos por raros o prodigiosos. Este espacio íntimo del que nos vamos a ocupar es la biblioteca de don Quijote, una biblioteca sólo llena de novelas de aventuras.

Para Eco hay dos tipos de bibliotecas, aquellas *de las que se sale*, como la del manchego, y las *de las que no se sale*, como la borgiana Biblioteca de Babel. En las primeras, la aventura empieza cuando el héroe pretende reproducir sus fantasías librescas en el mundo exterior. En el modelo de Borges «la búsqueda de la palabra verdadera es infinita y sin esperanza» (Eco, 2005: 115), el universo está dentro. En la primera, la aventura comienza cuando se sale de ella y se intenta adaptar el mundo exterior a la fantasía libresca. En la segunda, la aventura comienza cuando se entra en ella.⁵⁵³

Unas décadas antes que don Quijote, se tuvo noticia de otra biblioteca extraordinaria gracias a *Pantagruel* (ca. 1532). Rabelais, su

⁵⁵³ «Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito». (Borges, 1993: 38).

autor, aprovechó el encuentro de su personaje protagonista con la biblioteca parisina de Saint Victor (cap. VII), para hacer una sátira de los saberes tradicionales propios de la teología y la escolástica, así como de las creencias religiosas y costumbres de la época. Lamentablemente Rabelais se quedó en la enunciación de aquellos títulos extraordinarios y se limitó a alimentar nuestra curiosidad cerrando el episodio con un «ya se han impreso algunos de estos libros, y los otros ahora los imprimen en la muy noble villa de Tubinga» (Rabelais, 2004: 65).⁵⁵⁴ Los libros de la biblioteca manchega son reales, pero, como se verá, quien es ficticia es la biblioteca. Los libros constituyen el sustrato de la identidad de nuestro hidalgo, tanto como de la imaginación de una sociedad periclitada. El canto último de un género, el de la épica fantástica caballeresca, que pasa ahora a una zona de sombras a la espera de tiempos más propicios.

No han faltado los estudiosos que se han acercado a la cuestión, para intentar describir y estudiar la biblioteca del héroe

⁵⁵⁴ Algunos de aquellos títulos tan peregrinos y sugestivos responden a nombres como *Bragueta Juris. La Emplumipoya de los Predicadores, compuesta por Turelupin. La Aparición de Santa Gertrudis a una monjita de Poissy cuando estaba preñada. Ars hñeste peendi in societate, per M. Ortuinum. Las Farfullancias del Derecho. Demerdatorium scholarium. Las Fanfarrias de Roma. La Chancleta de la Humildad. Reverendi Patris Fratris Lubini, Provincialis Charlatane, De chupandibus botis libri tres. La Cornamusa de los Prelados. Beda, De optimitate triparum. El Profiterol de las Indulgencias. De usu et utilitate desollandi equos et equas, authore M. nostro de Quebecu. Jabolenus, De cosmographia Purgatorii. Chapurramenta Scoti. La entrada de Antonio de Leiva en tierras de Brasil. Marforii bacalarii cubantis Rome, De pelendis mascarendisque Cardinalium mulis. Apología del mismo contra los que sostienen que la mula del Papa sólo come a sus horas. La Ratonera de los Teólogos. Magistri n. Chupasalsetis, De escrutacionibus horarum canicarum li. quadraginta. R. Lullius, De Retozandis principium. Almanaque perpetuo de Sifilíticos y Gotosos. Los Goces de la Vida monacal. La Historia de los Fantasmones. El Botavento de los Alquimistas. Las Esposas de la Religión. El Paternoster del Mono. El Triquitraque de los Fraylopines. La Mojiganga de los Trascos y los Duendes. Sutoris, Adversus quendam qui vocaverat eum bribonatore, et quod bribonatores non sunt damnati ab Ecclesia. Cacatorium medicorum. El Deshollinador de astrología. Justinianus, De Gazmoñis tollendis. El Antidotarium animae, y de Merlinus Cocaius, el De patria diabolorum. Además de la relación íntegra de los fondos de esta biblioteca, en la edición que manejamos puede consultarse un pertinente glosario explicando los títulos enunciados por Rabelais.*

cervantino, su taxonomía y lo posible o imposible de ella: Riquer, Riley o Eisenberg,⁵⁵⁵ entre otros. Pero el trabajo más exhaustivo sobre la biblioteca de don Quijote lo proporciona Baker (1997). Algunas de sus propuestas son reveladoras, especialmente dos. Una, la de que la colección reunida es excepcional si consideramos la naturaleza de otras bibliotecas de la época. «La biblioteca de don Quijote, amén de temáticamente estrecha, parece la colección de un joven brioso, pues no es corriente tan visible presencia de los libros de entretenimiento en las bibliotecas de personas de edad avanzada» (Baker 1997: 139). Otra, la de que difícilmente un personaje de las características de don Quijote tendría capacidad económica para permitirse reunir las obras descritas en la novela. (*Ibid.*, 91). En efecto, la modestia de los recursos del hidalgo no deja de contrastar con el dinero dedicado a los libros⁵⁵⁶ y de ahí la observación de Baker (*Ibid.*, 122) en el sentido de que «puede afirmarse que lo esencial de la biblioteca es la falta de proporción y que, de momento, es éste el primer indicio claro de desequilibrio». Aunque bien es verdad que los desequilibrios no son exclusivos de don Quijote. Ciertamente si observamos la distribución de los índices de la biblioteca de un erudito del siglo XVII (1617-1684), como es el caso de la *Biblioteca Hispano Nova*, de Nicolás Antonio, es significativa la importancia de lo teológico y el desprecio de lo literario y lo científico, con independencia de su calidad.⁵⁵⁷ El

⁵⁵⁵ La bibliografía dedicada al *Quijote* o a Cervantes es extensísima. La relación de autores que se han ocupado de la biblioteca incluiría nombres como Gerhardt, Herrero, Ruffinatto, Iffland, Moner, Chevalier, entre otros. Reseñamos tan solo las obras que hemos manejado. Riquer (1969), Riley (1989), Eisenberg (2003).

⁵⁵⁶ La pregunta concreta de Baker es ¿cuánto le costó a don Quijote su biblioteca? Una primera aproximación de Eisenberg lo estimaba en 2.700 reales (300 libros a una media de 9 reales) y Baker lo elevó a los 4.000, considerando otros factores como la encuadernación.

⁵⁵⁷ Tomamos de Caro Baroja (1978: 603-615) el resumen numérico: Sección I. Intérpretes de las Sagradas Escrituras. Cuestiones bíblicas y Nuevo Testamento: 584 autores. Secc. II. Concilios, sínodos, padres publicados, ilustrados o

bibliólogo Francisco Araoz, en cambio, aunque no escapa a esas prácticas, admite un espacio taxonómico específico para la fábula (Solís, 1997: 70): «Fabulosi historici sunt qui plerumque historiis ridiculis non sine ingenii» («Son historiadores de lo fabuloso los que a menudo dan historias divertidas y no faltas de ingenio»).

Como es sabido, todavía en el Renacimiento era difícil la distinción entre ficción e historia. Historiadores como Apiano y Diodoro Sículo se toman a menudo como creadores de ficción, al igual que Heliodoro resulta un novelista susceptible de ser tomado como historiador (Coroleu 2004: 292). Al nacimiento de la novela como sugiere Guillén, y al que se remite Coroleu, contribuyeron sin duda los grandes historiadores florentinos del XV y las crónicas de la conquista americana, así como, aunque modesta e inconscientemente las traducciones a lenguas vernáculas de historiadores de la Antigüedad como Apiano. En todo caso, la literatura, una vez más, funciona como conformadora del pensamiento y la imaginación de los individuos y la sociedad.

En el pórtico del barroco, don Quijote se dispone a vivir sus libros. Construye un héroe: «Limpias, pues, sus armas, hecho del

comentados: 71. Secc. III. Teología escolástica: 308. Secc. IV. Cristología: 228. Secc. V. Mariología, padres y esposo de María: 507. Secc. VI. Polémicas, demostraciones de la fe, controversias con hebreos, mahometanos y herejes. De católicos con católicos: 150. Secc. VII. Obras ascéticas y espirituales: 596. Secc. VIII. Obras de moral, teología, filosofía y política cristianas: 841. Secc. IX. Oratoria sagrada: 443. Secc. X. Catequesis y doctrina cristiana: 200. Secc. XI. Órdenes regulares: 316. Secc. XII. Varia, miscelánea teológica: 62. Secc. XIII. Filosofía (incluye muchas de las ciencias físicas y naturales): 368. Secc. XIV. Medicina y ciencias auxiliares: 490. Secc. XV. Derecho: 663. Secc. XVI. Política, Economía: 228. Secc. XVII. Matemáticas (incluye también Óptica, Música, Cosmografía, Náutica, Arquitectura, etc.): 393. Secc. XVIII. Traducciones: 485. Secc. XIX. Humanidades: 598. Secc. XX. Historia (religiosa): 969. Historia (civil): 1.646. Secc. XXI. Poesía: 563. Secc. XXII. Varia (Juegos, culinaria, etc.): 113. Secc. XXIII. Fábulas en prosa (novelas, cuentos, etc.): 143. Una taxonomía similar a la de otras bibliotecas de su tiempo. *Vid.* Solís de los Santos (1997). Baker (1997: 173) estudia tres tipos de bibliotecas: «una la de Araoz, ideal, otra la de Ramírez de Prado, real, y, por último, una *biblioteca metafórica*, la de Nicolás Antonio».

morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I. 1, 43).⁵⁵⁸ Construye una dama donde hay una paisana mediante el antiguo procedimiento de nombrarla: Dulcinea del Toboso, «nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y sus cosas había puesto» (I. 1, 44). Construye sus aventuras y, en ocasiones, el mundo parece plegarse a sus sueños: «de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasado siglos» (II. 31, 880). Pero dígame lo que se diga, la ficción es existencial, responde a una voluntad de ficción de vida y no a locura sin sentido, porque otra cosa no puede significar su confesión a Sancho:

Por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra [...] ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros [...] están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? (I, 25, 285).

2.1.4. Una novela septentrional.

En 1617, ya fallecido Cervantes, salió a la calle la última de sus obras, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*, sin duda la obra de ficción que más trata y profundiza en el escenario

⁵⁵⁸ Las páginas remiten siempre a la edición de Cervantes (1998).

nórdico de cuantas fueron escritas en todo el período que nos ocupa. Paradigma de la narrativa barroca, no deja de ser una novela en cierto modo extraña, por atípica. También en lo tocante a su recepción, lo que ha llevado a algún estudioso a hablar de «el olvido del *Persiles*».⁵⁵⁹

Avalle-Arce observa, a propósito de la obra y el momento cultural en que ve la luz, cómo la literatura hispana describe «una curva cerrada que va del caballero, al pastor, al pícaro y al peregrino, donde los extremos casi se tocan, porque el peregrino es el caballero y la aventura se expresa en sus dimensiones humanas» (*vid. Cervantes 1992: 24*). El autor del *Persiles* hace decir a unos de sus personajes: «Los sucesos que contaron fueron tan diferentes, tan estraños y tan desdichados, que unos les sacaban las lágrimas a los ojos y otros la risa del pecho» (*Ibid., I, 6, 85*). Hay, en efecto, un constante juego entre lo verosímil y lo inverosímil, que ya fuera estudiado hace años por Ridley (1990)⁵⁶⁰, pero si hacemos aquí referencia a la obra póstuma de Cervantes, más que por la naturaleza de sus protagonistas y las peripecias narradas,⁵⁶¹ es por su percepción de lo septentrional como lugar extraordinario y de maravillas. Ya hemos tenido ocasión de comentar la importancia de los espacios, de los lugares en los relatos, al igual que ocurre con los constructos imaginarios y las vivencias de lo maravilloso, incluso cuando se trata de «no lugares».

⁵⁵⁹ A propósito del trato recibido por el *Persiles* y, aunque algo desfasado por los años, véase Osuna (1968).

⁵⁶⁰ El texto original es de 1962, pero sigue siendo un interesante instrumento de consulta.

⁵⁶¹ Avalle-Arce (Cervantes 1990: 26 y s.) concluye que «el verdadero significado de la novela [...] reside en el hecho de que quiere ser la universalización de la experiencia humana y se la entrama a tales fines en la cadena del ser [...] los principales personajes del *Persiles* son todos unidimensionales y acartonados. No son cuerpos opacos de carne y hueso, sino transparentes símbolos de validez universal».

Esa percepción cervantina de la septentrionalidad es ciertamente singular y merecería un estudio en profundidad que escapa, una vez más, al propósito de nuestra investigación, por lo que deberá esperar ocasión más propicia.⁵⁶² Intentaremos, no obstante, analizar los términos en que se expresa a partir de dos coordenadas que nos parecen fundamentales y pueden encontrarse en las observaciones de Arteaga: la geográfica y la humana.

Aunque no es común situar la acción novelesca en el remoto Norte, al menos en parte, como hace Cervantes, le permite a nuestro autor construir más fácilmente un mundo verosímil. El recurso a lo remoto, como ya observara Riley, le permite una cierta complacencia en planteamientos experimentales de normas jurídico-morales dudosas, sólo asumibles desde la *lógica* derivada de la enorme distancia.

Para el español del Siglo de Oro, muchos topónimos y nombres de países en ocasiones se confunden y forman parte de un gran y brumoso norte, como ocurre en Cervantes y Covarrubias, entre Danea y Dinamarca. «El cielo me hizo rey del reino de Danea» (II, 13, 231). «Se llama Arnaldo, es hijo heredero del rey de Dinamarca» (I, 2, 56). En todo caso las descripciones parecen deudoras, principalmente, de Olao Magno y su *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (1555),⁵⁶³ pero el propio Cervantes, en *Don Quijote* (I, 6, 79) da noticia de otra de sus posibles fuentes, el *Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada: «El autor de ese libro – dijo el cura– fue el mismo que compuso a *Jardín de flores*, y en verdad

⁵⁶² En todo caso no pueden ignorarse los trabajos de la profesora Lozano Renieblas (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, y Strzalkowa (1972), «La Pologne vue par Cervantes et par Estebanillo González».

⁵⁶³ Avalor-Arce considera que Cervantes debió conocer esta obra durante su estancia en Italia, entre 1569 y 1575, obra que acababa de ser traducida al italiano y editada en Venecia.

que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o por mejor decir, menos mentiroso; sólo sé decir que este irá al corral por disparatado y arrogante».⁵⁶⁴

Veamos, pues, el escenario septentrional que dibuja Cervantes de acuerdo con una serie de referencias, que no agotan el tema y que hemos agrupado en cinco ámbitos: mar, viento, paisaje, la naturaleza como escenario, los individuos y sus costumbres.

Mar:

No pudo llegar el barco a bordas con la tierra, por ser la mar baja, que aquellas partes crece y mengua como en las nuestras (I, 3, 62).

Sentimos que el navío tocaba por los lados y por la quilla como en movibles peñas, por donde se conoció que ya el mar se comenzaba a helar, cuyos montes de hielo, que por de dentro se formaban, impedían el movimiento del navío.

Amainamos de golpe, porque, topando en ellos, no se abriese, y en todo aquel día y aquella noche se congelaron las aguas tan duramente y se apretaron de modo que, cogiéndonos en medio dejaron al navío engastado en ellas, como suele estar la piedra en el anillo. [...]

Y así, determinamos de salirnos del navío y caminar por encima del yelo, [...]. Púsose en obra nuestro pensamiento, y en un instante vieron las aguas sobre sí formado, con pies enjutos, un escuadrón pequeño, pero de valentísimos soldados; y siendo yo la guía, resbalando, cayendo levantando... (II, 16, 246 y s.).

Y de improviso, de la parte de tierra descubrimos que sobre los hielos caminaba un escuadrón de armada gente, de más de

⁵⁶⁴ En todo caso, Torquemada (1575: VI, 539) sí es deudor de la obra de Olao: «Olao Magno, Arçobispo Upsalense, Primado de Suecia y Gocia [...], persona curiosa y que quiso que entendiésemos assí las cosas de su patria y naturaleza, como lo de las otras tierras Septentrionales que hasta agora han sido tan incógnitas, que se tenían por inhabitables y desiertas». Sobre lo maravilloso en el Siglo de Oro *vid.* Matas Caballero y Trabado Cabado (2005), especialmente el trabajo de Asunción Rallo Gruss, incluido en esa publicación, pp. 111-174, «Maravilla y erudición en el humanismo español: *El jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada».

cuatro mil personal formado. Dejónos más helados que el mismo mar vista semejante, aprestando las armas, más por muestra de ser hombres, que con pensamientos de defenderse. Caminaban sobre sólo un pie, dándose con el derecho sobre el calcaño izquierdo, con que se impelían y resbalaban sobre el mar grandísimo trecho, y luego, volviendo a reiterar el golpe, tornaban a resbalar otra gran pieza de camino; y desta suerte en un instante fueron con nosotros y nos rodearon por todas partes (II, 18, 255).

Viento:⁵⁶⁵

Un porfiado viento nos salteó una noche [...], más de un mes navegamos por una misma derrota; tanto que, tomando mi piloto el altura del polo, donde nos tomó el viento, y tanteando las leguas que hacíamos por hora, y los días que habíamos navegado, hallamos ser cuatrocientas leguas [...]. Volvió el piloto a tomar la altura, y vio que estaba debajo del Norte, en el paraje de Noruega, y con voz grande y mayor tristeza dijo:
–Desdichados de nosotros, que si el viento no nos concede dar la vuelta para seguir otro camino, en éste se acabará el de nuestra vida, porque estamos en el mar Glacial, digo, en el mar helado, y si aquí nos saltea el hielo, quedaremos empedrados en estas aguas (II, 16, 245 y s.).

Paisaje:

Salió al raso de aquel sitio, y vio que era hecho y fabricado de la naturaleza como si la industria y el arte le hubieran compuesto. Era redondo, cercado de altísimas y peladas peñas, y a su parecer tanteó que bojaba poco más de una legua, todo lleno de árboles silvestres, que ofrecían frutos, si bien ásperos,

⁵⁶⁵ Aunque las acotaciones que recogemos van referidas a episodios situados en las regiones septentrionales, hay en el *Persiles*, como en Covarrubias, alusiones figuradas a un viento en España llamado «regañón»: «Viento setentrional (sic), porque hace regañar y es desabrido y molesto» (Covarrubias, s.v.): «El cual [pueblo], por la mayor parte se alborota de livianas ocasiones, y crece bien así como van creciendo las olas del mar de blando viento movidas, hasta que, tomando el regañón el blando soplo del céfiro, le mezcla con su huracán y las levanta al cielo» (III. 9: 336).

comestibles a lo menos. Estaba crecida la hierba, porque las muchas aguas que de las peñas salían las tenían en perpetua verdura; todo lo cual le admiraba y suspendía (I, 6, 79).

Ni pudieron hacer otra cosa que encaminarse a una isla, cuyas altas montañas, cubiertas de nieve, hacían parecer que estaban cerca, distando de allí más de seis leguas. Cerraba la noche, algo oscura, picaba el viento largo y en popa (I, 7, 87).

Era la noche fría, de tal modo, que les obligó a buscar reparos para el yelo, pero no hallaron ninguno (*Ibid.*).

El bárbaro Antonio, viniendo el día, se entró un poco por la isla, pero no descubrió otra cosa que montañas y sierras de nieve (I, 9, 95).

Están todos aquellos mares casi cubiertos de islas, todas o las más despobladas, y las que tienen gente es rústica y medio bárbara, de poca urbanidad y de corazones duros e insolentes; y, con todo esto, deseaban topar alguna que las acogiese, porque imaginaban que no podían ser tan crueles sus moradores, que no lo fuesen más las montañas de nieve y los duros y ásperos riscos de las que atrás dejaban (I, 11, 105).

Como Escenario:

...entré aquí dentro, vi este sitio y parecióme que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias (I, 6, 80).

Individuos y costumbres:

Pero los bárbaros hasta la cantidad de veinte se entraron a pie por la mojada arena, y llegaron a él casi a tocarse con las manos. Traían sobre los hombros a una mujer bárbara, pero de mucha hermosura, la cual, antes que otro alguno hablase dijo en lengua polaca: ... (I, 3, 62).

Que suelen llegar a nuestras riberas a vender doncellas o varones para la vana superstición que habéis oído que en esta isla ha muchos tiempos que se acostumbra (I, 6, 83 y s.).

Nosotros somos naturales del reino de Dinamarca, usamos el oficio de mercaderes y de corsarios, trocamos lo que podemos, vendemos lo que nos compran, y despachamos lo que hurtamos; y entre otras presas a nuestras manos han venido, ha sido la desta doncella –y señaló a Periandro–, la cual, por ser una de las mujeres más hermosas del mundo, os la traemos a vender (I, 3, 62).

Supé la profecía que de la duración de su reino tenía profetizada un antiguo y sabio bárbaro, a quien ellos daban gran crédito. He visto sacrificar algunos varones para hacer la experiencia de su cumplimiento, y he visto comprar algunas doncellas para el mismo efecto (I, 9, 95).

Respondieronle en lengua que ella entendió, que aquella isla se llamaba Golandia, y que era de católicos, puesto que estaba despoblada, por ser tan poca la gente que tenía, que no ocupaba más de una casa, que servía de mesón (I, 11, 106).

–Ya sabes hermosa Transila, querida hija, cómo en mis estudios y ejercicios, entre otros muchos gustosos y loables me llevaron tras sí los de la astrología judiciaria, como aquellos que, cuando aciertan, cumplen el natural deseo que todos los hombres tienen, no sólo de saber todo lo pasado y presente, sino lo por venir (I, 13, 115 y s.).

Puso los ojos en el cielo Mauricio, y de nuevo tornó a mirar en su imaginación las señales de la figura que había levantado, y de nuevo confirmó el peligro que le amenazaba; pero nunca supo atinar de qué parte les vendría (I, 18, 131).

Que yo las hice [cabriolas en el aire más arriba de las nubes] casi junto al cielo, cuando me trajo caballero en el manto aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba, como ya otras veces he contado.

–Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas septentrionales, es un error grandísimo –dijo Mauricio–, aunque es admitido de muchos (I, 18, 133).

Las páginas finales del *Persiles* ofrecen todavía unas últimas observaciones que funcionan como colofón y aclaración conclusiva sobre diversos aspectos en los que se mezcla lo físico y lo imaginario, la noticia con la fantasía, la descripción con la estilización. Los personajes se hallan cerca de Nápoles y el paisaje, una vez más, se vuelve más que escenario analogía de un estado de ánimo: «Sollozando estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía, y un aire blando y fresco le enjugaba las lágrimas» (IV, 12, 464). Pero, en ese momento:

Llevábale la imaginación de Auristela, y la esperanza de tener remedio de sus males el viento, cuando llegó a sus oídos una voz extranjera que, escuchándola con atención, vio que en lenguaje de su patria, sin poder distinguir si murmuraba o si cantaba, [...], oyó que eran dos personas, las que no cantaban ni murmuraban, sino que en plática corriente estaban razonando; pero lo que más le admiró fue que hablasen en lengua de Noruega, estando tan apartados de ella (*Ibid.*)

Esa conversación robada se convierte en digresión para volver sobre el clima de Noruega,⁵⁶⁶ concretar aspectos geográficos⁵⁶⁷ y levantar lugares imaginarios como el llamado monasterio de Santo Tomás:

⁵⁶⁶ «–No tienes, señor, para que persuadirme de que en dos mitades se parte el día entero de Noruega, porque yo he estado en ella algún tiempo, donde me llevaron mis desgracias, y sé que la mitad del año se lleva la noche, y la otra mitad el día. El que sea esto así, yo lo sé; el por qué sea así, lo ignoro. [...] –Si llegamos a Roma, con una esfera te haré tocar con la mano la causa dese maravilloso efeto (sic), tan natural en aquel clima [...]. También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debajo del polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó

Hay otra isla asimismo poderosa y casi siempre llena de nieve, que se llama Groenlandia, a una punta de la cual está fundado un monasterio debajo del título de Santo Tomás, en el cual hay religiosos de cuatro naciones: españoles, franceses, toscanos y latinos; enseñan sus lenguas a la gente principal de la isla, para que, en saliendo della, sean entendidos por do quiera que fueren. Está como he dicho, la isla sepultada en nieve, y encima de una montañuela está una fuente, cosa maravillosa y digna de que se sepa, la cual derrama agua y vierte de sí tanta abundancia de agua y tan caliente, que llega al mar, y por muy gran espacio dentro dél, no solamente le desniva, pero le calienta, de modo que se recogen en aquella parte increíble infinidad de diversos pescados, de cuya pesca se mantiene el monasterio y toda la isla, que de allí sacan rentas y provechos (IV, 13, 470).

Avalle-Arce concluye que el *Persiles* es la «verdadera novela de un novelista, [...] la suma de todos los puntos de vista posibles en su tiempo sobre la novela» (Cervantes 1992: 27). En nuestro caso constituye, a pesar de sus artificios y estilizaciones barrocas, uno de los precedentes más claros del paradigma de Arteaga. En el *Persiles* lo maravilloso se funda en lo espacial y narrativo, en un espacio geográfico en ocasiones sobrehumano, en unos pueblos de costumbres extremas y supersticiones oscuras, en aventura extraordinarias donde se yuxtaponen peripecias dolorosas con la

Thule en aquellos versos que dicen, en el libro I. Georg.: ...*Ac tua natutae | Numina sola colant: tibi serviat ultima Thule*» [...sola deidad que adore el navegante, y harás tu esclava a la remota Tule] (versión de Jaime Velázquez en Virgilio, 1994: I, 29-30, 69)] (Cervantes 1992: IV, 12: 464 y s.).

⁵⁶⁷ «Que Tule, en griego, es lo mismo que Tile en latín. Esta isla es tan grande, o poco menos, que Inglaterra, rica y abundante de todas las cosas necesarias para la vida humana. Más adelante debajo del mismo norte, como trescientas leguas de Tile, está la isla llamada Frislanda» (*Ibid.*, p. 465). En este sentido, los conocimientos geográficos de Cervantes, como apuntan diversos autores, parecen ser deudores de *Dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda, Engroenlanda, Estotilanda et Icaria, fatto per due fratelli Zeni* (1558) y *Expositioni et introductioni universali di Girolamo Ruscelli sopra tutta la Geografia di Tolomeo* (1561). De la cuestión geográfica ya se ocupó el pasado siglo Beltrán y Rozpide (1923-24).

generosidad más exquisita y donde lo bárbaro tiene más de retórico que de salvaje, como la belleza, que de arrebatadora, deviene inverosímil. Pero la novela no renuncia a su tiempo y no podremos hallar en ella más que un eco de la atmósfera medieval cortés y los seres que, al menos en lo literario, la habitan, precisamente uno de los elementos que le otorgan al paradigma arteaguiano su rasgo de modernidad.

2.2. FICCIONES TEATRALES

En este largo período que nos ocupa, y que abarca los años finales del Renacimiento, toda la espectacular trayectoria del Barroco y el surgimiento de las preocupaciones neoclásicas, lo maravilloso tiene una fundamental presencia en la escena. Puede decirse incluso, sin temor a exagerar, que en todo cuanto la rodea. Pero lo maravilloso sigue enmarcándose dentro de los viejos códigos. Personajes, reales o alegóricos, de un universo aristocratizante. Textos intensos, realistas unas veces, metafóricos otras, que condensaban la historia de un reino o todas las angustias del alma. Escenografías fantásticas, ostentosas en ocasiones, efectos impactantes, dramaturgias capaces de conmover al público, de estremecerlo y deslumbrarlo, auténticos espectáculos para la vista. Una escena que aquí y allá sigue poblada de dioses clásicos:

LEAR: ¡Por Júpiter! Yo te juro que no.

KENT: ¡Por Juno! Yo, que sí.

(*El rey Lear*, II, iv)⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ KING LEAR: By Jupiter, I swear no!

KENT: By Juno, I swear ay!

Donde siguen abundando los dramas mitológicos, los *Apolo y Climene* (ca. 1635), *Eco y Narciso* (1661), *La estatua de Prometeo* (1677), y las alegorías mitológicas, *El verdadero dios Pan* (1670), *El divino Orfeo* (ca. 1677), por citar, sólo, en este sentido, algunas de las piezas más representativas del corpus calderoniano y ceñirnos a las letras hispanas. Aunque bien es verdad que la situación no es diferente en otros países, basta con fijarse en los títulos del amplio repertorio que reseña *monsieur De Beauchamps* en sus *Recherches sur les théâtres de France* (1735), o la *Histoire du théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent* (1736), de los hermanos Parfaict.

Hay, por un lado, y como es bien sabido, una deriva hacia una espectacularidad si se quiere circense, «de tramoya», ajena a los contenidos y que, más que aportar al relato dramático, distrae y fascina a un público cada vez más alejado de propuestas intelectualizadas o elitistas. De ahí que Lope (1860: xxix), aunque genial, autor también de algunos despropósitos, llegue a escribir:

Después que se usan las apariencias, que se llaman tramoyas, no me atrevo a publicarlas [las comedias] [...] porque cuando veo todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan a una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los concetos (sic), y el estudio a las imitaciones.⁵⁶⁹

De otro lado, y como ocurre con muchas comedias domésticas o de corte burgués, se parodian valores otrora sagrados, propios del mundo caballeresco, el culto al honor, el linaje y la nobleza. Parodia que, precisamente, se produce cuando la patrimonialización de esos valores de naturaleza aristocrática, se extiende a otras capas de la

⁵⁶⁹ En «Prólogo dialogístico de la parte XIX de Comedias de Lope». Dialogan un poeta y el teatro.

sociedad y su importancia desborda los límites de la nobleza, para convertirse en preocupación real en la relación diaria de los individuos (Maravall 1990).

Hay honra en todos estados, y la honra se está cayendo de su estado, y parece que está ya siete estados debaxo de tierra. Si hurtan dicen que es por conservar esta negra de honra, y que quieren más hurtar que pedir. Si piden, dicen que es por conservar esta negra honra, y que quieren más hurtar que pedir; si levantan un testimonio, si matan a uno, lo mismo dicen, que un hombre honrado antes se ha de dexar morir entre dos paredes, que sujetarse a nadie, y todo lo hacen al revés; y al fin en el mundo todos han dado en la cuenta, y llaman honra a la comodidad, y con presumir de honrados y no serlo se ríen del mundo,

observa arriba Quevedo (1790: 175), en los *Sueños*, «Visita de los chistes», quien habla de «honras títeres». Y es que la opinión y no los hechos determina ahora el *topo* más importante del pensamiento barroco: el honor, la honra. Un cambio ciertamente trascendental y bien estudiado, pero en el que, en todo caso, no podemos detenernos aquí.⁵⁷⁰ También el amor presenta cambios. Si tradicionalmente era el amor lo que impulsaba al héroe de los relatos caballerescos a realizar sus hazañas, es el amor ahora lo que propicia su sátira. Los padres de la dama, que se rigen por los viejos principios, terminarán por ceder y aproximarse a las actitudes más propias de los espectadores. Y el valor, que tradicionalmente adornaba al heroico caballero, en el soldado que se mueve por estos escenarios, deviene en hueca fanfarronada. «¿El no decir verdad será mérito? ¿Y el embuste y la trapaza caballería? ¿Y la insolencia donayre?» (Quevedo, *ibid.*, 176).

⁵⁷⁰ Siguen siendo textos de referencia Castro (1916) y Menéndez Pidal (1957).

Claro que, junto a este tipo de obras, se dan otras, especialmente en el XVII, donde la honra es tratada como virtud positiva, a pesar de los extremos a los que puede arrastrar una interpretación rígida del viejo código de honor, como ocurre con *El médico de su honra* (1635) de Calderón, quien sitúa la acción deliberadamente en un lejano siglo XIV, para concluir que, si el honor en sí es bueno, sin la virtud de la prudencia termina siendo algo injusto y cruel. Es entonces principio bien conocido que cualquier tema «se adereza y se hace más importante cuando roza el honor de sus protagonistas», señalan Oliva y Torres Monreal (1992: 204). Y Lope, que conoce a fondo el tema, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 327-328),⁵⁷¹ afirma: «Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente».⁵⁷² Y si nos atenemos a la idea de gloria, otra de las ideas centrales del imaginario caballeresco, es revelador uno de los soliloquios de Segismundo (Acto III, vv. 2972-2977) en *La Vida es sueño* (1635), donde ahora se ilumina con luz distinta aquella fama que, como valor supremo, perseguía todo caballero:

¿Qué pasado bien no es sueño?
¿Quién tuvo dichas heroicas
que entre sí no diga, cuando
las revuelve en su memoria:
«sin duda que fue soñado
cuanto vi»?⁵⁷³

Así como ha sido posible rastrear con cierta facilidad la presencia de los elementos septentrional y medievalizante en la

⁵⁷¹ Vid. Morel-Fatio (1901).

⁵⁷² Para una semiótica de honor y honra como topo ideológico en el teatro del Siglo de Oro, véase Cantalapiedra (1995).

⁵⁷³ Citamos de Calderón (1999).

narrativa y, en general, en otros ámbitos culturales que podían afectar a la formación e imaginación de Arteaga, cuando fijamos nuestra atención sobre el mundo escénico y sus producciones, pese a lo que la lectura del texto arteaguiano pudiera sugerir, descubrimos que estos elementos adquieren una notable excepcionalidad. Curiosamente cuando sus reflexiones quieren ir especialmente referidas al contexto escénico.

Sin pretender trazar una historia del teatro, las siguientes páginas exploran los antecedentes del paradigma arteaguiano en algunas de las piezas que, de forma más significativa, caminan hacia este nuevo horizonte estético. Cómo el imaginario de septentrionalidad y medievalidad sobrevive, se transforma y alcanza nuevos sentidos. Y todo ello en un contexto escénico que muestra una imparable deriva hacia la sentimentalidad.

2.2.1. El norte como escenario.

Hemos tenido ocasión de analizar más arriba cómo el lejano norte tenía una singular presencia en la novela del *Persiles*. En este caso algunos estudiosos han considerado que se trata de un exotismo decorativo, especialmente las alusiones a lo polaco, ajeno a toda precisión (Strzalkowa 1972: 132). De la misma manera, aquellas regiones septentrionales son evocadas también en algunas obras del teatro español del Siglo de Oro. En Lope, *El rey sin reino* (1625) y *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (1617), hacen referencia a Rusia sin que ello tenga más trascendencia temática o

argumentativa.⁵⁷⁴ En otras ocasiones pueden encontrarse breves alusiones en alguna comedia, como esta de *Lo que ha de ser* (1647), donde Severo, uno de los personajes, exclama: «antes te lleven bárbaros extraños a donde el sol entre los hielos muere» (Acto III, escena XV).⁵⁷⁵ En Calderón, algunos detalles aluden al tema polaco en *El sitio de Breda* (1626), y adquiere notable presencia en *La vida es sueño* (1631-1635). Pero realmente los héroes polacos, como apunta Ziomek (1983: 988), podrían haber sido sustituidos por otros de otra nacionalidad.

En *La vida es sueño* la acción se sitúa a fines del siglo XVI. Segismundo, pretendiente al trono de Polonia, según los astrólogos va a convertirse en un ser monstruoso. El rey Basilio lo encarcela en una torre donde es criado como un animal. Doce años después, el padre, acuciado por los remordimientos, trata de ponerlo a prueba. Un drogado Segismundo llega a palacio. Al despertar, cree estar soñando y se comporta como un animal. El rey decide encarcelarlo de nuevo y a Segismundo le hacen creer que lo que había vivido en palacio había sido un sueño. Mientras, el pueblo y soldados rebeldes, que temen que el trono polaco pase a manos de Astolfo, duque de Moscovia, liberan a Segismundo y lo reconocen como legítimo rey de Polonia. Recuperado su equilibrio mental, Segismundo resultará un gobernante ejemplar que reinstaura la paz en el reino. Pero el tratamiento de la situación política, el color local y la onomástica, para Menéndez Pelayo, son puramente imaginarios (Ziomek, *op. cit.*, 989).⁵⁷⁶ Esto es, la septentrionalidad es un artificio narrativo,

⁵⁷⁴ Sobre las relaciones hispano-rusas a través de la literatura, Strzalkowa, *op. cit.*, remite a diversos estudios de Alexeieff y Blachoff, este último sobre los motivos eslavos en el teatro del Siglo de Oro, que no hemos podido consultar.

⁵⁷⁵ Citamos de Lope (1855: 522).

⁵⁷⁶ Ziomek remite a *Calderón y su teatro* (1910: 272-304) de Menéndez Pelayo.

dramático, para lograr un oportuno distanciamiento y exotismo que, como ocurría en el *Persiles*, permita ciertos planteamientos en la trama, de otra manera más difíciles de introducir en contextos más próximos y reconocibles.

Al margen de su cualidad de artificio narrativo, la imagen de lo septentrionalidad encuentra diversos testimonios en el uso del idioma que merecen nuestra atención. En un pequeño artículo titulado «Noruega, símbolo de la oscuridad», Américo Castro (1919: 184-186) subraya como singular circunstancia en la literatura hispana el que se den saltos geográficos, «generalmente apegada a lo local» y de los que ofrece algunas jugosas referencias en las que siempre está presente la alusión a Noruega.

Así, en la Edad Media, Noruega aparece citada como lugar de buenos halcones. «Et todos estos falcones salen muy buenos, ca se toman muy lexos de la tierra donde nasçen, ca segund todos cuydan, ellos vienen de Nuruega» o «Et non ay dubda que muchos falcones neblís son tomados en la rroçinas, et en el campo de santaren con el pelo blanco con que nasçieron en la cabeça, et verás si han bolado et travesado de tierra de noruega aquí» (López de Ayala 1869: 18 y 154). Señala Castro después el *Persiles*, del que ya nos hemos ocupado, y completa la nómina por él recogida con *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, donde se insiste en la calidad de los halcones noruegos, pero se señala la oscuridad de aquellas regiones: «haciendo los neblíes de la más oscura Noruega puntas a diferentes partes» (*op. cit.*, 70). La asociación con la oscuridad se repite en el auto sacramental *Galán, discreto y valiente* (ca. 1640) de Rojas Zorrilla:

«rey de la Noruega oscura» (1675: 3).⁵⁷⁷ En la expresión tan lírica que aparece en Jornada IIIª de *Sin honra no hay amistad* (ca. 1644), también de Rojas: «...Está hecho un Góngora el cielo, | más oscuro que su libro...» (1645: fol. 80). Y del mismo autor, en *Donde hay agravios no hay celos* (1636) puede leerse la argumentación peregrina de uno de los personajes: «Los dos que ve, se han criado | en la Noruega, y así | por la noche negociamos» (1640: fol. 49 y 49v). Entre las referencias nórdicas incluye también Castro una extraída de *Las travesuras de Pantoja* (1662),⁵⁷⁸ de Agustín Moreto, aunque en una acotación breve y sin más comentario. No obstante, es interesante la lectura de la intervención completa del personaje central, porque se trata de un caso singular en el que se interrelacionan diferentes espacios geográficos, de manera que viene a ser Noruega el espejo en que se miran los Guadarrama y Moncayo hispanos.

PANTOJA: El viento crece, y tan helado gira,
que en cada soplo a Guadarrama tira,
las estrellas, de yelo centellan,
y en carámbanos mismos se pasean,
la selva se estremece,
cuna es la montaña, pues se mece,
este fiero Moncayo
a los arrullos que despide el rayo,
no de fuego de nieve,
pues la Noruega de cristal se bebe,
quedándose el Olimpo sin segundo
por cristalino alcázar deste mundo.

GUIXARRO: El monte pintas, y la noche alabas,

⁵⁷⁷ «El príncipe Astreo soy, | rey de la Noruega obscura, | una voluntad segura | con mi reyno te ofrecí, | y nada de esto es aquí | con lo que vengo a obligarte, | que solo por conquistarte | mayor imperio perdí. | Yo luzí las onze esferas | donde otro Monarca assiste» (*Ibid.*). Ignacio Arellano (2008: 150) lo identifica como Luzbel, el ángel caído, el demonio.

⁵⁷⁸ Son numerosas las ediciones de pliegos sueltos. Aquí seguimos la edición de 1663: fol. 9v.

quando se yelan hasta las aldabas
del tenebroso abismo.

Esta recopilación que iniciara Castro sería ampliada al año siguiente por Erasmo Buceta (1920: 378-381), quien observaba cómo en las letras hispanas el término Noruega, que primero denotaba fríos glaciares, dio con el tiempo en sinónimo de oscuro y nocturno. Así, lo señala en las *Andanças e viajes de diversas partes del mundo ávidos* (ca. 1455) de Pedro Tafur, a propósito de la cría de azores, y en el *Persiles* (cap. VI, lib. III).⁵⁷⁹ Halla también una referencia en la primera de las *Soledades* de Góngora

Ven Himeneo, donde entre arreboles
de honesto rosicler previene el día
aurora de sus ojos soberanos;
virgen tan bella, que hacer podía
tórrida la Noruega con dos soles
y blanca la Etiopía con dos manos.

E incluye algunas otras⁵⁸⁰ de las que son de destacar la de Feijoo, en su *Teatro crítico universal* de Feijoo⁵⁸¹ y, sobre todo, las observaciones

⁵⁷⁹ Hablando de Esclavonia, escribe Tafur: «Aquí se crían los mejores açores, después de Nuruega, que ay en el mundo». Buceta toma la cita de *Colección de libros españoles raros y curiosos*. Madrid, 1874, VIII, 42.

⁵⁸⁰ Remite a la obra de Alfred Morel-Fatio *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle* (1878), quien recoge un curioso texto titulado *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Magestad de Philipo Quarto el Grande. Año de 1637*. En el poema XXIII, titulado «Al mismo asunto otabas de arte mayor de Luis de Belmonte Bermuda», puede leerse: «Tu nombre te pinte por essas paredes, | no fama plebeya te aclame futura, | la noche perpetua de imagen oscura | envidie tu vulto, pues tanto la excedes. Escribe a Noruega que te aga merçedes, | pues en España tu sombra procura | dalle más onrras y aumentos mayores | que la tiniebla de sus moradores» (vv. 25-32). Citamos de Morel-Fatio (1878: 640). El lector, no obstante puede encontrar una edición moderna de esta *Academia burlesca* (2007) de M^a Teresa Julio, Madrid: Iberoamericana Vervuert.

⁵⁸¹ Buceta se refiere al «Discurso cuarto», titulado «Profecías supuestas», donde puede leerse: «Hemos vagueado hasta ahora por la Noruega de la infidelidad, donde siendo la verdad peregrina, sólo por accidente rarísimo podríamos hallar una u otra predicción verdadera. Ya salimos al país de la luz, a la región del

de Fr. Martín Sarmiento, en su *Demostración crítico-apologética* (1732) a propósito de la defensa de Feijoo y de algunos de los juicios vertidos en su *Teatro crítico*.

Señala Buceta que, en relación con el uso del término Noruega, escribe Sarmiento que es «modo común de hablar» y que «la expresión es tan linda, que casi todas las naciones la han usado en el figurado estilo.⁵⁸² Generalmente hablando, se llamaba *País de las tinieblas* toda la región que está al Norte» (núm. 111). En efecto, en el «Discurso XX», de la *Demostración* de Sarmiento, en las secciones dedicadas al clima de la Noruega, especialmente § XII y XIV, pueden leerse reflexiones del tenor:

Observó el Ilustrísimo Huet⁵⁸³ [...] que los poetas griegos Homero, Sophocles y Alcman usan de la misma expresión hablando de los países septentrionales [...]. Así los griegos como los hebreos y los turcos, llamaban al viento septentrión

catolicismo, donde, si bien hay muchas sombras, son de aquellas que en la presencia del sol produce la opacidad de los cuerpos». Cita de la edición de Madrid, 1773,

⁵⁸² En efecto, el mismo Buceta señala como en *Macbeth* el rey pregunta: «Whence cam'st thou, worthy Thane?» («¿De dónde vienes, noble barón?»), y Ross responde: «From Fiffe, great King | where the Norweyan Banners flowt the Skie, | and fanne our people cold» («De Fiffe, gran rey, donde las banderas noruegas se burlan del cielo, y con un soplo hielan a nuestra gente») (Act. I, esc. 2ª), y observa que esto ha sido explicado como «metaphorically used for chill them with apprehension» (*vid.* Buceta, *op. cit.*, 378, n. 1.). También, Leo Spitzer en un breve artículo titulado «La Norvège comme symbole de l'obscurité» (1922: 316 y s.) recoge algunas referencias en portugués: Antonio Prestes, *Auto dos dois irmãos* (mediados siglo XVI), donde un holgazán dice no trabajare más de tres horas al día, como los noruegos y de [Gerardo] Escobar, *Cristaes d'alma* (siglo XVII), donde la ausencia del bien amado es comparada a la noche perpetua de Noruega («Esta queimação de sangue | he hua nova Noruega | que continuam as noites | os meses & annos de ausencia»). Y aunque no cita autor, entendemos que se trata de Lucas de Santa Catarina, en el *Anatómico jocoso* (ca. 1752) se parodia al individuo que tiene la industria «de fazer as noytes pequenas»: «Grande homem perdeu em vós a Noruega para zombar das suas sombras...». También es interesante la noticia que recoge João Ribeiro en su *A lingua nacional* (1921), entre los agricultores del Brasil (Sao Paulo, Minas, Rio de Janeiro) *noruega* designa «o terreno que não recebe sol».

⁵⁸³ Remite a las obras de Pierre Daniel Huet *Huetiana* (1722) y *Demonstratio evangélica* (1679).

negro y tenebroso. [...] Son, o se llaman negros y tenebrosos, por razón de las tinieblas en que viven en tiempo de Invierno, quando son allí las noches larguísimas (núm. 112).

Quede, pues, asegurado, que el País de la Noruega, por los grandes fríos que padece, es admirable símil para ponderar la frialdad de una pieza; y por las noches larguísimas, obscurísimas, y tenebrosas, que tienen en Invierno, para ponderar la obscuridad, y tinieblas; y por consiguiente las tinieblas del Gentilísimo, [...]. No se debe entender esto, sino quando, como dixo Koldingen, *Sole viduata, & tenebris quasi involuta stupes.* (núm.133).⁵⁸⁴

2.2.2. Comedias de caballerías.

Se trata de una variante casi olvidada de la comedia,⁵⁸⁵ de la que aun así se conserva un buen catálogo. Su expansión a finales del XV coincide con la de la narrativa caballeresca y su proyección de los valores heroicos. Constituye un universo de fantasía que incluye fábulas mitológicas, relatos idealizados, personajes sobrehumanos y sobrenaturales, magos, brujas, dragones, y lugares mágicos. Una dramatización donde predomina el gusto por los efectos escénicos y por todo cuanto pueda contribuir a la fascinación y sorpresa del espectador.

Entiende Pedraza (2006: 9) que van de la exaltación a la ironía, del entusiasmo heroico al escepticismo moralizante, del relato de aventuras al teatro de tramoya y aparato. Son comedias en las que acciones y conflictos suelen adquirir una dimensión simbólica y

⁵⁸⁴ Citamos de Sarmiento (1779: 73-74 y 86).

⁵⁸⁵ En modo alguno podemos entrar aquí en las polémicas sobre los géneros y su designación. En todo caso, sobre la cuestión remitimos a Oleza (1995), Vitse (1995) y Badía Herrera (2007).

alegórica. Dramatizaciones no exentas de «una cierta irónica levedad», donde los elementos cómicos adquieren notable desarrollo y funcionan como elemento de contrapunto, y metateatralidad, añade Pedraza, con el ilusionismo de las tramoyas, la sugestión musical y las espectaculares transformaciones.⁵⁸⁶

Lo caballeresco se encuentra en los orígenes de los espectáculos dramáticos. Las cortes, junto con la Iglesia, eran sin duda uno de los focos de producción y difusión de éstos. La vida palatina tenía una profunda dimensión visual y vocal, como han puesto de relieve Carrasco (2001) y Bouza (2003 y 2008),⁵⁸⁷ al tiempo que estaba jalonada con la celebración de distintos espectáculos festivos, entre ellos ceremonias dramáticas o con posibilidades de dramatización, estudiadas por Ferrer Valls (1991) y Pérez Priego (2006): fastos, justas, *danseries*, mascaradas, momos, manifestaciones parateatrales en suma.⁵⁸⁸ De éstas, los momos eran las que más relación tienen con el mundo caballeresco. Solían ser espectáculos festivos que, tras las justas, cerraban el día a modo de recreo y premio a los caballeros. Se trata de celebraciones galantes de guerreros heridos de amor, donde cada momo saldrá a bailar con la dama a quien sirve o, como ocurre en la fiesta que describe Francisco

⁵⁸⁶ Para las interpretaciones del teatro caballeresco véase Dematté (2005).

⁵⁸⁷ «Como llegué a la antecámara donde su Excelencia estaba hazían grandes ceremonias y quando su Excelencia llamava o se meneava dentro en su cámara todos se levantaban los que estaban en la antecámara y se destocaban y yvan corriendo hasta la puerta de su aposento y vide entrar y salir muchos fidalgos y personas de autoridad a hablar y negociar [...] aquello olía a Rey», escribe Juan Gutiérrez de Valencia en su *Relación de la jornada de Portugal con el señor Don Antonio*, candidato al trono portugués en 1580. (Ms. 17620, fol. 28r. BNE). La cita en Bouza (2008: 73 y s.).

⁵⁸⁸ Sobre los principales focos de producción y difusión de espectáculos en la Edad Media *vid.* Pérez Priego (2009). Sobre la práctica escénica cortesana *vid.* Ferrer Valls (1991).

Moner, donde, a modo de prelude al baile con las damas, hay un puesta en escena más compleja. En una de las salas aparece un gran cisne, en su interior, ocultos, van seis caballeros enlutados. En el pico lleva el ave unas coplas dirigidas a las damas causantes de las penas de los caballeros. Una vez abierto el cisne, salen estos mostrando cada uno, en las plumas de sus sombreros, la letra de sus motes amorosos: «No me da la pena l más pensar quien me condena...» (Pérez Priego 2006: 18).

Las fiestas cortesanas se revitalizan en el XVI, se renuevan formas y significado. En el caso de España, la venida de Carlos V y su corte flamenca debió dar, sin duda, un gran impulso en este sentido. A propósito de su primera estancia en Valladolid, en 1517, se sabe de la celebración de unas justas inspiradas en el sueño de dos caballeros que se creen en el tiempo legendario de Lanzarote, Tristán, Perceforest y la Tabla Redonda. En la justa verdadera se recrea ese mundo y participan notables señores, incluso el propio Carlos V. En la ensoñación se levanta un gran abeto cercado por una empalizada, del que cuelgan dos tarjas, una con pensamientos y otra con roeles. Los dispuso así una joven princesa a la espera de que un caballero enamorado quisiera emprender por ella las dos empresas de armas, representadas en las tarjas, y que guarda un jayán con maza enorme y chafalote turco. En la justa real el motivo de la lucha no era, claro está, la dama enamorada sino la glorificación del emperador. «En el gozoso advenimiento de un tan excelentísimo rey, que domina sobre muchas provincias, y a fin de que su Real Majestad sea más estimado, temido y obedecido» (*Ibid.*, 19).

En 1543 también están documentados los festejos que tuvieron lugar en Salamanca, con motivo de la entrada de la princesa María de Portugal. Sobre uno de los arcos triunfales levantados al efecto,

aparece Bellón, un jayán armado que da grandes voces a otro gigante llamado Bradamante. Bajo palio de brocado muy rico llega la princesa y el cronista escribe:

Llegando pues la princesa debaxo deste arco comenzó el un gigante de aquellos a decir en altas voces:

BELLÓN: ¡Ah! Bradamante, despierta
 desse tu sueño profundo,
 que nos cumple estar alerta,
 que combaten nuestra puerta
 con todo el poder del mundo.

BRADAMANTE: No hay humano atrevimiento
 que abra mis puertas çerradas
 porque çierran su aposento,
 por mágico encantamiento,
 tres culebras encantadas;
 y desta puerta cerrada
 no abrirán sus umbrales,
 hasta ser desencantada
 por la más alta y nombrada
 princesa de los mortales.

BELLÓN: Pues, ¡una reina excelente,
 linda sin comparación,
 viene y trae la serpiente
 que se tragó de repente
 las sierpes del faraón!
 Ya la [ha] mandado subir,
 abrir las puertas delante.
 Mandad las sierpes salir,
 porque se han d combatir
 hasta que se desencante.

Salieron luego tres culebras, los cuellos alçados y scando las lenguas con grandes silvos. Y tras dellas salió una sierpe y comenzó a pelear con ellas y tragóselas una a una. Estava una letra puesta ençima que decía:

Estas sierpes son las leyes;
mas la que tragó a las tres
nuestra Fe cristiana es.⁵⁸⁹

Sobre ese sustrato festivo cortesano, y como parte de un proceso de creciente complejidad en las propuestas, irán germinando textos dramáticos que desarrollan conocidos o imaginados episodios caballerescos, donde son habituales toda clase de seres extraordinarios, gigantes, monstruos y princesas libertadoras, y donde el público palaciego estaba familiarizado con la historia que se iba a contar. En este sentido, pronto se evidenció que la trasposición al teatro de historias conocidas por la lectura de las novelas de caballerías era muy bien recibida. Es el caso de Gil Vicente, a quien se tiene por autor de la primera comedia caballeresca que no se queda en la mera refundición de episodios conocidos (Camões 2006: 5). El éxito de su adaptación de la novela *Amadís de Gaula* debió sugerirle dar un paso más para, partiendo de la «previsible complicidad de saberes entre él y su público», construir una comedia textualmente más compleja, *Don Duardos* (ca. 1525). En ella, argumentos, motivos y personajes son sacados directamente de la novela de caballerías *Primaleón* (1512), de autoría desconocida,⁵⁹⁰ aunque le sirven tan sólo de soporte para la creación, apunta Reckert en su estudio sobre la obra vicentina (Vicente 1996: xvii).

Curiosamente, o tal vez por ello, aun inaugurando el género, si tenemos en cuenta algunos detalles, su propuesta parece nacer en las puertas de la transgresión. Como observa Camões (*Ibid.*), Gil Vicente «parece enfatizar que el tiempo de las novelas de caballerías

⁵⁸⁹ La cita en Ferrer Vals (1993: 139 y s.).

⁵⁹⁰ Véase el estudio introductorio a la edición salmantina de *Primaleón* en Marín Pina (2003).

es pasado» y que «el amor es atributo del ser y no de su condición», de hecho hay una inequívoca sátira del amor cortés (vv. 771-780):

FLÉRIDA: Aquel tal
que lamenta su ventura
y exclama su tristeza...
¿de qué mal?

AMANDRIA: Es un modo de hablar
general, que oís decir
a amadores,
que todos veréis quejar,
y ninguno veréis morir
por amores.

De la difusión y presencia de los relatos caballerescos da idea el que en 1601, Alonso de Soria publicara un *contrafacta* a lo divino titulado *Historia y milicia cristiana del caballero Peregrino, conquistador del cielo*. De la misma manera que pueden asociarse con la evolución iconográfica de los ángeles o con algunas de las descripciones del Empíreo que responden directamente a los usos y costumbres de la vida palatina.⁵⁹¹

⁵⁹¹ En el erudito tratado del jesuita vallisoletano Gabriel de Henao *Empyreologia seu Philosophia christiana, de Empyreo Coelo* (1652), se describe viva y físicamente el Cielo Empíreo, a los que lo habitan y lo gozan sensualmente. Aficionado como debía ser a la música, y acumulando autoridad sobre autoridad, hace en él todo lo posible por probar la existencia de música celestial con participación de instrumentos y danzas angelicales (*vid.* II: p. 279b: Lib. VIII, exerc. XXVIII, sect. IV, núm. 38-39 y II, p. 211^a: Lib. VII, exerc. XXVI, sect. 1, núm. 4). Ha de admitirse, no obstante, que tan *documentado* estudio era parte de una corriente que en la segunda mitad del XVII se complacía en una extremada imagen sensual del Paraíso. Otro jesuita, el padre Martín de Roa, publica unos años antes *Estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno y de todo este Universo después de la Resurrección, y juyzio universal*, donde pueden leerse en una transferencia de la vida real a las esferas superiores, cosas como: «Los que se han hallado en palacios reales, y visto allí los saraos (sic) de las damas, refieren que es tanta la gravedad y modestia, tan grande la compostura, el decoro y decencia con que se hazen, tanta la serenidad y sossiego de los semblantes, los ademanes y movimientos de todo el cuerpo, tan decentes, tan graves, tan compuestos, que ni desdizen de la Magestad de las personas Reales, componen los

No obstante, tras la publicación del *Quijote*, se da un interesante fenómeno. No parece que volvieron a escribirse más relatos caballerescos en prosa, pero hubo un curioso desplazamiento hacia la épica en verso. Se produjo, como señala Pedraza (2007: 220), una reelaboración profunda por parte de los Boiardo, Ariosto y Pulci y sus imitadores, de carácter poético e irónico (Arróniz 1969). En España, sin alcanzar el vuelo de los italianos, se da una notable corriente refleja, que se nutre, muchas veces, de situaciones o personajes ariostescos: *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia* (1555) del valenciano Nicolás de Espinosa. *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doce Pares de Francia* (1555) de Francisco Garrido de Villena. *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* (1585) de Agustín Alonso. *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto. *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega. *España defendida* (1612) de Cristóbal de Mesa y, subraya Chevalier (1966), *El Bernardo o la victoria de Roncesvalles* (1624) de Bernardo Valbuena. Estas últimas,

más licenciosos ojos de quien los miran» (fol. 56 vt. -cap. XIII). En otro lugar habla de que existirá el placer de *cantar y tañer* (fols. 40 vt. -44r -cap. IX), envuelto en fragancias (fols. 44r-46r -cap. X), donde incluso «los menos hidalgos» de los sentidos, el gusto y el tacto, tendrán cabida (fols. 46 vy.-50r -cap. XI). Hacia 1629, una tal sor Juana de San Antonio, de la orden de Sta. Clara, se abandona al preciosismo y tiene revelaciones que le llevan a escribir cosas como estas en las que aparece Jesús: «Paséase mi Señor por el castillo, gallardísimo, vestido de tela blanca, encarnada, verde y azul, toda bordada de piedras preciosas». O descripciones del vestuario celestial femenino del tipo: «No se usan ropillas, todo es sayas grandes; ropas de gloria; tiene la gran Emperatriz soberana aquel vestido entero; saya grande de blanco y encarnado, todo de piedras preciosas como tengo dicho; y las santas vírgenes con ella, todas de la mesma librea, la cosa más hermosa que ojos humanos han visto; una gentileza de cuerpos, una bizarría de talles. ¡Qué cabezas tan aderezadas, que tocados y rosas enlazadas de perlas y piedras preciosas, y aquella belleza de coronas imperiales en ellas! ¡Qué ojos, frentes y bocas! ¡Qué manos tan blancas y que manillas y sortijas!». La citas en Caro Baroja (1978: 125 y ss.), quien remite a Manuel Serrano y Sanz (1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, II. Madrid: Tip. Sucesores de Rivadeneyra.

sin ser las únicas, han permitido observar una vuelta al tema carolingio, aunque ahora desde una perspectiva hispana. Así, Bernarda Ferreira de Lacerda comienza el Canto I de su *Hespaña libertada* (1618), cuyo inequívoco título bebe de Tasso:

La libertad de nuestra Hespaña canto,
Y hazañas de aquel Godo valeroso,
Que con ánimo osado, y zelo santo
La fue quitando el jugo trabajoso,
Y de sublime verso belicoso,
Que hizo la Hespañola gente fuerte
Triunphando del tiempo y de la muerte.

(Canto I, estrofa 1)

Las excelencias godas son cantadas por Ferreira en términos de linaje regio: «del regio tronco Godo tan antiguo» (Canto I, 37);⁵⁹² liderazgo: «ellos al Godo [Pelayo] siguen muy ligeros» (I, 67); nobleza: «y juró a fe de Godo Cavallero» (I, 88);⁵⁹³ fama: «que sus hechos hizieron tan famosos» (IV, 14);⁵⁹⁴ valentía y fortaleza: «mirando al Godo fuerte | que a comenzar hazaña tal se atreve, | juran de pelear hasta la muerte» (I, 91);⁵⁹⁵ tópicos heroicos a los que se añadirá el ser esforzado: «el esforçado Godo quando vino» (I, 61), y bizarro: «calló el vizarro Godo en este punto» (II, 10).

⁵⁹² «Aunque todos los Godos principales | peleando murieron a porfía, | habiendo hecho primero hazañas tales | que una vida por muchas se vendía. | Escapó para alivio destos males | Pelayo, cuya sangre procedía | del regio tronco Godo tan antiguo, primo del infelice Rey Rodrigo». (Canto I, 37).

⁵⁹³ «Y juró a fe de Godo Cavallero, | y aun de Rey, por la parte que me cabe, | pues representar puedo la persona | de aquellos que han tenido esta corona» (I, 88).

⁵⁹⁴ «Al fin Hespaña toda está poblada, | y siempre desde aquel tiempo lo estuvo | de ramos deste Godo generosos | que sus hechos hizieron tan famosos» (IV, 14).

⁵⁹⁵ «Desesperando ya de mejor suerte, | suspensos quedan un espacio breve, | después del qual mirando al Godo fuerte | que a comenzar hazaña tal se atreve, | juran de pelear hasta la muerte, | yendo a qualquier parte que él los lleve, | o a destruir los pérfidos paganos, | o a morir de una vez entre sus manos» (I, 91).

Con todo, la épica italiana constituirá el yacimiento más rico de argumentos y personajes de las comedias caballerescas. De hecho son innumerables las referencias al universo elaborado por Boiardo y Ariosto, en comedias de todo género, incluso en autos sacramentales, aunque tratados de manera muy libre, tanto los personajes como los episodios. Después de todo, público y artistas se movían en un «confuso caos caballeresco», en expresión de Pedraza (2007: 224), como lo demuestra el hecho de que un cambio de sexo en uno de los personajes no supusiera, al parece, un grave problema para los espectadores. Así, en *El jardín de Falerina* de Calderón, Argalía, el hermano de Angélica aparece convertido en mujer. De ahí que apunte Pedraza que, «probablemente, la *a* final del nombre despistó a don Pedro hasta el extremo de que hace que el personaje se autoproclame «embajatriz de mí misma». ¿Alguien podría imaginar que el Cid se presentase como «campeadora» o «campeatriz»?» Ha de considerarse, además, que gracias a ese mismo magma de confusión que rodea la épica italiana, «lo evanescente de la materia», también en expresión de Pedraza, el género de la comedia caballerescas está esencialmente abierto a la incorporación de nuevos materiales y otros personajes extraños a las fuentes tradicionales.

La reelaboración de mitos y episodios de la épica italiana dará «obras breves, intensas y emotivas», como apunta Pedraza (2007: 221), de las que son buen ejemplo el poema perdido *Angélica y Medoro* de Francisco Aldana, *Primera parte de la Angélica* (1586) de Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica* (1588) de Lope, *Angélica y Medoro* (1602) de Góngora y la epístola *Alcina a Rugero* (1604) de Lope. Sírvannos de ilustración unos versos de poema de Góngora dedicado al episodio del encuentro amoroso de Angélica y Medoro.

En un pastoral alvergue
que la guerra entre unos robles
lo dexó por escondido,
y lo perdonó por pobre.

[...]

Corona un lascivo enjambre
de Cupidillos menores
la choça, bien como abejas
hueco tronco de alcornoque.

Qué de nudos le está dando
a un áspid embidia torpe,
contando de las palomas
los arullos gemidores.

[...]

Desnuda el pecho anda ella,
buela el cabello sin orden,
si lo abrocha es con claveles,
con jazmines si lo coge.⁵⁹⁶

También puede encontrarse en esas reelaboraciones de materiales épicos italianos una orientación heroico-cómica, de la que es significativa expresión el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando enamorado. Dedicado al hombre más maldito del mundo* de Quevedo y publicación póstuma. Texto paródico, desmitificador y grotesco arranca su Canto I con

Canto los disparates, las locuras,
Los furores de Orlando enamorado,
Quando el seso y razón le dexó a oscuras
El Dios engertó en diablo, y en pecado;
Y las desventuradas aventuras
De Ferragut, guerrero endemoniado,
Los embustes de Angélica y su amante,

⁵⁹⁶ Citamos de la edición de 1633: 85 y s. Para una edición crítica *vid.* Luis de Góngora y Argote (1962). *Romance de Angélica y Medoro*. Dámaso Alonso (ed.). Madrid: Ediciones Acies.

2.2.3. Teatro de magia.

La presencia de lo mágico en las comedias caballerescas es tan notable que muchas de las piezas pueden encuadrarse indistintamente en este subgénero o en el de las comedias de magia. Ocurre así con *El jardín de Falerina* (1636) de Calderón.⁵⁹⁸ En el exquisito jardín se encuentra Rugero. No sabe donde está ni qué se espera de él. Está rodeado de estatuas de hermosas ninfas, envuelto en perfumes y una música que le confunden. «Cessen, cessen rigores, cessen crueldades» repite el coro de ninfas. Pero a su alrededor sólo hay estatuas mudas. Falerina, vestida de ninfa, *en acción de estatua de una fuente*, baja de su pedestal y se dirige a Rugero que está en suspenso. Quiere poseerlo. «Joven, cuyo valor | nació a más alto fin, | que a Caudillo Africano, | ni a Francés Paladín, | no sólo mi voz creas, | viendo restituir | a vida y alma un mármol, | pues hablarán por mí, | para mayor abono». Placer y temor... Los cantos adormecen sus sentidos. «¡Ay mísero de ti! | que lo feliz desdeñas, | y eliges lo infeliz; ¡ay mísero de ti!». «Cielos –se lamenta Rugero–, qué confusión | es la que ha entrado en mi, | que no me dexa (¡ay triste!) | ni hablar, ni discurrir?». Y si la magia en otras obras necesita de complejos mecanismos, aquí es sutil, no necesita más que el

⁵⁹⁷ El poema procede del Canto I y de 29 estrofas del Canto II del *Orlando Innamorato* de Boiardo. Citamos de la edición de 1670: 84. Una edición crítica puede encontrarse en la edición de Malfatti (Quevedo 1964). Para los aspectos satíricos y carnavalescos de este *Poema heroico* de Quevedo véase también Mata Induarán (2000: 225- 248). Para la *compositio* del Canto I véase González Miranda (2002: 929-941).

⁵⁹⁸ Tomamos las citas de la edición de 1682: 314 y ss.). Para Chevalier (1966: 433) esta obra sería «le premier exemple de ce genre nouveau

recurso de la voz. En este episodio del enfrentamiento del caballero cristiano con la maga (IIª jornada), observa Stein (2006: 102), «el poder del canto refuerza [...] al nefasto poder sobrenatural de las fuerzas ocultas del jardín. [...] La música de la tonada de Falerina y las breves respuestas a cuatro voces de las ninfas no parecen ni especiales ni mágicas en sus técnicas musicales. [...] Es sobrenatural porque explota la retórica de la repetición insistente».

Al lector no puede escapar que si unas comedias caballerescas no son más que divertimentos, lances de amor y aventuras salpicados de mutaciones y efectos escénicos, otras, como ocurre con las calderonianas, aun sin renunciar a esos seres fantásticos y magias, quieren ser una búsqueda de la verdad, un descubrir los mecanismos del destino y los enigmas de la Fortuna. (*vid.* IIª Jornada, 324 y ss.). Apunta Vidas Siliunas (2006: 128) que Calderón restituye el héroe caballeresco a la escena, cuando parecía definitivamente enterrado por Cervantes. «Las comedias de caballerías calderonianas no son otra cosa que la resurrección de este héroe. Sin embargo, regresando de ultratumba, el caballero reaparecido tiene ya una sustancia esencialmente diferente de la renacentista. Él ya no pertenece ni al rito ni al mito, sino al cuento de hadas y al reino del arte».

En efecto, a través de Calderón hemos desembocado en un género que es otro y diferente del mito. Las maravillas del mundo caballeresco de Calderón son una pura invención de la fantasía, la verdad de una ficción increíble que sólo obedece a su propia lógica, pero parecen estar más cerca de la esencia mítica que las «comedias mitológicas» (Siliunas, *op. cit.*). En aquellas es más fácil la identificación de los espectadores patricios con los protagonistas, con sus antepasados heroicos y protagonistas de legendarias gestas. Y Calderón sabía hábilmente reforzar esos sentimientos de parentesco.

«Nadie podía tomar en serio la existencia de los palacios que se mueven en el aire», observa Siliunas (*Ibid.*, 129 y s.), quien añade que el bullicio de la fiesta y el brillo de la puesta en escena «mareaban las cabezas, encantaban, ‘mitologizaban’, pero [...] no era posible olvidar totalmente la diferencia entre el mundo ideal caballeresco y la realidad española y el espectáculo se presentaba como una bella mentira». Típicamente barroco.

No obstante, la «bella mentira» de otros tiempos se torna en desatino a ojos de los críticos, ahora de sensibilidad neoclásica. La comedia de magia, dejando atrás el elemento religioso, con el que largamente fue asociado, a través de las comedias de santos, derivó en puro entretenimiento. En las de santos se pretendía el triunfo de la religión cristiana. En las de magia el triunfo del amor, el logro de beneficios materiales o la conquista de reinos, sintetiza el profesor Álvarez Barrientos (2011: 62). Las posibilidades del género no podían escapar a sus autores, pero terminará insistiéndose en lo que tiene de sorpresa y desconcierto, desarrollándose como una convención más (*Ibid.*, 18). Para Álvarez, la pieza de Ruiz de Alarcón *La cueva de Salamanca* (1628), es la obra que «supone la fijación de muchos motivos caracterizadores de los personajes de la comedia de magia, así como de alguno de sus tópicos».⁵⁹⁹

Por lo que se refiere a la actividad del mago, este suele abandonar su patria para realizar sus prodigios, unas veces

⁵⁹⁹ Entra las obras que contribuyeron a ese tono convencional se citan, entre otras *Los encantos de Merlín* (?), perdida y atribuida a Rey de Artieda; *El embuste acreditado y disparate creído* o *Los encantos de Merlín* (ca. 1615), atribuidas a Vélez de Guevara; *La sortija del olvido* (1619.), de Lope; *La cueva de Salamanca* (1628), de Ruiz de Alarcón; *Polifemo y Circe* (1630), de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón; *El encanto del olvido* (1710), de Hoz y Mota. Sobre el carácter del mago véase Doménech (2008) y Caro Baroja (1974).

porque no comprenden sus estudios, ni lo que puede conseguir con ellos; otras, porque ese mismo poder le ha encontrado enemigos (*Ibid.*, 20).

La comedia de magia había evolucionado hasta el centón o pastiche, regido por un único objetivo económico que pasaba necesariamente por encandilar al público. Así, terminó por enseñorearse de los escenarios una magia intrascendente, excusa perfecta para poner en juego los recursos más disparatados, como quiere poner en evidencia el autor del conocido comentario del *Memorial Literario*, a propósito de los reestrenos, en 1794, de *El asombro de Jérez, Juana la Rabicortona* (1741), de José de Cañizares, y que, aunque extenso, recogemos de Sala Valldaura (2012: 25):

Esto es una comedia de magia, que es lo mismo que decir es un desatino de los más completos. En ella hay vuelos, escotillones, transformaciones y disfraces; hay un corregidor extravagante, con un sobrino majadero, que se tratan mutuamente de asnos a cada paso, y son objeto de las burlas y de las befas; hay un vejete que danza en todo, porque debe de ser precepto del arte cómico-mágico que no haya composición de estas en que no dance semejante personaje, para que los señores nigromantes diviertan al auditorio, transformándolo en algún avechucho o cosa ridícula; hay una dama de distinción, enamorada ciegamente de un calavera que le da lección de música y que, aunque no lo sea como luego se descubre, pasa por hijo de la bruja que le crió y le robó cuando era chiquito, y le sirvió de tercera en sus amores y de defensora en sus peligros; hay también un paso de idolatría entre cristianos, esto es, el galán y la dama se encomiendan a Venus, cuya estatua figura Juana, y los salva de un peligro; hay papeles y cartas, y truenos y relámpagos, y voces de demonios para el desenlace o solución de la fábula, y hay un arrepentimiento que, sin embargo de ser sospechoso porque ya le hubo otra vez antes de empezar la comedia, basta para que la señora Juana la Rabicortona quede impune. Todo esto, y trescientas cosas más se hallan en esta

comedia; y sólo no se encuentra verosimilitud, decencia ni buena moral. No inspira sino escarnio y degradación de la Justicia y Magistrado, que no puede menos de causar la risa y menosprecio del ignorante vulgo que se complace y deleita viendo ridiculizados aquellos personajes, que se deberían representar con nobleza y seriedad. [...] Por más que se han declarado contra esta clase de representaciones, nada se ha adelantado, ni creemos que se adelante: los cómicos siguen representándolas porque les da de comer, [...] y los poetas fomentan este desorden escribiendo ya que no magias, piezas tan insulsas y tan fatales que hacen en su comparación más apreciables estas deformidades.

Los discursos críticos con el teatro parecen formar parte sustancial del mismo,⁶⁰⁰ y las comedias de magia no podían dejar de ser el blanco predilecto de estos, por su inverosimilitud, por terminar siendo un mero ejercicio de diversión, sin otra finalidad que el agrado del público, ¿de un público vulgar? Mediado el siglo XVIII, el marqués de la Olmeda (Loyola 1750: 234 y s.), se incorporaba a la amplia nómina de críticos con estas conocidas observaciones sobre lo que él entendía decadencia del teatro:

A los oyentes ha de disonar esta conjunción de especies, y distancias, indisponiéndolos la repugnancia para la diversión y el fruto, es echarse solo a decir algo; venga o no venga, satisfaga o no satisfaga; cargando todo el peso de la dificultad (que debía extenderse a todos los movimientos del Teatro) sobre estas particulares circunstancias o licencias; porque aun los más lerdos y negados concurrentes de los Coliseos, saben, distinguen, y conocen muy bien, que quanto ven sobre el Tablado es fingimiento y no realidad; es pintado y no vivo; y es artificialmente imitado y no existente.

⁶⁰⁰ Vid. Rodríguez Sánchez de León (2000)

«Válgame Dios, qué de embustes, | qué de enredos y patrañas | los pintores y poetas | con licencia nos encajan», se lee en *La mágica florentina* (1755) de Antonio Pablo Fernández.⁶⁰¹ En el mismo sentido, unos años después, se quejaba Moratín hijo de que el teatro estaba tomado por «reyes sin carácter ni decoro, acciones increíbles, costumbres nunca vistas, tramoyas, máquinas y otros abortos de una fantasía exaltada» (1867: 147). Y aunque las protestas y lamentos son innumerables, lo cierto es que el llamado teatro de magia gozó durante mucho tiempo del favor del público, como ponen de manifiesto Andioc y Coulon (1996),⁶⁰² en su estudio de la cartelera madrileña entre 1708 y 1808.⁶⁰³ Al mismo tiempo, y precisamente por las recaudaciones, el género era muy apreciado por los cómicos. No así por las autoridades, empeñadas en moldear el gusto del público, y que en España terminaron por prohibirlas en 1788, aunque el hecho de que se sucedan las prohibiciones prueba, una vez más, que la realidad desbordaba las intenciones de los gobernantes y de la Junta de Dirección y Reforma de los Teatros creada al efecto.⁶⁰⁴

Los testimonios del estado de cosas nos hablan de las tensiones que siempre parecen acompañar a la actividad teatral. Del historiador Miguel de Manuel (1741-1798), recoge Álvarez Barrientos (2011: 393) algunas estrictas observaciones. «Las Comedias que pugnan con la santidad de la religión cristiana deben prohibirse en absoluto, como son las de hechicerías y prodigios de Mágica infernal». Pero ello no le impide reconocer la realidad de los hechos.

⁶⁰¹ Ff. 106v-107r. Citamos de Álvarez Barrientos (2011: 2).

⁶⁰² También Andioc (1999).

⁶⁰³ Para otras ciudades, aunque se desborde el marco temporal hasta las primeras décadas del XIX, son útiles, entre otros, los estudios de Aguilar Piñal (1964, 1966, 1968 y 1974); Izquierdo Izquierdo (1989, 1992 y 1993) y Zabala (1982). Para las del Madrid de principios del XIX *vid.* Romero Peña (2006)

⁶⁰⁴ *Vid.* Doménech (2008: 9 y ss.). Las controversias sobre la licitud del teatro han sido estudiadas por Cotarelo (1904), García Berrio (1978), Vitse (1990).

«Yo veo que nuestro teatro necesita una absoluta corrección, pero atento el estragado gusto del vulgo, que es el que afloja el dinero, es difícil e impracticable su reforma de pronto».⁶⁰⁵ Bien poco habían cambiado las cosas a tenor de la confesión de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (vv. 40-48).

Y, quando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves,
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que no me den voces, que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos,
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.

Ya señaló Caro Baroja (1974: 72 y ss.) cómo la comedia de magia vino a ser una secularización de las comedias de santos barrocas, donde se hacía primar lo visual sobre lo textual y se buscaba abiertamente el espectáculo, el juego, el simulacro.⁶⁰⁶ Van, en efecto, asociadas al desarrollo de la escenografía y tramoyas porque pretenden reproducir la parte más plástica y atractiva del elemento milagroso y significativo de la vida del santo. Advertía también don Julio cómo, ya en el XVI, desde Alonso de Ercilla a Valbuena, se utilizaban máquinas en el sentido de *tanquam deus ex machina*, y cómo

⁶⁰⁵ Álvarez Barrientos remite al f. 13 de sus «Notas sobre el teatro español» y a los ff. 7r-v., del ms. 18475¹ de la BNM.

⁶⁰⁶ «Llegó el tiempo que se usaron | las comedias de apariencias, | de santos y de tramoyas, | y, entre éstas, farsas de guerras, | hizo Pero Díaz entonces | la *del Rosario*, y fue buena, | *San Antonio* Alonso Díaz, | y al fin no quedó poeta en Sevilla que no hiziesse | de algún santo su comedia». Agustín de Rojas, *El viaje entretenido* (1604). La cita en Caro Baroja (1978: 101). En estas comedias de santos, escribe Álvarez Barrientos (*Ibid.*, 8) solía ya aparecer algún mago con el que el santo se enfrentaba, de manera que la victoria de éste último cantaba la superioridad de las creencias y el compromiso religioso. Eran «un forma de evangelización desde las tablas».

se introducían interpolaciones de episodios en los que aparecían magos y nigromantes haciendo alarde de mutaciones y cambios. Prácticas, que Caro Baroja (*Ibid.*, 56) entiende se inspiraban posiblemente en la lectura de algunos poemas italianos anteriores, «con el *Orlando furioso* de Ariosto a la cabeza». Hay ciertamente diversos elementos que llevan a pensar en un origen italiano de este género, desde la notable presencia de escenógrafos de aquel país al uso del idioma, términos y giros italianos.

GABINO: Fantasmilla pisahuevos,
declárate a «Vive Cristo».

FOLLETO: (Dentro). *Venite a vedere adesso,
miei signori, le invenzioni
que servon di pasatempo
a tuto il chenero humano.*⁶⁰⁷

Doménech Rico (2005 y 2008) apoya la filiación italiana a partir del estudio de la obra de Antonio de Zamora *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (1709), pero señala un sugestivo movimiento de ida y vuelta. Se trata de una comedia de enredo de doble trama, de ambientación florentina, nombres italianos y uso de un italiano macarrónico (Doménech, 2008: 20), donde el verdadero protagonista es el *espíritu foletto*, que hace todo tipo de travesuras. Favorece los encuentros de la dama y el galán, da constantes sustos al criado, gusta de sorprendentes apariciones y vuelos por el aire, hay reconocimientos, pasmo y final con bodas. Al poco de comenzar la obra, y prontos a instalarse en una casa deshabitada vecina de la de su amada, el galán Octavio intenta explicar a su criado Chicho qué o quién es *Foletto*.

⁶⁰⁷ Citamos de Doménech (2008: 115), también las siguientes referencias de *Duendes son alcahuetes*, de Zamora.

CHICHO: ¿Folequé?
 OCTAVIO: «Foieto» ¿De qué te espantas?
 CHICHO: Yo no entiendo de folías,
 chaconas ni zarabandas
 mas, ¿qué es «foieto»?
 OCTAVIO: Un erecto,⁶⁰⁸
 trasgo, o duende de los que andan,
 sin intención o malicia,
 alborotando las casas
 donde están.
 CHICHO: Y pregunto, ese
 señor don Comosellama
 ¿será diablo? ⁶⁰⁹

De la misma manera que resultan reveladores los versos finales de la comedia, señala Doménech (2005: 282 y 2008: 178), donde Zamora pide la benevolencia del público.

Vamos,
 y aquí la comedia cese
 del Espíritu Foieto,
 que por trova solamente
 de la italiana, el perdón,
 ya que no el vitor, merece.

Observa Doménech, remitiéndose al *Diccionario de Autoridades*, que el término «trova», se define como «composición métrica formada a imitación de otra, siguiendo el método, estilo o consonancia, o parificando alguna historia o fábula». Y también que en anotaciones a los manuscritos 15491 y 16959 de la Biblioteca Nacional puede leerse respectivamente en relación a esta comedia *Duendes son alcahuetes*: «trova de la que ejecuta la tropa italiana» y

⁶⁰⁸ Palabra no documentada, pudiera ser un error, por «espectro».

⁶⁰⁹ La cita en Doménech (2005: 281 y 2008: 57)

«trova de la que ejecutó la tropa italiana». Frases que introducen otro término que reafirma su tesis. Acude para ello a Bances Candamo y su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, obra inacabada, donde se explica el término «tropa», diciendo que los franceses lo tomaron de los italianos: «grandes maestros de gestos y movimientos, en quien fue más insigne que todos un representante que en las tropas (como allá llaman) del rey Luis XIV hacía los graciosos. Era italiano de nación y se llamaba Escaramuche». ⁶¹⁰

Tras un pormenorizado análisis, concluye Doménech que se trataría de un texto de reelaboración a partir de una comedia no escrita, como solía ocurrir con la mayoría de las obras italianas, una comedia *all'improvviso*, y que, por tanto, la obra de Zamora sería deudora de uno de aquellos *Spiritu folleto*, una de esas obras de efectos mágicos que formaban parte del repertorio italiano hacia 1700.

No obstante, y a pesar de todas las evidencias, *La dama duende* (1636) de Calderón parece ser el elemento germinal de este género. Desde su publicación gozó de amplia difusión. En Francia, a imitación suya se representó, durante la temporada 1638-1639, *L'esprit follet* de Antoine Le Metel d'Ouille. Y Noël d'Hauteroche dio una nueva versión del texto calderoniano con el título *L'Esprit follet ou La dame invisible* (1684), obra que tuvo cientos de representaciones. ⁶¹¹

⁶¹⁰ Vid. Bances (1970: 125).

⁶¹¹ Otras versiones, a partir d'Ouille y no de Calderón, fueron *Les Frayeurs de Crispin* (1682), de Jean Crosnier, y *L'amante invisible* (1673) de Denis Clerselier de Nanteuil. Vid. Cioranescu (1999) y De Armas (1999).

En Italia, aunque no se tiene constancia de fechas de representación,⁶¹² los estudios de D'Antuono (1996 y 1999) y Pandolfi (1988) señalan que numerosas compañías de la *commedia dell'arte* tenían versiones del texto de Calderón en sus repertorios, al igual que los de la *Comédie Italienne* de París. De mediados del XVII es *La dama demonio* y una recopilación italiana de 1700 recoge *La dama creduta spirito folleto*, en el *Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto*. Los cómicos italianos representaban en Francia *Arlequín esprit follet*, *La dame diablesse*, *Coraline esprit follet*, *Arlequin persecuté par la dame invisible* y, como apunta Pandolfi (1988: V, 359), llevaron esta moda de los *sprits follets* hasta Rusia, a la corte de la emperatriz Anna Ivanovna,⁶¹³ donde se representó en 1733 una *Smeraldina, spirito folleto*.

Así pues, concluye Doménech, al escribir Zamora su *Duendes son alcahuetes* a partir de materiales italianos, las farsas de los Trufaldines, poco podía imaginar la deuda con un ya lejano origen calderoniano. Pero ahí están, de nuevo, ciertos elementos y recursos: una puerta secreta: «venid por la puerta falsa» o «la oculta puerta de cedro»; el registro de la maleta: «Folleto, a esta pieza desde aquel aposentillo oscuro a registro saco el arca de mis vestidos sin dársele de ti un pito, escribiendo está el correo»; los miedos del criado y el escepticismo del señor: «¿Será diablo?», dice uno. «Esa cuestión no me toca a mi apurarla ni a ti, y pues basta saber que todo ello ha de ser chanza», contesta el amo. «¿Ir a vivir con el duende?», inquiera el criado. «Sólo el que me mandes falta. Iré donde yo quisiere», quiere

⁶¹² Las fechas de representación casi imposibles de determinar ya que en las compilaciones aparece, si lleva fecha, la de la colección. En ocasiones las cartas de los actores a sus protectores sirven de fuente.

⁶¹³ Durante su reinado se introdujo la ópera en Rusia, invitando como director de la nueva compañía de ópera al compositor italiano Francesco Araja.

zanjar el señor. Pero le replica todavía el criado miedoso: «Si usted gusta de fantasmas enredadores, que a fuer de nuevos carantamaulas, regalan conmazculillos, cordelejos y sotanas, váyase solo, que yo tengo que ir a la posada por la ropa» (*Vid.* Doménech 2008: 57 y s., 91 y 176)

Desde el XVII se experimenta en el teatro, especialmente en el español, una mayor relevancia de lo visual. La presencia de escenógrafos italianos, tanto aquí como en el resto de Europa, generaliza este tipo de propuestas espectaculares. Lotti, Vaggio, Antonozzi, entre otros, colaboran ya con Lope o Calderón, de manera que «el escenario se convierten un lugar real, no simbólico, donde se recrea el mundo» (Álvarez Barrientos 2011: 82).⁶¹⁴ Italiano también es el tratadista de mayor influencia, Sabbattini, quien en su *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638) da ya cuenta de muchos de aquellos recursos puestos en juego. El primer estudio español, aunque más centrado en problemas de perspectiva, parece ser el de Antonio Palomino, *El museo Pictórico y escala óptica* (1715).

En el XVIII la moda de la magia y la espectacularidad recorre Europa con ímpetu renovado.⁶¹⁵ Se participa de una serie tópicos y formas comunes, pero se dan también algunas diferencias. Mientras en países como Francia, Inglaterra o Alemania no parecen renunciar a cierta valoración intelectual, en España, en cambio, se experimenta más con las posibilidades escénicas, llegando a influir en el discurso dramático. La acción se detiene, como en las arias de las óperas, para no restar importancia, allí a la expresión de las emociones, aquí al

⁶¹⁴ Véase también Amadei-Pulice (1990).

⁶¹⁵ El interés por la magia y el ilusionismo dará en esta centuria la que parece primera publicación en España centrada en trucos de magia, *Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mundanos* (1733) de Pablo Minguet.

efecto contemplativo de las mutaciones. Entiende Caro Baroja que se trata, en cierto modo, de recursos escénicos heredados de las formas visuales del Barroco, con estructuras semejantes a las del retablo. (*Ibid.*, 168).

El éxito de público de las comedias de magia parece marcar su destino. La búsqueda del éxito y su traducción económica orientará las producciones hacia lo espectacular al tiempo que se produce un deterioro creciente del interés por la calidad de los textos.

En efecto, así lo pone de manifiesto la recepción de las comedias por parte del público, de la que estas de magia son una buena muestra. Se trata de una cuestión sobradamente estudiada, pero que nos ayudará a comprender mejor los mecanismos del constructo de lo maravilloso.⁶¹⁶

En «¿Quién es el público y dónde se le encuentra?»⁶¹⁷ Larra se pregunta «Esa voz público que todos traen en boca, siempre en apoyo de sus opiniones, ese comodín de todos los partidos, de todos los pareceres, ¿es una palabra vana del sentido, o es un ente real y efectivo?» No le resulta fácil la respuesta y, poco más adelante, sus reflexiones le llevan a concluir con extrañeza que «el público tiene gustos infundados» y que «es caprichoso».

Un autor silbado me dice cuando le pregunto quién es el público: *Preguntadme cuántos necios se necesitan para componer un público*. Un autor aplaudido me responde: *Es la reunión de personas ilustradas, que deciden en el teatro del mérito de las producciones literarias*». ⁶¹⁸

⁶¹⁶ Para el Siglo de Oro *vid.* Green (1957: 190-200), Sánchez y Porqueras (1972: 365-387). Para el siglo XVIII *vid.* Hafter (1975: 46-63)

⁶¹⁷ Aparecido en *El Pobrecito Hablador* el 17 de agosto de 1832.

⁶¹⁸ La cita y las siguientes en Larra (1986: 16-23)

Insiste en sus pesquisas y se pregunta a sí mismo:

¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* y las poesías de Salas,⁶¹⁹ o el que deja en la librería las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Ilíada*? ¿El que se da de cachetes por coger billetes para oír a una cantatriz pinturera, o el que las revende?

Del pueblo se habla con miedo; del público con respeto; del vulgo con desprecio. El pueblo es temible, el público respetable porque representa la reunión de lo escogido de las gentes sensatas, al paso que aquél representa la fuerza de una nación entera. El vulgo es la hez de la sociedad. Al pueblo es preciso engañarle con maña, sujetarle con fuerza so sucumbir. Al público basta con deslumbrarle. El vulgo tiene todas las ideas equivocadas, se le dirige con milagros con las más groseras patrañas por poca apariencia que tengan de verdad: es la masa común de las gentes que no se distinguen ni se hacen en nada visibles.

2.2.4. Tragedia heroica y constructo nacional.

A pesar de tanta comedia de encargo, de tramoyas, milagros, demonios y símbolos religiosos en abigarrados dislates, por un lado, y del pujante teatro burgués, pueden encontrarse otras propuestas, ciertamente más monótonas, orientadas a la exaltación patriótica o a las glorias locales. Son las tragedias,⁶²⁰ que quedan como uno de los pocos ámbitos escénicos en los que cabe lo maravilloso, en la orientación simbólico-discursiva que pronto identificará Arteaga, y que caracterizan septentrionalidad y medievalismo.

⁶¹⁹ Alude a Jacinto Salas y Quiroga, autor del que será considerado auténtico manifiesto romántico español.

⁶²⁰ El término «comedia» terminó por abarcar todos los géneros dramáticos. Sobre los orígenes de la tragedia neoclásica española *vid.* Berbel (2003).

Las tragedias, pues, se convierten en el formato ideal para los temas históricos y nacionalistas, tal vez por eso escribiera Luzán (1737: 66) en su *Poética* (Cap. II): «No es menor la utilidad que produce la tragedia». Pero en realidad sirven de marco para desarrollar temas como el amor, el deber o la virtud religiosa.

La más notable de este período es sin duda *Le Cid* (1636) de Corneille, y la que hizo escuela, aunque junto con el éxito cosechó agrias polémicas, achacándosele, entre otras cosas, falta de verosimilitud, desprecio a las tres unidades, por no hablar de las necias acusaciones contra su originalidad, en un momento en el que tomar y retomar temas de otros autores, antiguos o modernos, es práctica habitual y se considera que, después de todo, la auténtica originalidad así entendida reside en el tratamiento que se le da a un tema.⁶²¹ Corneille, como es conocido, había tomado el asunto de su *tragi-comédie* de *Las mocedades del Cid* (ca. 1605), del valenciano Guillén de Castro. Se ha escrito que Lope concluía sus comedias en matrimonio y que Castro las comenzaba con los problemas que originan las bodas (Oliva y Torres 1992: 210) y, precisamente ese es el arranque de esta obra cuya trama es de sobras conocida. La costumbre dicta que una afrenta ha de pagarse con sangre. Así lo hace el joven héroe, que da muerte al padre de Jimena. Libra ella en su interior una cruel batalla entre el amor y la venganza. Implora al rey limpiar su honra. El héroe desesperado marcha a luchar contra los moros y conquista Sevilla y Valencia. El rey, admirado, busca una salida y promueve la lucha del héroe contra otro de los pretendientes de Jimena. Rodrigo vence y consigue el perdón y el amor de la dama.

⁶²¹ No obstante, no faltan autores que mantienen las acusaciones de plagio, *vid.* Ruiz Ramón (1988: 178).

Honor, amor y muerte se entrecruzan en una obra intensa que reconstruye una sociedad heroica, donde, sin menoscabo de la dignidad de los amantes, su sacrificio hará que triunfen en el amor. Corneille sublima esos valores y el ambiente nobiliario y remoto, pero no ha de buscarse una identificación nacional. Da igual cómo vayan vestidos los personajes, «son franceses del siglo XVII que han leído a Descartes», como señalan Riquer y Valverde (1975: II, 345). Autores que señalan una peculiar circunstancia: «sorprende que un escritor normando como Corneille recurra a un asunto propio de la epopeya castellana cuando tan a mano tenía multitud de temas que le habría podido brindar la epopeya medieval francesa» (*Ibid.*, 344).

El mundo medieval volvería a ser explorado por Corneille en *Pertharite* (1651), que sitúa la trama en la Lombardía del siglo VII. Una lucha de legitimidades y pretendientes al trono. Una viuda, Rodelinde, que se mantiene fiel al difunto rey Pertharite, y un usurpador que, después de todo se mostrará más noble y clemente de lo que todo daba a entender. Pero la obra fue un fracaso y sólo unos años después, en 1725, volvería triunfante como ópera seria en tres actos de Haendel y libreto de Nicola Francesco Haym, llamándose ahora *Rodelinda, Regina de Longobardi*.

A mediados del siglo XVIII Agustín Montiano se afanaba en escribir algunas piezas que nunca serían estrenadas. Entre ellas llama nuestra atención, por su referencia gótica, *Ataulfo* (1753).⁶²² Pero, en este caso, se trata en realidad de una lucha entre el bien y el mal, de

⁶²² Para estudios específicos *vid.* Boussagnol (1962) y Shaw (1991). Ángel Saavedra, duque de Rivas, escribió otro *Ataulfo* (1814), inédito hasta fecha reciente. Para un estudio comparativo de ambas tragedias véase Fernández Cabezón (1984). Berbel Rodríguez (2001) plantea una sugestiva hipótesis en la que relaciona la publicación de *Ataulfo* con la firma del concordato de 1753, entre Fernando VI y Benedicto XIV.

un conflicto entre quienes representan una sociedad civilizada, pacífica y ordenada y los que, desatadas las pasiones, representan otra bárbara, belicosa, escindida. De un lado, Ataulfo, rey godo de España, Placidia, su esposa romana, el príncipe Valia y Constancio, embajador romano. De otro, Rosamunda, celosa de Placidia, que ambiciona el poder junto con Sigerico y Vernulfo. Aunque situada en el siglo V, su localización en España empuja a considerarla como una lección heroica, desde un punto de vista social y moral (Glendinning 1986: 173). *Ataulfo* no deja de ser un ensayo sobre las actitudes y valores de los individuos. Muerto Alarico, Ataulfo toma el poder, contrae matrimonio en Narbona con Placidia, hermana del emperador Honorio, traspasa los Pirineos y se establece en Barcelona, donde inicia negociaciones de paz con Roma. Rosamunda, personaje no histórico, incita a su amante Sigerico a traicionar al rey, junto con otros godos. Ataulfo es asesinado por Vernulfo. Valia toma el poder y castiga a los traidores. Como apunta Fernández Cabezón (1984: 96), se trata, pues, de una traición personal y no de un levantamiento colectivo, siendo, al final, un godo de baja condición el que cometerá el regicidio. El interés dramático lo centra Montiano en el descubrimiento de los planes urdidos por los traidores y los complejos sentimientos que la situación propicia. Así pues, lo maravilloso arteaguiano, si se diera, quedaría circunscrito a la habilidad del discurso y a puntuales emociones de los personajes que el lector pudiera hacer suyas.

Nicolás Moratín, escritor más profundo y habilidoso, se moverá dentro de parecidos parámetros. En éste, como explica Glendinning (*op. cit.*, 177), las cuestiones de amor y honor, que hasta ahora pertenecían a la esfera de la moralidad, pasarán a tratarse como asunto de la razón, y, al igual que Montiano, los temas de sus

tragedias serán tomados de la historia de Roma y de España. Llama aquí nuestra atención su *Guzmán el Bueno* (1777), a pesar de ser para los críticos la menos atractiva de sus tragedias. Para Glendinning (*Ibid.*, 179) se trata de un ensayo «en torno al patriotismo, dominando en ella una tensión interna típicamente corneliana entre el deber hacia España y al amor para un hijo y su familia», donde se aúnan la virtud heroica y la nobleza de la estirpe.

En línea parecida se escriben *Pelayo* (1769) de Jovellanos, también conocida como *La muerte de Munuza*, o *la Hormesinda* (1770) de Moratín, que enfrentan idéntico episodio, o el *Don Sancho García, Conde de Castilla* (1771) de Cadalso, entre otras. Como las anteriores, fundan la verosimilitud en el tema histórico y crean tensión dramática a partir de un núcleo familiar y un «error» por resolver. En sus tramas, con mayor o menor habilidad, se entrecruzan las cuestiones personales y políticas.

En *Pelayo* se estudia la virtud individual, el honor y la fe en la justicia divina, pero también hay una exploración de la dimensión colectiva típicamente ilustrada, como pone de manifiesto la entrada en escena de Rogundo (Acto I, escena i):

No me culpes, amigo; considera
Que la desconfianza y los cuidados
Viven siempre en los pechos oprimidos.
¡Ah! ¡Qué infelices somos!
[...]

Los quebrantos
Que afligen a la patria, noble amigo,
Nos hacen recelar de todo cuanto
Se pone a nuestra vista.

En *Don Sancho García*, la condesa Elvira ha de escoger entre su amante, Almanzor, rey de Córdoba, y su hijo. Almanzor no ama a la

condesa y en realidad lo que persigue, uniéndose a ella, es que Elvira mate a su hijo, heredero del trono, y tomar de esta forma lo que no ha logrado por medio de las armas. La tensión dramática se construye, pues, en torno a la intriga de conocer si la heroína accede a las presiones del malvado Almanzor y termina por matar al hijo o no.

Un viejo conocido de Arteaga, Napoli Signorelli, en su *Storia critica de' Teatri antichi e moderni* (lib. 3, c. 6), alaba mucho esta tragedia, observa Sempere y Guarinos (1785: II, 22), aunque el italiano le señala dos defectos: la perpetua consonancia de los pareados y la poco sólida propuesta de Almanzor a la condesa de matar a su hijo. Más interesante para nuestro propósito, por cuanto subraya el culto al deber, es el comentario que hace Sempere (*Ibid.*) sobre la intervención de Don Gonzalo, educador de Sancho García: «Es muy bella entre otras la pintura que se hace de las obligaciones de la grandeza por boca de Don Gonzalo en la Scena II del Acto IV».

Realmente estas piezas abrirían un camino nuevo, historicista, de sesgo romántico, que caracterizaría la centuria siguiente. Y si el favor del público, en un principio, era para otro tipo de obras, poco a poco terminaría haciendo suyo aquel imaginario patriota, como tendremos ocasión de tratar más adelante. No obstante, no podríamos cerrar este apartado, dedicado a estudiar la presencia de lo maravilloso en los escenarios según la perspectiva arteaguiana, sin detenernos en las observaciones de dos autores que, a nuestro entender, explican oportuna y sintéticamente lo que aquí hemos intentado poner de manifiesto. Autores y textos que influirían en su momento de forma notable en la crítica romántica, pero que ilustran

el pensamiento neoclásico sobre la cuestión que nos ocupa. Nos referimos a De la Gándara y Munárriz.

Miguel Antonio de la Gándara es el autor de *Apuntes sobre el bien y el mal en España* (1759), obra que no se publicaría hasta 1804, en Madrid y Lyon, de la que pueden extraerse jugosos párrafos. Los primeros, genéricos, corresponden a lo que denomina «Prólogo: A la Nación Española», se evidencia en ellos un impulso nacionalista que, como se verá, desea orientar la actividad teatral hacia la búsqueda de elementos heroicos ejemplarizantes:

Señores compatriotas míos: varias cosas tengo que suplicar y que poner en consideración de vmds. brevemente.

1ª Que para entrar a leer estos Apuntes se sirvan vmds. animar su espíritu de sentimientos patricios, inflamar su ánimo de un zelo nacional, y renovar dentro de su corazón la memoria de aquellos antiguos progenitores nuestros, que supieron colocar el honor de la nación, el valor de las armas, el crédito de las letras, el esplendor de las artes, el heroísmo, la fama, y el nombre español en el templo de la inmortalidad.

2ª Que nosotros somos formados del mismo hueso, carne y sangre que ellos; vivimos en el mismo suelo, gozamos del mismo clima, nos sustentamos de los mismos manjares, y bebemos de las mismas aguas.

[...]

5ª Que no tengo más patria, más partido, más paisanaje (sic), ni más sangre que España, España y España (De la Gándara 1811: 14 y ss.).⁶²³

Más concreto se muestra en § LXXX, donde insta a los autores a seguir con firmeza «todos los preceptos del arte» y pretende que se entreguen a un que forme a hombres y mujeres en las virtudes patrias.

⁶²³ Citamos a partir de la edición de Valencia 1811. Para una edición moderna y comentada *vid.* De la Gándara (1988).

Para las representaciones públicas de nuestros teatros se escribirán comedias nuevas, arregladas a todos los preceptos del arte, purgadas de todo defecto, y que tengan por argumento preciso las virtudes y acciones más heroicas de nuestros incomparables españoles antiguos, al ayre de Carlos Quinto sobre Túnez, a fin de que se impriman en el tierno corazón de la juventud aquellas mismas ideas de religión, de honor, de valor y de heroísmo, que admirarán en sus ínclitos abuelos.

Pero estas comedias no han de contener ficciones poéticas, ni indecencias, sino puramente hechos históricos, constantes en los anales de la Nación, y abillantados con el entusiasmo de una poesía cristiana. Así se enseñarán a todos insensiblemente los pasajes más interesantes de nuestra historia, y se inflamarán sus ánimos de un espíritu heroico y valeroso.

Un teatro nacional reducido y dirigido a este objeto importará infinitamente más de lo que parece. ¿Qué serán estos espectáculos sino unas escuelas públicas de heroísmo cristiano? (*Ibid.*, 270 y s.).

Aun así, De la Gándara es consciente de la naturaleza de los individuos, por ello afirma que «el público ha menester espectáculos, y el Gobierno necesita sacar de ellos partido». «Y en la firme suposición de que todos los hombres y mujeres ni pueden ni deben ser Cartujos, Capuchinos, Brígidas ni Teresianas; lo que conviene es disponerles diversiones públicas en donde estudien lo útil a espaldas de lo dulce» (*Ibid.*).

Nuestro otro hombre, José Luis Munárriz e Iraizoz, publicó una traducción de *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1798-99) de Hugh Blair, a las que incorporó, en su segunda edición en 1804, unas «lecciones» de literatura española en las que apuntan rasgos de la estética romántica y se evidencia un cierto paralelismo con los planteamientos de Arteaga.

A diferencia del De la Gándara, Munárriz defiende allí la prioridad de la verdad artística, más fiel que la de los historiadores, y la necesidad de libertad para escoger aquellos aspectos de la realidad que contribuyan a la «mayor belleza y realce del cuadro». Pero sobre todo, es de destacar, por su proximidad con el pensamiento arteaguiano, su observación de que las ideas caballerescas dominaban la imaginación y que estas ideas habían acrecentado la pasión del hombre a todo lo maravilloso.

La acotación que reseñamos de la lección XLV, dedicada a la comedia española, es enormemente ilustrativa. Nótese también la observación que, sobre el papel jugado por la mujer, contrastante con las que, en el mismo sentido, había realizado Arteaga en sus *riflessioni*, nos hace Munárriz (1804: 306 y ss.):

Aquí es preciso no perder de vista, que el gran mérito de nuestros escritores es haber pintado las costumbres de su tiempo; objeto principal del poeta cómico, y en el que aventajaron a Plauto, y a Terencio. En efecto vemos en ellos un retrato sin duda fiel de las costumbres de su edad, aun más fiel del que nos presentan los historiadores. Yo no puedo convenir con Luzán, en que sean exagerados los lances de Calderón. Pintando las costumbres de su tiempo no hubiera podido agradar, si los espectadores no las hubiesen hallado conformes a la verdad más exacta. Si hay algún grado de exageración en la pintura, esta la hubiera dado un nuevo mérito: pues el drama no debe retratar personas y lances determinados: sino que de la reunión de varios, bien escogidos, debe formar, por decirlo así, un grupo para el mayor realce y belleza del cuadro; y para que la sátira, como más general o menos determinada, sea más útil al paso que más inocente. ¿Y por ventura estamos ahora en situación de juzgar de la verdad o falsedad de sus pinturas? ¿No tenemos otras costumbres? ¿No están ya aquellas anticuadas en gran parte? ¿No nos consta, que las ideas caballerescas dominaban aun la imaginación española por la impresión que dejaron los libros de caballería, lectura favorita

de tiempos poco anteriores; que estas ideas habían acrecentado la pasión del hombre a todo lo maravilloso; que el pundonor gótico hacía concebir ofensas en la acción o palabra menos comedida, y dictaba el hacerse justicia por su mano; que este mismo pundonor tenía en demasiada sujeción al bello sexo, dando un imperio violento a los hombres sobre sus hijas y hermanas; y que este imperio, y el estrecho recato a que obligaban a las mujeres, hacía que estas trataran de sacudirlo, de burlar su vigilancia, y de ofrecerse al primer advenedizo que las sacaba de tan duro pupilaje?

3. GOTICISMO IDEOLÓGICO

Parece obligado, antes de concluir este apartado dedicado a los antecedentes conceptuales y proposicionales de lo medieval en el sistema arteaguiano de lo maravilloso, abordar la presencia ideológica de lo godo en el imaginario europeo, de donde lo recogerá Arteaga. Después de todo, no es casual que fije su atención en la «cuestión gótica», y su interés entronca con los movimientos telúricos que se están produciendo en la cultura europea.

Una de sus aportaciones más sugerentes de sus *riflessioni* consiste en darse cuenta del paulatino «abandono», para la literatura escénica, de los confines del universo grecolatino, heredado del Renacimiento, y señalar la presencia de un mundo «nuevo», aunque de profundas raíces en la historia y la literatura.

Realmente, en la segunda mitad del s. XVIII, el monopolio cultural grecolatino se está ya resquebrajando en beneficio de otras opciones que entran ahora en escena. Said (2004: 339) hace unos años lo ilustra con una imagen perspicaz: «La historia cultural es teatro dramático». «Las ideas procedentes de imágenes arquetípicas, hacen, por una parte, que los hombres luchen en su nombre y, por otra inducen en los hombres una especie de pasividad estática». A propósito de Raymond Schwab, erudito autor trasunto de Borges y de su obra *Vie d'Anquetil-Duperron*, Said (*op. cit.*, 340) fijaba su atención en un oportuno párrafo que retrataba admirablemente esta

metamorfosis general de conceptos, relaciones, memoria, sociedad y lenguaje que contextualizó el pensamiento arteaguiano. Ello, no obstante, admitiendo que allí donde Arteaga mira al Norte, Anquetil-Duperron lo hace al Oriente.

En 1759, Anquetil acabó en Surat su traducción del Avesta; en 1786, la de los *Upanishads* en París; había excavado un canal entre los hemisferios del genio humano, liberando al antiguo humanismo de la cuenca mediterránea. Menos de cincuenta años antes, sus compatriotas estaban preguntándose cómo podía alguien ser persuasivo cuando él les enseñó a diferenciar los monumentos de los persas con los de los griegos. Antes de él, uno buscaba información sobre el pasado remoto de nuestro planeta exclusivamente entre los grandes autores latinos, griegos, judíos y árabes. La Biblia estaba considerada como una roca solitaria, un aerolito. Había disponible un universo de escritura, pero apenas nadie parecía sospechar de la inmensidad de estas tierras ignotas. El descubrimiento comenzó con su traducción del *Avesta*, y alcanzó unas cotas vertiginosas debido a la exploración en Asia central de las lenguas que proliferaron después de Babel. En nuestras escuelas, que hasta ese momento estaban limitadas a la estrecha herencia grecolatina del Renacimiento, añadió la imagen de innumerables civilizaciones de épocas pasadas, de una infinidad de literaturas; es más, las pocas provincias europeas no eran los únicos sitios que habían dejado su marca en la historia, «la dirección correcta del universo» dejó de estar fija entre el norte de España y el norte de Dinamarca con una dirección hasta Inglaterra y la otra hasta la frontera de Turquía occidental.⁶²⁴

⁶²⁴ Vid. Schawb (1934: 6). Para Anquetil-Duperron (1798) y su «geografía moral» véase el apartado correspondiente al paradigma arteaguiano.

Resulta, pues, llamativo, cuando menos, el momento y la extensión de las observaciones de Arteaga sobre el papel de la Edad Media como constructo de lo maravilloso. Lo «gótico» entra en el imaginario de occidente a través de las acciones bélicas y las subsiguientes reorganizaciones de las sociedades donde se asientan aquellos pueblos. Pero también a través de todo un universo literario que lo alimenta y se alimenta, a su vez, de él. Un mundo donde se aúnan lo épico, lo mitológico y lo sobrenatural.

3.1. *UNE SI BELLE FIGURE DANS L'HISTOIRE.*

A nuestro juicio, para entender adecuadamente la reflexión arteaguiana hay que considerar dos hechos culturales fundamentales. Uno, el proceso cismático entre la cultura de las élites y la cultura popular. Otro, los contradictorios discursos respecto a la Edad Media y lo gótico, que se mueven entre la barbarie y la idealización.

El proceso cismático que, como es bien sabido, a lo largo de la Edad Moderna materializa un progresivo distanciamiento entre la cultura de las élites y la cultura popular. De manera que se acentúa la brecha, se agranda la percepción de alteridad del otro y sus manifestaciones son vistas como fascinantes o pintorescas, como naturales e inocentes, como vulgares y supersticiosas o deliciosamente civilizadas y refinadas... Siempre, en todo caso, diferentes y de ahí el que las dos partes se observen mutuamente con creciente curiosidad, cuando no recelo. Ello llevará a un proceso de redescubrimiento por parte de las clases educadas y, en ocasiones, de confrontación por parte de las clases populares.

Se observan en este proceso dos etapas. Una primera, en el siglo XVI, donde los recopiladores son descritos por Peter Burke (1991: 390) como «hombres de *mentalidad pre-cismática*», esto es, su actividad es anterior a la toma de conciencia de la separación entre la cultura popular y la de las élites. De hecho, muchos de aquellos materiales, proverbios, historias cómicas, son después traducidos al latín y, en modo alguno, se tiene conciencia de diferencias sociales. Una segunda, en la transición del XVII al XVIII, donde empieza a cristalizar esa percepción y aparecen tratados con títulos tan elocuentes como *Sobre los errores de lo vulgar* (entre los que incluye, por ejemplo, creer en fórmulas mágicas).⁶²⁵

En efecto, especialmente a partir de 1650 se distingue entre la cultura de los instruidos y la popular, de manera que esta última devendrá en fascinante tema de estudio. Es como si la gente instruida empezara a sentir un cierto desencanto del mundo cartesiano en el que parecían vivir y, precisamente, lo que escapa a esa racionalidad, lo maravilloso, pareciera conducirlos a interesarse por los cuentos populares e historiar la superstición. «Les contes de fées furent mis au théâtre dès 1697, lorsque Dufresny réjouit son auditoire par la féerie tournée en ridicule dans ses *Fées, ou Contes de ma Mère l'Oye*», señalaba Storer a propósito de la moda de los cuentos de hadas ([1928]1972: 15).

Si los clérigos estudian la historia de la religión, los laicos hacen lo propio con la poesía popular. En esto también se distinguen dos posturas. La de los que, como Montaigne, *Essais* (I, chap. 54), sienten aprecio por esta poesía popular y por la culta y la de los que,

⁶²⁵ Burke (1991) cita a autores que mantienen un tono crítico, como Peder Syv, *Ussvalde Danske Viser* (1695); Friedrich Friese, *Historische Nachricht von der Merkwürdigen Ceremonien der Altenrnburgischen Bauern* (1703); Jean-Baptiste Thiers, *Traité des superstitions* (1704) o Henry Bourne, *Antiquetates vulgares* (1725).

como Addison, *The Spectator*, nº 70, no pueden dejar de despreciar esta última.

Cuando viajo, tengo un placer especial en oír las canciones y las fábulas que van pasando de los padres a los hijos, y que están muy en boga entre la gente común de los países por los que paso; por eso es imposible que todo pueda ser admirado y aprobado por una multitud de personas, porque ellos son solamente la chusma de una nación, la cual no tiene ninguna aptitud para agradar y gratificar la mente del hombre.⁶²⁶

En ese contexto, las *Dissertazioni sopra la Antichità italiane* (1751), de Ludovico Antonio Muratori, constituirán, sin duda, una de las más decididas aportaciones a la concreción moderna de la imagen de lo gótico. Además de recopilar numerosas fuentes, se da noticia allí, entre otras cosas, del estado de las investigaciones en cuanto a costumbres, lingüística, diplomática u organización institucional. Se alude al poder de la fantasía y de las supersticiones, como aquella tan medieval de las ordalías, registros tradicionales que serán ampliamente compartidos y que, también se encuentran en el texto arteaguiano. «Miserabili tempi dell'ignoranza», «secoli rozzi», «nati sotto climi poco favoriti dalla natura, e poveri ne' lor paesi...» (Bertelli 1960: 242, 427). Y se hace referencia a determinados rasgos definitorios de la medievalidad: «e che o per abito, o per inclinazione professavano la ferocia», «a mio credere [...] la barba si prendeva per segno di Nobilità», «che la spada era un sacrosanto arnese per li Longobardi, perchè mettevano la lo maggior gloria nel valore» (Muratori 1755: 3, 12, 19),⁶²⁷ o

⁶²⁶ La traducción en Burke (1991: 395).

⁶²⁷ «Que por costumbre o por inclinación profesaban la ferocidad», «a mi parecer [...] la barba se tomaba como signo de nobleza», «la espada era un

...avendo egli condotto seco quasi dall'ultimo Settentrione, e dal Mare Baltico tante razze d'uomini, nel volto, e nel cuore de' quali non si trovava che asprezza, e crudeltà. Se più lungo tempo durava il loro Dominio, sorse l'Italia si transformava in una Norvegia, o Russia antica (*Ibid.*, 4 y s.).⁶²⁸

Y unas páginas más adelante

...che nello stesso Secolo X, e nel susseguente, certi vizj più degli altri sissarono il piede in queste Contrade, come Simonia, l'Incontinenza nel Clero, l'occupazione de' Beni di Chiesa, l'oppressione de' poveri, e de' Pellegrini, e le Nemicizie private... (*Ibid.*, 22).⁶²⁹

Pero si nos quedáramos en este arquetipo, tendríamos una imagen incompleta y equivocada de la percepción de lo gótico que se afianza en el siglo XVIII. Porque, junto a esos juicios negativos, pueden encontrarse otros de signo muy diferente. Cuando Drouet de Maupertuis (o Maupertuy) traduce al francés la *Histoire Générale des Goths* de Jornandes (1703),⁶³⁰ la abre con una dedicatoria al «tres-excellent Prince Charles, roy de Suede, des goths, et des vandales» y escribe como quien se dispone a desplegar un drama ante el público. Todo es aquí grandeza: «L'Histoire que j'offre à Votre Majesté, ouvre

sacrosanto instrumento para los longobardos porque situaban la mayor gloria en el valor».

⁶²⁸ «...habiendo traído consigo casi desde el último Septentrion y del Mar Báltico tanta raza de hombres, en los que no se encontraba más que dureza y crueldad en el rostro y en el corazón. Si llega a durar más su dominio Italia se hubiera transformado en una noruega o una Rusia antigua».

⁶²⁹ «...que a lo largo del siglo X y el siguiente, ciertos vicios, unos más que otros, se generalizaron en estos territorios, como la simonía, la incontinencia en el clero, la ocupación de los bienes de la Iglesia, la opresión de los pobres y de los peregrinos, las enemistades privadas...»

⁶³⁰ El texto que manejamos lleva, a nuestro juicio, errada la fecha de 1603, a tenor de la identidad del traductor, del monarca sueco al que se le dedica la obra y del impresor.

un grand spectacle. L'Europe entière, une partie de l'Asie & les bords de l'Afrique en seront la scène; treize siècles la durée; & plus de quarante Rois les principaux Acteurs» («La Historia que ofrezco a su majestad abre un gran espectáculo. Europa entera, una parte de Asia y las riberas de África serán el escenario; trece siglos la duración; y más de cuarenta reyes los principales actores»).

Insiste Drouet de Maupertuis en la enormidad de la misión y la nobleza de sus protagonistas: «On y verra les Goths vos sujets, sortir de la Suède, pour conquérir toute la Terre. Quel projet, & qu'il est digne d'un Peuple, qui vous a pour Roi! [...] Quels hommes sortiront d'un sang si noble!» («Se verá a los godos, vuestros súbditos, salir de Suecia para conquistar toda la Tierra. ¡Una misión aquella, digna de un pueblo, que os tiene por rey! [...] ¡Aquellos hombres surgieron de sangre noble!»). Y así, lo que en otras plumas es barbarie, aquí deviene virtud: «Voilà, Sire, quels ont été vos Ancêtres; voilà la source d'où coule dans vos veines ce sang genereux» («He ahí, señor, cuáles han sido vuestro ancestros; he ahí la fuente de donde fluye en vuestros compatriotas esa sangre generosa»).

Ciertamente, los términos y expresiones son aquí de un signo muy distinto a los de Muratori. El texto del francés tiene el tono y registro laudatorio de las dedicatorias, pero precisamente por ello resulta más significativa esta diferente percepción, que se sustancia de forma simple, mediante paralelismos con las gestas militares del pasado y por adjetivación directa. Expresiones como «gloire de ces Héros de votre race», «admirer ce prodige d'intrépidité» o «successeur de tant de grands Hommes, du victorieux Alaric, de

l'intrepide Vallia, de l'incomparable Théodoric», son buena muestra de ello.⁶³¹

En un registro diferente, en *Le Grand Dictionnaire Géographique et Critique* (1737), Bruzen La Martiniere, geógrafo de su Majestad Católica Felipe V, *Roi des Espagnes et des Indes*, se expresará, dentro de la contención propia de estos textos, en un sentido positivo similar. Así, en la entrada «Goths» puede leerse: «ancien Peuple qui étant venu du Nord s'avança vers le Midi où il conquit beaucoup de Pais & fonda plusieurs Roïaumes. Ce Peuple a fait une si belle figure dans l'Histoire» («Pueblo antiguo que viniendo del Norte se expandió hacia el Mediodía donde conquistó muchos países y fundó diversos reinos. Este pueblo ha hecho un gran papel en la Historia») (Bruzen 1737: 209). La elegante expresión «a fait une si belle figure dans l'Histoire» es suficientemente explícita de la percepción de Bruzen y sus lectores.

3.2. NACIMIENTO DEL MITO GÓTICO.

Se trata de un concepto complejo que presenta diversas vertientes y manifestaciones, especialmente de índole historiográfica, literaria e ideológica. En todo caso no pretendemos profundizar en ellas, pero sí establecer un panorama general que contribuya a situar debidamente la reflexión arteaguiana.

Una de las primeras fuentes, el historiador bizantino Procopio de Cesarea, nos ofrece ya una muestra del carácter extraordinario que siempre ha envuelto lo gótico y aquel momento iniciático de la gestación de Europa. Su *De Bello Ghotico* (ca. 553) recoge, tal vez, una

⁶³¹ El texto de la dedicatoria va sin paginar en la edición que manejamos.

de las referencias más conocidas y al tiempo sugestivas de aquel nuevo mundo. Da noticia Procopio en esta *Guerra Gótica* (IV, 20), de ciertos pueblos de pescadores asentados frente a la costa de *Brittia*, en el océano, y que transportan una carga invisible. Son súbditos de los francos, pero están exonerados de pagar tributos en recompensa por el servicio que prestan. A partir de aquí, nuestra fuente se muestra escéptica, reconoce que la historia se asemeja a la fábula y que le parece increíble, por más que sea referida por muchas gente, que afirma haber visitado el lugar y oído con sus propios oídos cuanto allí sucedía.

Suspendido el relato, Procopio inicia una digresión sobre el hecho de que todas las almas de los difuntos van a parar a esa isla, *Brittia*, y que los habitantes de esos pueblos costeros están encargados de transportarlas al otro lado. Es noche cerrada cuando alguien golpea la puerta y una voz sombría llama al trabajo. Los hombres se dirigen a pie a la playa, se turnan con otros que les han precedido. Y cuando las tinieblas empiezan a aclarar se retiran a sus casas a dormir y esperan a que vengan a llamarlos de nuevo.⁶³² Ciertamente, la atmósfera de este relato podría formar parte de lo que siglos después, a partir de *El castillo de Otranto* (1785) de Horace Walpole, se llamaría «literatura gótica». Pero la cuestión, como ya se apuntó, es mucho más amplia; por la propia naturaleza del mito gótico y porque se yuxtapondrá con otros, como el atlántico, el bíblico o la leyenda troyana.

⁶³² Tomamos como referencia el texto de la edición de Rossi (1838: 518 y s.), pero el lector puede remitirse a la traducción de José Antonio Flores Rubio en Procopio (2000), *Historia de las guerras*. Obra completa. Madrid: Gredos, Vol. II. Sobre la cuestión existe abundantes comentarios, pero lo cierto es que se desconoce esa tradición local de la que Procopio recoge la noticia. En todo caso, la historia reaparece en otros textos y lugares a lo largo de los siglos, incluso en la literatura contemporánea y otras expresiones artísticas.

En el mundo mediterráneo de los siglos II y III, se entró en el complejo proceso de sustitución de la mitología y la historia desde la guerra de los Titanes hasta la guerra de Troya, por la mitología y la historia de los hebreos, desde Adán al nacimiento de Cristo. Y con el definitivo triunfo del cristianismo, los padres de la Iglesia, especialmente Clemente de Alejandría y Eusebio de Cesarea, vinieron a elaborar un compromiso de adecuación cronológica. A esa primera metamorfosis se irán sumando los constructos ideológicos de los reinos que surgen en la Europa medieval y que encuentran en lo gótico una idea identitaria y de legitimación. De estas nuevas «naciones», España y Suecia han sido, sin duda, las dos que más *conscientemente* han hundido sus raíces en el mito gótico.⁶³³ Los ideólogos de estas nuevas naciones podían escoger entre dos modelos de soberanía. La romana imperial o la hebrea real. Escoger entre César y David. Pero también las familias reales y la aristocracia buscaron *construir* sus propias genealogías (Vidal-Naquet 1992: 112 y ss.).

3.3. LA CUESTIÓN DEL ORIGEN.

Hemos llegado hasta aquí sin necesidad de plantearnos la identidad de lo gótico, cosa que no deja de ser curiosa. Las narraciones escritas que se ocupan de ello, presentan como principal rasgo identitario los movimientos de un pueblo constituido como grupo, que se desplaza desde un lugar de origen lejano hasta el de su instalación sobre el viejo solar del Imperio Romano de Occidente, bajo la dirección de un jefe. Algunos de estos escritos serían puras

⁶³³ El nacimiento de las naciones europeas y el concepto de «soberanía» han sido tratados en profundidad por Teillet (1984).

creaciones literarias y otros, al parecer, receptáculos de auténticas tradiciones étnicas (Courmet 2008).⁶³⁴

En *De origine actibusque Getarum* (551/552 d. C), obra abreviadamente conocida como *Getica*, el historiador bizantino Jordanes relata la migración de los Godos desde la septentrional *isla* de Scandia, a través de Escitia, para terminar instalándose en la Galia, Hispania e Italia. Isidoro de Sevilla, en su *Historia de regibus Gothorum, Vandalorum et Suevorum* (619-624),⁶³⁵ tomando únicamente fuentes literarias anteriores, aunque parece ignorar a Casiodoro y Jordanes, defiende, en cambio, el origen escita de los godos. Para los historiadores Reinhard Wenskus y Herwig Wolfram, padres de la etnogénesis,⁶³⁶ y cuyos trabajos en los últimos años han gozado de notable difusión, siendo referencia tanto para sus partidarios como para sus críticos, el texto de Jordanes viene a constituirse en el eje central de sus investigaciones, dejando en un segundo plano el texto del hispalense. Wolfram (1990: 324), toma la *Getica* de Jordanes como verdadera «memoria» bárbara.

No es nuestro propósito, ni nos corresponde, adentrarnos en la problemática de estas investigaciones, ni en los problemas metodológicos que suscita. En todo caso, la pretensión de un origen escandinavo quiere provenir de una tradición étnica, porque de otra manera se introduciría una incongruencia en las narraciones del origen de los godos. Pero para la mayoría de los autores latinos, los godos son originarios de Escitia, tal como apunta Isidoro de Sevilla,

⁶³⁴ Para un estudio, aunque parcial, de las principales fuentes narrativas tempranas véase Goffart (2005).

⁶³⁵ Versión castellana en Isidoro de Sevilla (1975).

⁶³⁶ La etnogénesis, literal: el nacimiento de los pueblos, la concebimos aquí concibe como un proceso de autorreconocimiento de una identidad comunitaria y, en ese sentido, puede entenderse como una comunidad imaginaria en el sentido que desarrolla Anderson (1993: 23 y ss.). Para los debates que el concepto ha generado véase Gillett (2002).

de manera que el texto de Jordanes, presentando el tránsito escita como una etapa de la migración, aparece como un *décalage* en el seno de esta tradición historiográfica. Situando en Scandia la patria de los godos, Jordanes estaría conectando con otra tradición que bebe en Ptolomeo y su *Geographia* (Lib. II), donde se sitúa a los *Goutai* en la remota *isla* de Scandia. En todo caso, algunos historiadores concluyen que no hay aparente razón histórica alguna para situar en el lejano Norte el origen de los godos,⁶³⁷ y que, como fuere, imaginando un desplazamiento por los escenarios de Escitia, Germania y Scandia se concilian las distintas presencias godas en aquellos territorios.

Incluir la etapa original en Scandia tiene la ventaja de ofrecer una importante significación simbólica. En la Antigüedad tardía y todavía en la Alta Edad Media, se da una representación polarizada del mundo, en ésta, los confines de los territorios conocidos se corresponden con los límites de la civilización. En ese esquema, la isla adquiere un evidente papel simbólico al que se suma la idea del desplazamiento espacial como recorrido iniciático, asociándose con una progresión hacia la civilización.

En todo caso, el tema de Scandia parece haberse transmitido al margen de su significación geográfica. En unas fuentes se trata de

⁶³⁷ Así lo entiende Walter Pohl (2002: 228 y s.) en «Ethnicity, Theory, and Tradition: A Response»: «Dans la recherche des raisons qui pourraient pousser un chroniqueur du VI^{ème} siècle à soutenir une origine scandinave de ce peuple contre la réalité historique, on arrive à la conclusion qu'il n'y en a absolument aucune [...] L'affirmation de Jordanès est pour son époque complètement atypique et par conséquent repose avec une très grande certitude sur des traditions qui possèdent un haut degré de vraisemblance » («En la búsqueda de las razones que pudieran llevar a un cronista del siglo VI a sostener un origen escandinavo de este pueblo contra la realidad histórica, se llega a la conclusión de que no hay absolutamente ninguna [...]. La afirmación de Jordanes completamente atípica para su época se basa consecuentemente en las certidumbres de tradiciones que poseen un alto grado de verosimilitud»).

una isla septentrional, en otras de una localización continental próxima al Danubio (Courmet 2008: 21).⁶³⁸ La circulación de la idea insular de Jordanes sin que conlleve posición geográfica, puede interpretarse más como elemento narrativo simbólico que como rasgo identitario. Después de todo, los escritos sobre el origen de los godos parecen obedecer más a registros literarios que historiográficos y cabe inquirir qué sentido tendrían estas narraciones para los pueblos cuyo pasado pretendían describir. Algunos estudiosos se han planteado oportunamente esta pregunta sin respuesta: ¿en qué medida los soberanos godos pudieron aceptar la descripción del pasado de su pueblo que trazan textos como el de Jordanes? ¿En qué grado se aceptaría el origen y la identidad étnica de éstos a partir de aquellas *re-construcciones* literarias? (Courmet, *op. cit.*).

Todo parece indicar que, más allá del nombre de algunos jefes de clanes, no existen pruebas ni indicios del papel de los escritos sobre el origen de los godos como receptáculos de elementos configuradores de la identidad étnica. Por el contrario, todo apunta a que elementos de estas recreaciones literarias de los orígenes podrían haber sido integrados a la identidad de estos pueblos, aunque fuera en círculos restringidos.

La abandonó más adelante, pero la hipótesis que Wolfram avanzó en su *History of Goths*, planteando el origen de los godos como objeto de un canto, que llama *Amalatal*⁶³⁹ y que sería fuente

⁶³⁸ Courmet remite al *Origo gentis Langobardorum* y la llamada *Chronique* de Frédégaire.

⁶³⁹ Saga del clan Amal que sostiene en parte las investigaciones de Wolfram, quien de hecho, para sus críticos, hace de la *Getica* de Jordanes una historia tribal de los godos según los Amales.

común en Casiodoro y Jordanes, no deja de apuntar, cuando menos, al peso de la literatura en lo que tendrá de constructo ideológico.

3.4. MITO Y DISCURSO DE LEGITIMIDAD.

El mito gótico encontrará en la Hispania visigoda una de sus primeras manifestaciones. Los godos ibéricos, después de su desaparición como colectivo minoritario, se convertirán en los antepasados míticos de esa nobleza, especialmente a partir de la invasión musulmana, y de esa forma, la «sangre goda», sangre pura por excelencia, permanecerá durante siglos.

El discurso de legitimidad, la reconstrucción del referente ideológico dinástico y el ideal de restauración, en el específico caso de los monarcas asturianos, invocan desde finales del IX la vinculación con el pasado visigodo. Hecho en gran medida ligado al éxodo de los clérigos mozárabes, que «aparecen desplazados de la Hispania musulmana y progresivamente islamizada que ya no los necesita» (Sabaté i Curull 2007: 67).⁶⁴⁰ Y de la misma manera se articula el discurso de la historiografía leonesa y castellana que, hasta el siglo XIII, justifican la consolidación y expansión de los reinos en la continuidad gótica (Bautista 2006: 72-76).

En Suecia, en cambio, será principalmente durante el siglo XVII cuando lo gótico se convierta en mito nacional, coincidiendo con ese período conocido en su historia como «del gran poder» y el reinado de Gustavo Adolfo (1611-1632). Pero, a diferencia del mito

⁶⁴⁰ Sabaté ofrece una abundante bibliografía y ricos puntos de vista sobre la cuestión. Hemos de destacar los textos de López Quiroga (2005: 113-122), sobre la *Reconquista* como etnogénesis socio-política, y Henriët (2003: 81-128), sobre el papel de los clérigos en este constructo ideológico.

español, éste toma como punto de partida especulaciones de orden patriótico–lingüista.⁶⁴¹ Las especulaciones de Olaus Rudbeck y su obra *Atlántica* (1679-1702), cuatro volúmenes de imponente documentación, aunque no exentas de fantasía dotan al mito gótico de nuevas perspectivas. Sitúa en Suecia la Atlántida y el origen de la civilización y el sueco deviene aquí lengua del Paraíso.⁶⁴²

La idea de que el origen de la civilización esté localizado en el norte y que, hindúes y especialmente griegos habrían heredado su patrimonio cultural de un pueblo extremadamente cívico habitante, en tiempos remotísimos, del Asia central o septentrional, se encuentra formulada en el siglo XVIII en autores como Jean Sylvain Bailly, *Histoire de l'astronomie ancienne* (1775), y Charles François Dupuis, *Mémoire sur l'origine des constellations, et sur l'explication de la fable par le moyen de l'Astronomie* (1781).

Les anciens avoient donc déjà fait de longs voyages vers le nord, ou plutôt les peuples de l'Asie, éclairés par le peuple qui

⁶⁴¹ Vidal-Naquet (*op. cit.*, p. 123) observa en su descripción del frontispicio de la edición de la *Atlantica* de Rusdbeck, la presencia de Cronos, Hesíodo, Platón, Aristóteles, Apolodoro, Tácito, Ulises, Ptolomeo, Plutarco, Homero y Orfeo. Pero hay un gran ausente: Herodoto, acusado de no haber hecho mención de los pueblos de lengua germánica.

⁶⁴² Diversos autores escandinavos (Ludvig Holberg y Andreas Kempe, entre otros) criticaron en su momento las propuestas etimológicas de Rudbeck y, a su nacionalismo gotizante hijo del momento histórico, Vico opondrá la igualdad de las naciones ante Dios y el ciclo histórico. Véase Costa (1977: 272 y s.). En cuanto a los autores y obras que ensalzan Suecia, lo godo, su misión histórico-universal y la monarquía escandinava ocupan lugar destacado Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555); Nicolaus Petraeus, *Cimbrorum et Gothorum origenes* (1695), y, ya en el s. XVIII, Erik Julius Björner con *Prodromus tractatum de geographia Scandinaviae* (1726), *Introductio in Antiquitates Hyperboreo Goticas* (1738), *Specimen historico geographicum* (1741) y *Schediasma historico geographicum de Varegis* (1743). Por su parte Anders Nordencrantz, *En kort historisk beskrifning, om the rätta orsakerna til göthiska rikets undergang i Spanien, och det närvarandes tillstand* (1734), se ocupa de la monarquía hispano-gótica desde una óptica sueca. Para la ideología gotizante en la *Atlantica* de Rudbeck véase Svenbro (1980) y Ekman (1962). La bibliografía sueca es abundante, en todo caso, para un marco general de este goticismo nacional véase Eriksson (1984), aunque en sueco, aporta un resumen en inglés.

habita le 50° de latitude septentrionale, avoient conservé la tradition des phénomènes de la nature, au-delà de ce climat. Mais dan l'un & dans l'autre cas, puisque les Grecs n'avoient point voyagé vers le nord avant Pithéas, ces connoissances étoient orientales ; elles furent chantées par Orphée, & devinrent le germe de toute la philosophie grecque (Bailly 1781: Liv. VII, § II, 186).⁶⁴³

Il faut rapprocher du Nord pour trouver son berceau ; mais je ne crois pas qu'il faille aller beaucoup au-delà du 45° de latitude. Au reste, de quelque pays qu'elle soit venue, elle est la base de toute la Théologie des Païens, même des peuples les plus méridionaux. (Dupuis 1781: 103).⁶⁴⁴

La identificación y los paralelismos entre la mitología clásica y la septentrional, entre la *Odisea* y los *Edda* fue ya propuesta por Jonas Danilssønn Ramus en su *Tractatus historico-geographicus* (1713), título que, completo, señala explícito: *quo Ulysssem et Outinum unum eundemque ese ostenditur et ex collatis inter se Odyssea Homeri & Edda Island Homerizante, Outin fraudes deteguntur, ac, detrata larva, in lucem protrahitur Ulysses*. Paralelismos que atañen a los personajes y a elementos geográficos significativos, donde Ulises es Outis y Escila y Caribdis el Moskestroem (Ramus 1716: 42 y s. y 126).

En los países de la Europa meridional, no obstante, se superponían paralelismos de otra índole. Entre los siglos XI y XIII empiezan a encontrarse manifestaciones de la llamada leyenda

⁶⁴³ «Los antiguos ya habían hecho largos viajes hacia el norte, o más bien los pueblos asiáticos, informados por la población que vivió en los 50° de latitud norte, habían conservado la tradición de los fenómenos de la naturaleza, más allá de este clima. Pero en uno y otro caso, puesto que los griegos no habían viajado hacia el Norte antes de Piteas, estos conocimientos eran orientales; fueron cantados por Orfeo y se convirtieron en el germen de toda la filosofía griega».

⁶⁴⁴ «Hay que acercarse al Norte para encontrar su cuna; pero no creo que haga falta ir mucho más allá de los 45° de latitud. De hecho, sea cual sea el país del que haya venido, es la base de toda la teología pagana, incluso de los pueblos más meridionales».

troyana, una suerte de legitimación a través de imaginados vínculos genealógicos de las familias aristocráticas con los antiguos héroes de Troya, que venía a aportar también un elemento de superioridad en territorios, como España, Francia o Italia, donde parecían coexistir dos «razas» (Colonne 1999).⁶⁴⁵

Aunque brevemente, hemos podido ver hasta aquí los intentos de desarrollar un discurso de legitimación de una idea de lo gótico. Pero el instrumento más poderoso a la hora de construir una mitología nueva y moldear un nuevo sentido identitario iba a ser la historiografía.

3.5. CONSTRUCTOS HISTORIOGRÁFICOS.

Los mitos nacionales, nacidos sobre los restos del imperio romano, se revelarán en toda su energía durante el Renacimiento. El cabalista Guillermo Postel es uno de los padres de la «Celtomanía»,⁶⁴⁶ así como autor de numerosos trabajos de difícil consulta y que todavía esperan un detallado estudio. En lo que a la cuestión «gótica» concierne, publica diversas obras que apuntan en el sentido, ya expuesto, de la glorificación de la monarquía, en este caso francesa, y la épica gala, *Raisons de la monarchie* (1552), *Histoire mémorable des expéditions depuis le déluge faites par les Gaulois ou Français* (1552). No obstante, para Postel, que se considera heredero del sueño unitario de la Edad Media y primogénito de la restitución

⁶⁴⁵ Véase el estudio introductorio de María Dolores Peláez Benítez y también García Martín (1999: 18 y ss.).

⁶⁴⁶ Sobre Guillermo Postel y la Celtomanía *vid.* Dubois (1972). «La celtomanie de cette époque, au temps des entreprises impérialistes de François I^{er} et de Henri II, fait chercher dans le passé un fondement à la grandeur présente» (*op. cit.*, 28). Para el ámbito germánico, *vid.* Borchardt (1971) y en un plano más general Ranum (1975).

que restauraría a la humanidad en su estado anterior a la caída, la Galia es más que la Galia transalpina y cisalpina, se extiende por el mundo entero. «Gallia o Galluya quiere decir cosa descubierta y elevada hasta el cielo». Y forjó el verbo «gallificarse» para traducir la revelación de la «galeoria o gloria de la luz suprema e infinita» (*vid. Secret* 1979: 207). No es extraño, pues, que su discípulo Guy Le Fèvre de la Broderie, en su *Galliade ou la Révolution des arts et sciences* (1578), concluya que la Galia fue la primera tierra que se liberó del Diluvio. Y es que, uno de los rasgos característicos de la historiografía gótica es el sentido teleológico de esa búsqueda de raíces de lo nacional (Pérez Garzón 2000: 66). Una cuestión, ciertamente sensible, como ilustra el caso de Nicolas Fréret, quien acabó en la Bastilla a raíz de la publicación de *Sur l'origine des Francs* (1714), donde sostenía el carácter germánico de Francia y rechazaba la leyenda troyana, a partir de la *Germania* de Tácito, que observaba cómo entre los germanos no había monarquías hereditarias.

Durante mucho tiempo, en la historiografía española «pareció que la historia musulmana de la península no era más que un paréntesis siniestro. Todo era romano y cristiano en la España de la Reconquista. Después se extendió la idea de una herencia medio gótica medio andaluza» (Fossier 1984: 327).⁶⁴⁷ A nadie escapa que el concepto de Reconquista contribuyó firmemente a vertebrar una España que se identificaba con unos valores y una misión en la historia, que formaba parte de los designios de Dios (García Cárcel

⁶⁴⁷ La bibliografía sobre la cuestión goda en España es amplísima. Nos limitaremos a señalar aquí dos referencias clásicas. Para el estudio del mito del pueblo goda en las fuentes hispanorromanas véase Messmer (1960), para la etapa desde la invasión musulmana hasta el siglo XV véase Maravall (1981).

1994: 180 y s.).⁶⁴⁸ La construcción política de los reinos hispánicos y «le pouvoir des princes hispaniques leur venait avant tout de l'accomplissement d'une mission divine, celle de la reconquête de la Péninsule sur les infidèles pour la rendre à la chrétienté» (Rucquoi 1993: 263).

En el mito «gótico», como señala el profesor Manzano (2000: 40), el discurso explicativo ha seleccionado los hechos y cerrado una narración coherente con propósito ideológico.⁶⁴⁹ Esta circunstancia la ilustra Flocel Sabaté (*op. cit.*, 56) remitiéndose al uso educativo en la ideología conservadora y nacionalista, que el franquismo implantará desde el primer momento, en el temprano Plan de 1938, todavía en plena guerra civil, y que oportunamente ha sido estudiado por Martínez Tórtola (1996: 30-33). Pero esa ideologización no ha sido exclusiva de regímenes totalitarios. En el siglo XVIII las Reales Academias y las Sociedades de Amigos del País pretendían fomentar el saber y el progreso colectivo y para ello tenían que despertar a un pueblo afianzándose en las bases de un común devenir histórico. La Real Academia de San Fernando (1752), entendió desde sus inicios que debía velar por el arte como contribución al fortalecimiento del patriotismo. De ahí el impulso a «una pintura histórica donde se reitera la común identidad como españoles y como cristianos» (Sabaté, *op. cit.*, 61). Y Jovellanos no dudaba en recriminar a un poeta que se entretenía en el género pastoril en vez de dedicar sus energías a compromisos más importantes, como «entonar ilustres hechos españoles» o cantar «los triunfos de Pelayo y su renombre» (Cano 1964: 14-16). Bien es verdad que, en ocasiones, estos «ilustres hechos»

⁶⁴⁸ Véase también Fox (1997).

⁶⁴⁹ Para el mito gótico y sus enfoques en la historiografía del XV, momento de transición entre la Edad Media y el Renacimiento *vid.* González Fernández (1987).

podían servir para las historias más peregrinas. Y el alicantino, Pedro Montengón, escribía a modo de advertencia antes de comenzar su romance épico *El Rodrigo* (1793):

Las circunstancias que acompañaron la pérdida de España, no tienen seguro cimiento en la historia. La sola fabulosa tradición, envuelta en las tinieblas de que la suelen cubrir los siglos, suple á la falta de la luz a de la verdad, de que se halla privada, y de cuyas semejanzas puede revestirla á lo menos la mente, con la invención, desnudándola de las inverosimilitudes de los cuentos groseros, con que los afeó la ignorancia (Montengón 1793: 2).

Y el alicantino, apoyándose en esa reflexión construye un texto melodramático en el que la caída del reino godo obedece al «fiero despecho de una ilustre doncella»: «¿Acaso la sangre toda de una entera nación bárbaramente degollada, podía devolverle su perdida entereza?» (*Ibid.*, 3). En todo caso, las tribulaciones de la doncella son el instrumento para designios más altos, porque Montengón, tenido por algunos como el Rousseau español, no parece escapar aquí de la tradicional concepción historiográfica que toma el castigo divino como motor del devenir de los pueblos.

Pudo así fácilmente apresurar su ruina el amor, que como destructor de otros imperios, había también de contar entre sus triunfos, el de la destrucción del Reyno de los Godos, sirviéndose de él los hados, como de su ministro más poderoso. El, pues, echando de ver que flaqueaba el imperio por su misma constitución, y por los vicios de sus Reyes, determinó darle de pie, para derribarle enteramente (*Ibid.*, 5)

Pero estos ejemplos no pueden ocultar el notable esfuerzo de la historiografía setecentista por racionalizar la restauración de la identidad española en torno a la lucha contra el invasor musulmán y

con ello dejar atrás aquel discurso providencialista, surgido en el tránsito del XVI al XVII, y que interpretaba la *caída* y pérdida como un castigo divino por los pecados de los visigodos. La pluma de los Mondéjar, Ferreras, Martín, Masdeu u Ortiz tuvo que esforzarse para superar e introducir una interpretación racional donde, como en la *Historia de rebús Hispaniae* (1592) de Juan de Mariana, se veía el designio divino.⁶⁵⁰

De la pervivencia del tema a lo largo de los siglos da idea el que los Reyes Católicos todavía aspiran a la restauración del reino gótico o que no sea hasta la Constitución de 1812 cuando se derogue el título oficial de Reyes Godos para los reyes españoles. También el hecho de que la historiografía posterior, la decimonónica y la de buena parte del siglo XX, ha seguido planteándose, con notables excepciones, en los viejos términos de la España cristiana en lucha y reconquista del solar patrio. Valores y símbolos serán tomados por los dos bandos de la Guerra Civil y, todavía en fecha más reciente serán expuestos sin rubor histórico por quienes defienden las tesis del choque de civilizaciones.⁶⁵¹

3.6. PRESENCIA DEL CONSTRUCTO IDEOLÓGICO GÓTICO EN EL MARCO DE LAS LETRAS HISPANAS.

Pretender abordar el tema enunciado en unos pocos párrafos sería aventurado. No obstante, y asumiendo una vez más que, a

⁶⁵⁰ La obra, que gozó de numerosas ediciones, tomaba los argumentos providencialistas de la *Crónica General de España* (1574), de Ambrosio Morales, continuador, a su vez, de la de Florián de Ocampo. Para el esquema historiográfico *destrucción – restauración* de España véase Márquez Villanueva (1996).

⁶⁵¹ Sobre los estudios medievales y su papel de soporte al poder, remitimos a diversos artículos coordinados por Peiró Martí (2007).

pesar de constituir un sugestivo campo de investigación, habrá de ser transitado por otros, si queremos llegar a nuestro fin, en las siguientes páginas trataremos al menos de apuntar el signo de esa presencia del constructo ideológico gótico en el marco de la literatura hispánica.

Desde el ámbito historiográfico y literario, Menéndez Pidal (1956: 12 y ss.) habla del «espíritu gótico» como identificador del orgulloso recuerdo de quienes se consideran descendientes de los godos. Hay, en efecto, un ideal gótico, un «goticismo hereditario», que toma especial forma en la literatura y la pintura historicista. Ciertamente, el Romanticismo, como es bien conocido, hace de la Edad Media uno de sus *topos* por excelencia, pero ese ideal gótico está presente desde mucho antes en la cultura hispana y halla vivo reflejo literario, especialmente, en los siglos XIV, XV y XVI. Aquí, pues, no se trata tanto de una literatura de construcción identitaria, como de una literatura de idealización.

Sin duda, la literatura gótica encuentra su manifestación por excelencia en el género épico, desconocido en una literatura latina que «carecía –como advierte Menéndez Pidal (*op. cit.*, 17)– de una poesía nacional y popular cuyo objetivo fuese el [...] señalado por San Isidoro: el de *estimular a la gloria*». Y ciertamente se trata de un género sustancial, del que observará también don Ramón (*Ibid.*, 18), que tampoco era «un ocioso divertimento», y lo definía como «arte para la vida, para la vida pública, como ningún otro género literario derivado de la romanidad». Pero el que nos interesa aquí es ese fenómeno de «transmigración», del que habla Menéndez Pidal (*Ibid.*, 32), que se producirá, en la temática gótica, a fines de la Edad Media, desde el género épico hacia el romancero, y más tarde en el teatro

nacional, en la poesía poemática, en el drama y en la novela moderna.

Jorge Manrique (2007: 83) escribe en una de sus coplas: «Pues la sangre de los godos, | y el linaje y la nobleza | tan crecida, | ¡por cuántas vías y modos | se pierde su gran alteza | en esta vida!». Y señala Diego Guillén de Ávila en su *Panegírico a la reina doña Isabel* (1509): «...mas pues que deseas ver donde depende | los reyes despaña, sin ninguna falta, | mira en los godos la sangre más alta | q(ue) sus glorias todas las glorias trascienden» (*vid.* Caro Baroja 1978: 501).

El prologuista anónimo de *El Pelayo* (1605) de Pinciano, apunta que se trata de «uno de los que Quintiliano encomienda para levantar los ánimos de los mancebos nobles, y los instituir en todo género de virtud, especial la Militar y Política, y aun la Éthica», y que el conjunto de hechos heroicos que narra «es compuesto de materia que es la verdad histórica, y de forma que es la verosimilitud inventada».

Como se vio al abordar lo maravilloso en el Pinciano (1605: 197), esta verosimilitud, que ha de entenderse por coherencia, se ha de guardar en todo, también en la religión. Así, no ha de sorprendernos, que se diga en el argumento de la obra que Pelayo, hijo de Favila, «solía tener particulares coloquios» con el ángel Uriel, y que Lucifer, tomando la figura del ángel vino a persuadirlo de que dejara España. De esta manera, Pelayo, que «caminó en romería solo a Jerusalén», se encontró en el santo sepulcro donde se le apareció el verdadero Uriel, «por cuyo mandato se volvió a la España a la cueva que avía dexado, de la qual comenzó las milagrosas vitorias contra Moros».

Pinciano traza una genealogía goda para la monarquía hispánica desde la misma dedicatoria: «Al Rey de las Españas Felipe Tercero y sangre de Pelayo [...] Tu puedes (eres oy Dios de la tierra) dar vida a mi Pelayo, y a tu abuelo, ampáranos señor y justo y pío a tu sangre serás, y al sudor mío».⁶⁵² Y del mismo modo, en el epodo final, se exhorta a proseguir las hazañas de España «que no tiempo herir à, fuego ni rayo, mientras vive la planta de Pelayo» (*Ibid.*, 310).

En línea similar se muestra Paravicino y Arteaga, cuando en su *Panegírico funeral o oración fúnebre* [al señor Rey Don Felipe III] (1641) escribe vehemente:

Nuestros antiguos Reyes Godos, y los primeros a ellos Antecessores de España, no se sirven de encarecimientos mortales. Tan sagrada niebla haze venerable su origen; tan prodigiosos encarecimientos hacen religiosamente superior a toda presunción humana su esclarecida sangre. Donde aun los sudores de Hércules no son admitidos por dignos Ascendientes; y donde los primeros dueños del mundo previnieron honrarse con la prescripción magnífica de ser Reyes de España (Paravicino 1641: 112).

Esta tendencia, llevada al extremo, deviene en uno de los vicios de los españoles ya en el siglo XVI, como pone de manifiesto el maestro Alejo Venegas en su *Agonía del tránsito de la muerte* (1537): «Nasce [el tercero de los cuatro vicios fundamentales de los españoles] de las Alcuñas de los linages, el cual, aunque parece común con las otras Naciones, en esto es propio de España, que se da por afrenta la novedad de familia, si no se deriva de la Penisla (sic) de Scanzia» (Venegas 1682: 115).

⁶⁵² En la edición de 1605, de la que citamos, van sin paginar el prólogo, el argumento de la obra y la dedicatoria.

Obsérvese esta misma actitud crítica ante lo godo llevado al exceso en Quevedo (1726: 308 y s.), quien en el romance 73, Musa VI: «Censura costumbres i las propiedades de algunas Naciones», señala:

Cansado estoy de la Corte
que tiene en breve confín
buen Cielo, malas ausencias,
poco amor, mucho Alguacil.
Ahíto me tiene España,
Provincia si antes feliz,
Oy tan trocada, que trages
cuyda, i olvida la Lid.
No quiero ver ciertos Godos,
muy puestos a concebir,
que trampeando la barba
la desmienten con barniz.

Quevedo, en efecto, mantiene un cierto distanciamiento, que se traduce, en ocasiones, en comentarios irónicos. Al hablar de la lengua española: «Y primero se ha de advertir que de todas estas lenguas usa la española, no obedeciendo al fastidio de las pronunciaciones guturales hebreas y arábicas, ni afectando los espíritus densos de los griegos, ni hiriendo las letras u doblándolas, como los godos...» (1969: 507). Y al instruir a las jovencitas en aquello de los rendimientos de las conquistas amorosas, en el «Baile de los nadadores» (Musa V, Terpsichore): «La que nada con Poeta, | con mancebito veleta, | Bailarín de castañeta, | Godo, y peto, y todo trazas, | nadará con calabazas» (1726: 175).

Lope y Calderón, en cambio, mantienen posiciones más oficialistas en la cuestión gótica. Esto es, vínculos genealógicos entre reyes godos y reyes de Castilla, cristiandad, destrucción de España por los pecados de Don Rodrigo. Así, Lope, en su *Comedia famosa del*

postrer Godo de España (1600), pretende difundir, en la decadente España de Felipe III, los valores propios de la reconquista, que asocia con glorias pasadas (*vid.* Ryjik 2004); aquí godo y cristiano son una misma cosa. «Ponte la corona aquí, | y toma el cetro en la mano | para que vayas así | como Godo, y Rey Christiano | que esto ha de luzir en ti» (Acto I) (Vega 1617: 116). Y en *La Virgen del Sagrario* (ca. 1637), Calderón (1761: 123 y 134) presenta la misma asociación: «Salud tengáis también, Godos Christianos» (Jornada II), y subrayará más adelante (Jornada III) el hambre linajuda de los españoles:

JUAN: Por ti, señor, le perdono,
y por esta acción te pido
una merced.

REY: Yo la otorgo.

JUAN: Que, ilustrando nuestra sangre,
no nos quites a los Godos
la antigüedad que tenemos,
obligando poderoso
a innovar los sacrificios.

Podrían reseñarse aquí otras muchas muestras de esta presencia ideológica de lo gótico en la literatura española, pero queda, a nuestro juicio, suficientemente representada. Con todo, el lector recordará que la auténtica popularización no se producirá hasta que el torrente romántico la haga suya y la historicidad gótica impregne las más variadas manifestaciones, desbordando el marco cronológico y temático de nuestro estudio. El éxito de autores como Zorrilla con *El puñal del godo* (1843), auténtico ejercicio de nacionalismo español o el ensayo épico titulado «El Pelayo» (1827/1835) de Espronceda sobre la pérdida y recuperación de España, son indicativo de la generalizada aceptación de esa visión histórica en extremo simplista que ha caracterizado al grueso de

nuestra historiografía y que ha sido asumida como propia por la sociedad.⁶⁵³

⁶⁵³ Un buen ejemplo de esa aceptación popular son algunos de los textos de las llamadas «embajadas», parte estructural de las fiestas de moros y cristianos que salpican la geografía valenciana. Una suerte de representación, cuyos registros, en general, se mueven entre la imitación de los poetas románticos, la glosa historicista no exenta de anacronismos y el sainete, en desigual proporción.



Fig. 17
 La Scandinavie. Ilustración de *Nouvelle Géographie* (1700).

En todo caso, el tema de Scandia parece haberse transmitido al margen de su significación geográfica. En unas fuentes se trata de una isla septentrional, en otras de una localización continental próxima al Danubio. La circulación de la idea insular de Jordanes sin que conlleve posición geográfica, puede interpretarse más como elemento narrativo simbólico que como rasgo identitario. Después de todo, los escritos sobre el origen de los godos parecen obedecer más a registros literarios que historiográficos y cabe inquirir qué sentido tendrían estas narraciones para los pueblos cuyo pasado pretendían describir.



Fig. 18

Hochgebirge (1824), Paisaje de Caspar David Friedrich.
Recreación y reinterpretación fotográfica de Hiroyuki
Masuyama (2007).

*«El duro aspecto de la naturaleza en los
países más cercanos al polo norte, la
mayoría cubiertos de nieve, ora elevándose
en altísimas montañas, ora abriéndose en
profundos abismos...»*



Fig. 19

Das Eismeer («El naufragio»), también *Polar Sea* «El mar helado»
(1823-24), Óleo de Caspar David Friedrich.

*«... los frecuentes e impetuosos volcanes
que aparecen con admirable contraste
entre los perpetuos hielos...»*

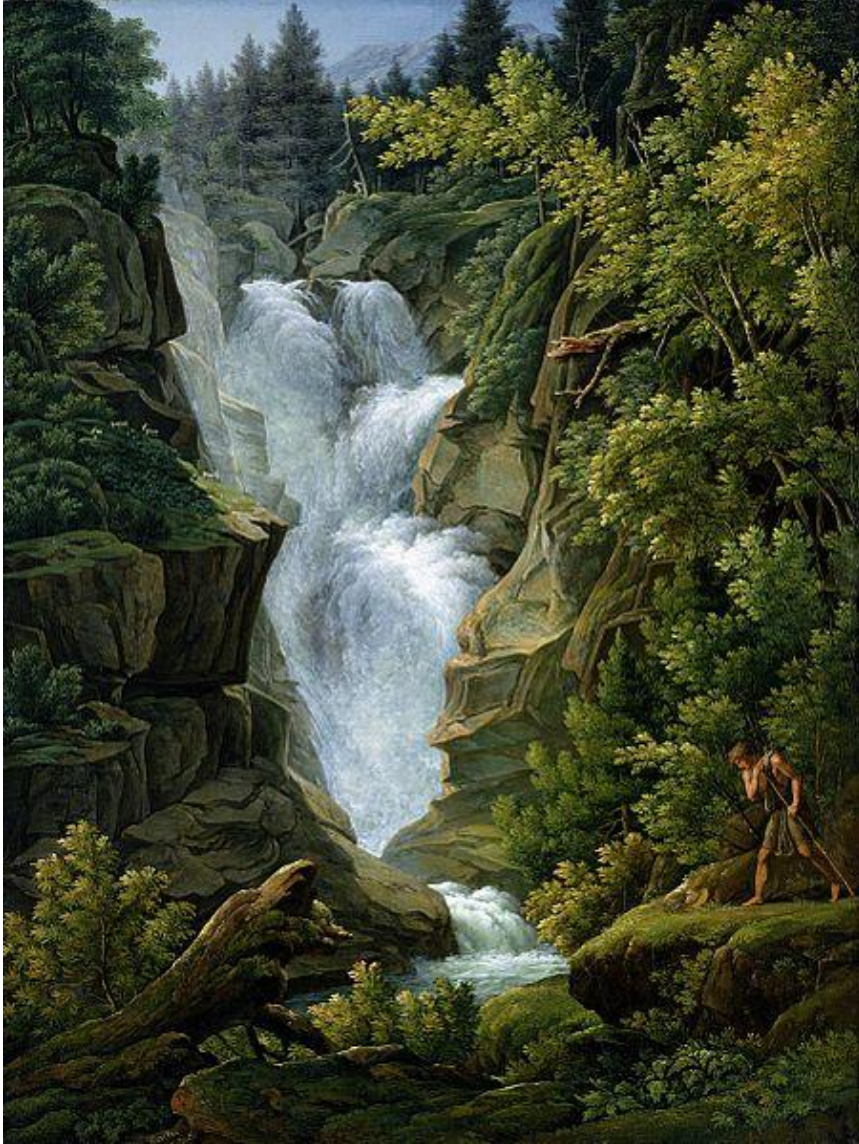


Fig. 20

Wasserfall im Berner Oberland (1796), Óleo de Joseph Anton Koch.

«...los inmensos bosques de árboles espesos y enormes que según la creencia popular son tan antiguos como el mundo; vientos feroces llegados de mares siempre helados, que, apareciendo de repente de las largas gargantas de las montañas y deslizándose por los grandes bosques, parecen querer hacer saltar los goznes de la tierra con sus horribles mugidos»



Fig. 21
Schöner Brunnen («Fuente Hermosa»), Nüremberg, Plaza del Mercado.

La mayoría de los rasgos del héroe mítico se dan en Arturo y el mundo caballeresco que le rodea. Si vicio y virtud son conceptos morales que orientan el pensamiento medieval, como ilustran diversas manifestaciones artísticas de la época y posteriores, la figura de Arturo pronto irá asociada a la del soberano virtuoso. De hecho formará parte del grupo de príncipes llamado «los nueve valientes» o «caballeros de la fama», les neuf preux, the nine worthies, gli uomini illustri, que constituyen el prototipo de soberano ideal y dan forma al ideal caballeresco, concretado en nobleza individual y vida courtois. Como tales aparecen [...] tres caballeros paganos, tres judíos y tres cristianos: Héctor, César, Alejandro, Josué, David, Judas Macabeo, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon. Personajes que devienen arquetípicos y están presentes en festividades y desfiles reales y en muy diversas obras arquitectónicas y plásticas, como la famosa Schöner Brunnen, en la plaza del Mercado de Nüremberg.



Fig. 22

El rey Arturo a la búsqueda del Grial.

Mosaico del pavimento de la catedral de Otranto (1163).

«Escuchad, hermanos, escuchad, una cosa nueva tengo que proponeros: Hubo un rey que se llamaba Arturo. Dicho esto añadió enseguida. Ved, hermanos, una gran miseria. Cuando hablaba de Dios dormitabais, pero tan pronto como oísteis las palabras citadas os pusisteis atentos, despiertos y levantando las orejas habéis empezado a escuchar todos»



Fig. 23

Arturo, Lanzarote y Ginebra, detalle de la portada de *Le Morte d'Arthur* (1485), de Thomas Malory.

El héroe arteaguiano, surge del universo medieval, del imaginario germánico y cristiano, y su discurso original es la canción de gesta, el poema caballeresco. Composiciones que celebran las hazañas de los paladines de la corte de Carlomagno o de Arturo o, dando desarrollo a temas histórico-míticos, de héroes nacionales, como el Cid.



Fig. 24

Merlinus anglicus vates, Grabado del *Liber chronicarum* o *Nuremberg Chronicle* (1493).

La figura de Merlín en el ámbito escénico requeriría por sí sola un estudio en profundidad [...]. Tradicionalmente se le atribuye conocimiento, poder, sabiduría, astucia y capacidad profética, pero, en todo caso, el personaje que sube a escena dará lugar a las historias más peregrinas. Véanse si no estos títulos de comedias aparecidas a finales del XVII, algunas de ellas con una significativa indicación: Merlin deserteur (1690), «avec assez de succès». Merlin dragon (1686), «avec un grand succès». Merlin gascon (1690), «donnée avec succès». Merlin peintre (1697). Les amours de Merlin (1671). Así como una ópera cómica [...] titulada Arlequin valet de Merlin (1718).



Fig. 25

Detalle de portada de *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal.

Sabido es que el interés por el mundo de las caballerías y las aventuras de estética medieval decayó a principios del siglo XVII. No obstante, hay todavía una presencia estilizada, de tipo alegórico, en realidad más deudora de los Ariostos renacentistas y la poesía clásica que de las fuentes literarias antiguas.



Fig. 26
**Celada de Carlos V, armadura de Mühlberg (1544),
de Desiderius Hermschmid.**

...[Orlando] una suerte de diálogo con el pasado, «con la tradición del género, la narración caballerescas en verso, al que acaba representando y aun suplantando [...] que condensa y metaboliza [...] la tradición anterior en su doble dimensión erótica y heroica» [...]. Una reescritura épica, también presente en Tasso, y una escritura personal, irresistiblemente fantástica, del que no es el menor de los resultados hacer de esta obra una referencia modélica.



Fig. 27

«Que trata de las estrañas aventuras que vio Rugero yendo sobre el Ipogripho». Xilografía de *Orlando furioso*, canto V, en la versión castellana de Jerónimo Urrea (1549).

En la Philosphia Antigua Poética (1596) de López Pinciano [...] puede leerse: «La heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión [...]; cantan otros casos amorosos [...]; otros batallas y victorias». Pero en Ariosto confluyen tal vez todas las materias narrativas, de ahí la observación de Calvino [...] de que el Orlando es una inmensa partida de ajedrez que se juega sobre el mapa del mundo, y se derrama por todas partes simultáneamente.



Fig. 28

Nano Morgante (1552). Óleo de Agnolo Bronzino.

...será también maravillosa, quando disponemos las cosas con algún galano artificio; que muchas veces suele ser un pensamiento bajo, y va dispuesto con tanta gracia y arte, que pone más admiración que los muy sutiles. La variedad hermosa a la Poesía, la enriquece y la hace maravillosa. Ningún Poeta puede tratarla tan bien como el Épico: porque siendo su obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas: porque por un Poema heroico andan Reyes, Principes, caballeros, labradores, rusticos, casados, solteros, mancebos, viejos, seglares, clérigos, frayles, ermitaños, Ángeles, prophetas, predicadores, adivinos, Gentiles, Catholicos, Españoles, Italianos, Franceses, Indios, Ungaros, Moros, damas, matronas, hechizeras, alcahuetas, prophetisas, sybilas, descripciones de tierras, de mares, de monstruos, de brutos, y de otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable.



Fig. 29

**Diseño de Inigo Jones para la 'masque'
Oberon, the Faery Prince (1613).**

...después de El sueño de una noche de verano, en la literatura y especialmente el teatro, cambió el concepto popular y la fantasía terminó por suplantar la antigua tradición. [...] Después de todo, cuando Shakespeare introduce este mundo feérico en su obra, las hadas no eran ya más que un recuerdo, en parte seres humanos, en parte «gente pequeña», sobre los que giraban los cuentos populares.



Fig. 30

Portada de Roland. Tragedie mise en musique par Monsieur de Lully (1685).

...para gustar a Ariosto, [...] hacía falta saber leer y tener un mínimo de educación estética que permitiera gozar de las octavas italianas, pero las exigencias del teatro son muy otras, «basta con saber ver y oír». Así, el teatro barroco rompió los límites de una recepción renacentista protagonizada por un lector culto y facilitó el que se generalizara la ideología y la estética ariostesca, maridando [...] lo real y lo imaginario, la crónica y la ficción, lo maravilloso y lo cotidiano. Lo místico y lo sensual.



Fig. 31

Bradamante e Fiordispina (1635). Óleo de Guido Reni.

*...en medio de un vasto universo
dominado por amores, musas,
Telémacos, Venus, Aquiles y demás
personajes del viejo paradigma, y de
centenares de obras que repiten una y
otra vez las mismas temáticas y los
mismos personajes, pueden encontrarse
algunos títulos que remiten a una
medievalidad imaginada, fantástica y
literaria en gran medida. Así,
Bradamante, [...] Tancrede, [...] Alcine,
[...] Amadis, [...] Amadis de
Grece, [...] Armide, [...] Astré [...] Eaux de Merlin, [...] Roland.*



Fig. 32

***Titus* (1999). Anthony Hopkins caracterizado como Tito Andrónico en el film de Julie Taymor.**

Dentro del viejo paradigma y junto a la mitología antigua cabe situar los temas y motivos de la materia romana, esto es de la antigüedad greco-romana. La antigüedad clásica ha sido notable fuente de argumentos para el teatro. En conjunto se abarca un marco temporal que va desde los primeros tiempos de Roma hasta la caída del Imperio y predominan en él los asuntos relativos a Lucrecia y Tarquino, Coriolano, Virginia y Appio Claudio, Julio César, Marco Antonio y Cleopatra, Nerón o Constantino, además de los Horacio, Escipión, Aníbal y Trajano. Historias que serán concebidas, todas ellas, en el amor y lo heroico.



Fig. 33

Il suicidio di Cleopatra (ca. 1625). Óleo de Guido Reni.

*¡Que se hunda Roma en el Tíber y que
los anchos arcos del bien dispuesto imperio
se desplomen! Mi lugar está aquí. Los reinos
son de barro. Nuestra tierra fangosa nutre a
hombres y bestias por igual. Lo noble de la
vida consiste en hacer esto.*

(Antonio y Cleopatra, I, i)



Fig. 34

La délivrance de Roger et Angélique (ca. 1870). Óleo de Joseph-Paul Blanc.

«Hai Poetas, que deleitan por extremo con imágenes, y cosas que son increíbles para muchos, y por consiguiente inverisímiles. Por exemplo el Ariosto, siguiendo el estilo de los Libros de caballerías, llenó su Poema de el Orlando furioso, de anillos, y hastas encantadas, de hipogrifos, de novelas contrarias a la historia, y de otras mil cosas de este género, inverisímiles para qualquiera hombre de juicio, y que sepa algo de historia. Con que parece, que no es necessaria la verisimilitud, para la Belleza poética y para el deleite, que de ella procede»



Fig. 35

Rinaldo e Armida (1734). Óleo de François Boucher.

Amadis, Roland, Armide constituyen una subespecie dentro de un género que hace de lo maravilloso su fundamento. Se erigen en paradigma de un modelo estructural de teatro musical con rasgos propios y diferenciados. Si el amor y lo extraordinario pueden ser lugares comunes, la naturaleza heroica de sus protagonistas, la presencia de lo mágico no sólo como espectáculo, sino como realidad trascendida, la exaltación de valores y códigos asociados con la medievalidad, la evocación de un imaginario mitológico de raíz gótica, erigen un discurso de lo maravilloso novedoso, a pesar de su significación conservadora y nostálgica.



Fig. 36

Rinaldo e Armida (ca. 1700). Óleo de Gregorio Lazzarini.

...se indagaba en las emociones de los personajes, especialmente en el amor, enriquecido en su expresión por un exaltado lirismo, en el que abundaban imágenes y recursos retóricos de enorme eficacia, se proponían desbordantes fantasías o, incluso, se ensayaban las posibilidades del género como instrumento de propaganda política, a través de la glorificación genealógica y el relato fabuloso. De todas estas posibilidades, como en efecto se ha apuntado, es el amor, sin duda, y los conflictos que desencadena, el principal elemento narrativo, el motor de la trama y de la sucesión de episodios y acontecimientos. Un amor que, en todo caso, suele ir acompañado de una fuerte carga de erotismo.



Fig. 37

Representación de la *Armide* de Lully, en el Palais Royal (1761).

Ilustración de Gabriel de Saint-Aubin.

La identificación del nuevo paradigma habría de entenderse como la constatación de un proceso, vinculado, no tanto a un modelo propio del teatro musical, o de la voluntad de crear un discurso nuevo, como a la conciencia de alejamiento del viejo. Alejamiento reflejado en una menor presencia, cuando no ausencia total, de tramas y personajes, dioses, reyes y príncipes de la tradición literaria clásica, frente a un predominio literario de aquellos otros «nuevos», surgidos de propuestas épicas, más o menos fantasiosas.



Fig. 38

Representación de *Amadis de Gaule* en la Opéra Comique de París (2012)

El Amadís de Quinault es [...] un guiño al pasado, una representación de las virtudes del héroe como analogía de las del rey y el reino. El amor y el deber son todavía reconciliables en Amadís [...] y su galantería expresión del gusto imperante.



Fig. 39
Renaud. Diseño de vestuario de Louis-René Boquet (1767)
para la *Armide* de Quinault.

Entre 1653 y 1686 [Quinault] escribe más de treinta obras escénicas, de las que once pertenecen propiamente al género 'tragédie lyrique': Cadmus et Hermione (1673), Alceste (1674), Thésée (1675), Atys (1676), Isis (1677), Proserpine (1680), Persée (1682), Phaéton (1683), Amadis (1684), Roland (1685), Armide (1686). Pero de ellas, solamente las tres últimas participarían del nuevo paradigma arteaguiano, un 27,27 %.



Fig. 40

**Amazona. Diseño de vestuario de Louis-René Boquet (1778)
para el ballet del Acto III de *Rolland*, de Marmontel y Quinault.**

«Que la riqueza y la magnificencia estalle por todas partes; que las máquinas superiores todavía a la Decoración, aumenten y fortifiquen la seducción; que la Danza, siempre sabia, describa sólo lo que mejora la gracia que representa; que la Música, esclava de la Poesía, acabe, anime y vivifique la expresión que recibió de ella; para terminar, que todas las partes que componen la Ópera, se complementen y se ayuden unas a otras, eso sin perjudicarse o hacerse daño nunca, que procuren siempre emocionarlos y conspiren sin parar para seducirles».



Fig. 41

La Marianne (1885). Medallón de yeso sobre pedestal rectangular de Marguerite Syamour.

En todo caso, la Revolución de 1789 hará desaparecer para siempre la mitología y lo mágico de la ópera francesa, y lo maravilloso arteaguiano habrá de esperar su hora, renovado, cuando el romanticismo alemán retome medievalidad y septentrionalidad como constructo identitario.

PARADIGMA ARTEAGUIANO Y GÉNEROS JUSTIFICATIVOS

1. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN DEL MODELO.

Aunque el texto de las *Rivoluzioni* arteaguianas quiere centrar su atención en el teatro musical, desborda en no pocas ocasiones, como hemos intentado poner de manifiesto, el marco de su análisis. Y también ocurre con las *riflessioni* sobre lo maravilloso. Pero sorprendentemente, llegado el momento de establecer el nexo entre lo argumentado por Arteaga y la práctica escénica que justificaría su estudio, se produce un extraño vacío. Arteaga parece soslayar la cuestión y se limita a tomar, de forma genérica, lo maravilloso como sustantivo del teatro musical, melodrama u ópera, como si la sola presencia de la música fuera suficientemente definitoria de un modelo cuando lo que, en un estudio como el suyo, que se pretende «filosófico», lo que se dilucida es la naturaleza de un nuevo paradigma discursivo. No obstante, a través de sus observaciones sobre la «nueva mitología» y los elementos que la caracterizan podemos aproximarnos al «modelo estructural», en expresión de Lázaro Carreter (1976: 117), donde alienta en su plenitud el paradigma arteaguiano. Bien entendido que estos modelos o géneros son procesos dinámicos. En las próximas páginas intentaremos dar con aquellos modelos que, a nuestro juicio, vinieron a sostener el análisis de nuestro autor.

Hemos venido usando los conceptos de medievalidad y septentrionalidad como unidades complejas que sustanciaban lo maravilloso, al tiempo que encerraban significaciones y funciones discursivas de muy diversa índole: *distancia* respecto a la realidad cotidiana, temporal, en ocasiones espacial y siempre existencial; *vehemencia*: exaltación heroica, amores épicos; *magia*: seducción, hechizos, transformaciones; culto, en definitiva, a lo extraordinario, a las experiencias vitales que sorprenden la imaginación y sobrecogen la mirada y los oídos del público. Pero aun así, queda todavía sin resolver en qué géneros fijaría su atención Arteaga, a la hora de identificar el nuevo paradigma de lo maravilloso. Después de todo, para esa identificación, para la existencia misma del paradigma, por razones lógicas, ha sido necesaria la existencia de un cierto número de textos literarios coincidentes en su «configuración histórica de constantes semióticas y retóricas», obras constitutivas de «un sistema cuyos componentes son inteligibles por la relación que establecen entre sí» (Marchese y Forradellas 1989: 185).

Lejos de nosotros pretender entrar en el complejo mundo de los géneros y sus relaciones mutuas, pero llegados a este punto de nuestro estudio, es inevitable aproximarse a ese territorio equívoco de las clasificaciones. Para ello, es oportuno que tomemos como base las observaciones arteaguianas y como hilo conductor lo que, entendemos, deviene uno de los rasgos definatorios del nuevo paradigma: lo heroico. Ciertamente no es patrimonio exclusivo de éste, pero sí hay en la mitología moderna analizada por Arteaga, un nuevo modelo de héroe. Un nuevo material épico que, más allá de semejanzas en cuanto a carácter, incluso a aspectos formales, está lejos de sus precedentes homérico, helenístico o latino. Las *favole universali*, en expresión de Quinault, unas trágicas y otras épicas,

presentan cada una su propia tipología. La *Ifigenia en Táuride* de Eurípides sería paradigma de las primeras, y el *Ulises* de Homero, de las segundas. Unas pretenden estremecer las conciencias, las otras la imaginación. Pero el héroe arteaguiano, que pertenece a la segunda de las categorías, es esencialmente épico, presenta sus propias singularidades. Y no tanto por la desbordante fantasía que lo alienta, como por las coordenadas tiempo, espacio e ideología que sustentan la acción de sus personajes.

El héroe arteaguiano, surge del universo medieval, del imaginario germánico y cristiano, y su discurso original es la canción de gesta, el poema caballeresco. Composiciones que celebran las hazañas de los paladines de la corte de Carlomagno o de Arturo o, dando desarrollo a temas histórico-míticos, de héroes nacionales, como el Cid. Aunque ello no significará, claro está, el olvido de referencias al mundo antiguo. Pero sin duda, el héroe arteaguiano por excelencia es el fruto de la fusión italiana y fantasiosa de aquellos ciclos carolingios y bretón que diera en los *orlandos*, el *Innamorato* de Boiardo, el *Furioso* de Ariosto y la *Gerusalemme liberata* de Tasso. El héroe que, en todo caso, con su presencia, hace posible que se articule ese triple resorte de la alta poesía del que habla Chaussard en el prefacio de su *Poétique secondaire* (1817: xiii), la ficción, la pasión y la acción. «L'action dans les exemples, la fiction dans le style (en animant l'inanimé), et la passion dans les épisodes».

Arteaga, en su ensayo «Osservazioni sopra il Ruggiero» (1785), posterior por tanto a la primera edición de *Le Rivoluzioni*, viene a comentar el libreto de la ópera homónima de Metastasio, estrenada en 1771. De forma genérica señala la naturaleza extraordinaria de lo poético y el que ese elemento admirable se

consigue de maneras diversas, según se trate del género épico o dramático. Observa también como la épica es consustancial a la admiración, «uno degli oggetti della epopea è d'eccitare in noi l'ammirazione», circunstancia que deja abierta la puerta a lo maravilloso, mientras que el drama mueve al sentimiento íntimo y vehemente de lo patético, «avendo per fine o d'eccitar il patetico, come nella tragedia, i di guarirci da un qualche ridicolo», lo obliga a la prudencia en los recursos narrativos que se emplean. La primera buscará impactar la fantasía con medios extraordinarios y fuera del orden regular de la naturaleza. La segunda, huyendo de ese «qualche ridicolo», someterá a delicado examen los medios puestos en juego y, en todo caso, no podrán salirse de la esfera de lo natural (*op. cit.*, 78).⁶⁵⁴ Pero de estas «Osservazioni sopra il Ruggiero» lo que más puede interesarnos por su especificidad es la figura del héroe. Un Arteaga equívoco, que empieza fijando la atención en el hecho de que Metastasio escribiera su *Il Ruggiero* siendo ya septuagenario,⁶⁵⁵ y

⁶⁵⁴ Es interesante la apelación arteaguiana al oído en el caso de la epopeya y a la vista en el caso del drama, aunque no profundiza en ello. Escribe Arteaga en relación a la epopeya: «tanto più parlando agli orecchi, che ponno essere più facilmente affascinati dal racconto». Y sobre el drama trágico: «e mettendo gli avvenimenti sotto il delicato esame degli occhi, che non si lasciano così agevolmente ingannare» (*Ibid.*, 78). Arteaga se detiene también a señalar la diferencia genérica entre el verso propio de estos modelos estructurales. En la epopeya, el poeta, haciendo de pintor, se sirve de toda la riqueza propia de su arte, de un metro digno que convenga a la majestad de la fábula en el lenguaje de númenes, de un metro musical que otorgue a todo ello una agradable cantilena, de un metro variado, que no se estanque en la regularidad de la cadencia, que se acomode fácilmente a la expresión de los conceptos y a la representación de las cosas. En el drama, continúa la argumentación de Arteaga, no habla el poeta, son los personajes, no se trata de descripciones, se trata de diálogo, no se pretende cultivar la fantasía, sino de mover los corazones y llevarlos a la persuasión, lo que requiere un verso que, aun siéndolo, no parezca un artificio.

⁶⁵⁵ «Sarebbe inutile non per tanto l' aspettar nel Ruggiero lo spirito che animò altre volte l'Achille in Sciro, il Demofonte, il Demetrio, e l'Olimpiade, come sarebbe un'indiscretezza il voler respirare nel mese di Dicembre l'aure tiepide e molli onde la fecondazion si produce nella Primavera» («Sería inútil no obstante, esperar en el Ruggiero el espíritu que animó otras veces a Aquiles en Sciro, al Demofonte, el Demetrio y a Olimpiade, como poco sensato sería querer respirar,

termina advirtiéndolo que es consciente de que muchos de sus juicios molestarán a algunos de sus lectores, no deja de advertir cómo este héroe «romanzesco» tomado de los tres últimos cantos de el *Furioso* de Ariosto, de «le accennate inverosimiglianze dalla fangosa origine del Romanzo ond' è tratto l'argomento» («la mencionada inverosimilitud del fangoso origen de la novela de donde se ha extraído el argumento»), dirá Arteaga (*Ibid.*, 117),⁶⁵⁶ presenta rasgos diferenciados respecto a los héroes arquetípicos.

Hay, en efecto, una ausencia de belleza moral sólo recuperada al final de la obra. El relato y el personaje, llama la atención Arteaga, se construyen sobre comportamientos inquietantes. Rinaldo y Orlando prometen desposar a Bradamante con Ruggiero, pero sin consultar con sus progenitores y la doncella consiente. Aunque convertido al cristianismo, Ruggiero concibe el feroz proyecto de hacerse con el trono y la vida del emperador Costantino y su heredero Leone. Dirá Arteaga que hay en el protagonista violencias propias de otros personajes, Mandricardo o Rodomonte, que mal conviven con un caballero del que se espera otra conducta y valores. Habiendo Leone salvado la vida a Ruggiero, la aparente gratitud heroica de éste respecto a Leone se revela apoyada en la falsedad. Y de esta manera las acciones que pudieran ser tenidas por buenas,

en el mes de Diciembre la brisa cálida y las ondas suaves la fecundidad que se produce en la Primavera») (*op. cit.*, 75 y s.). Se alude a sendos libretos de Metastasio: *Achille in Sciro* (ca. 1734). *Il Demofonte* (1731). *Il Demetrio* (1731). *L'Olimpiade* (1733). *Il Ruggiero* se estrena en Milán en 1771.

⁶⁵⁶ No ha de entenderse que Arteaga regatee méritos poéticos a Ariosto. Baste el juicio sobre el relato de la batalla del Acto III, escena 1. «Il racconto della battaglia si fa igualmente dall'Ariosto che dal Metastasio, ma la gioventù ne ricaverà maggior profitto consultando quello dell'Ariosto, che per ricchezza di poesia, per forza d'immaginare e per sicurezza di stile è superiore ad ogni critica» («El relato de la batalla se hace tanto en Ariosto como en Metastasio, pero la juventud sacará mayor provecho consultando la de Ariosto, que por riqueza de poesía, por la fuerza del imaginar y por la seguridad del estilo es superior a cualquier crítica») (*Ibid.*, 115).

lejos de merecer el nombre de virtuosas se convierten en imprudencia o en delitos. De esa ausencia ruidosa de virtudes morales, sobresale la falta de justicia, la más necesaria para la conservación de la sociedad, observará Arteaga. Así, la cesión que hace Ruggiero a Leone de su derecho sobre Bradamante se opone directamente a aquel máximo deber, no podría obligar a Bradamante a dar la mano a alguien que aborrecía, y mucho menos servirse para ello de la superchería y el fraude (*vid.* 82 y ss.). Naturalmente todas estas circunstancias serán reconducidas al final. A Ariosto, más colorista que Metastasio, se le escapan, a juicio de Arteaga, las posibilidades escénicas que sí sabe ver éste último en el momento en que Carlo Magno, fiel a los valores del viejo orden caballeresco, al deseo de que la paz prevalezca sobre las pretensiones de bravuras impetuosas, conduce las cosas de manera que al final se prefiere la virtud pacífica a un falso heroísmo.

En el pequeño ensayo «Du poëme épique» y en la entrada «Épopée» de su *Dictionnaire philosophique*, Voltaire (1773: 17 y 1786: 49 y s.) señala cómo estas epopeyas fantasiosas italianas abren un nuevo mundo desconocido en la Antigüedad.

Il y a dans l'*Orlando furioso* un mérite inconnu à toute l'antiquité, c'est celui de ses exordes. Chaque chant est comme un palais enchanté dont le vestibule est toujours dans un gout différent, tantôt majestueux, tantôt simple, même grotesque. C'est de la morale, ou de la gaieté, ou de la galanterie, & toujours du naturel & de la vérité.⁶⁵⁷

⁶⁵⁷ «Hay en el *Orlando furioso* un mérito desconocido en toda la antigüedad que es él de los exordios: cada canto es como un palacio encantado cuyo vestíbulo está siempre hecho con un gusto diferente, unas veces majestuoso, otras simple, incluso grotesco. Lleva moraleja, o alegría, o galantería, pero siempre es natural y verdadero».

Al tiempo que igualan en muchos aspectos los aciertos literarios de los clásicos. «Quand je dis que l’Arioste égale Homère dans la description des combats, je n’en veux pour preuve que ces vers» («Cuando digo que el Ariosto iguala a Homero en la descripción de los combates, no quiero más prueba que este verso») (*Ibid.*, 24/55), y lo ilustra recogiendo algunas de las estrofas más coloristas del Canto II del *Furioso*, como esta tan sonora:

Suona l’un brando, e l’altro, or basso, or alto:
Il martel di Vulcano era più tardo
Nella spelunca assumicata, dove
Battea all’incude i folgori di giove
...

Que, en la versión del maestro Urrea (1558: I, 8), da: «Como ímpetu y furor maravilloso; tocavan las espadas baxo y alto, | Qu’el Vulcano martillo, perezoso | Mas en la cueva humosa parecía, | Quando rayos a Iúpiter batía...».

Subraya también Voltaire (*Ibid.*, 27/57) la riqueza de las descripciones, terribles, voluptuosas, morales, sabias, que hacen interesarse vivamente por aquellos héroes y heroínas. Son tantas las calidades que allí encuentra que llega a escribir: «Je ne sais que plaisant a fait courir le premier ce mot prétendu du cardinal d’Est, *messer Lodovico dove avete pigliato tante coglionerie ?* Le cardinal aurait dû ajouter, *dove avete pigliato tante vose divine?* Aussi est-il apellé en Italie, *il divino Ariosto*» («No sé qué bromista hizo circular primero esta pretendida sentencia del cardenal de Este, *messer Lodovico dove avete pigliato tante coglionerie?* El cardenal hubiera tenido que añadir

dove avete pigliato tante cose divine? Por lo que lo llaman en Italia *il divino Ariosto*».⁶⁵⁸

Aunque Voltaire no habla de un cambio de paradigma o de una nueva mitología, diversas observaciones suyas en la citada entrada del *Dictionnaire* apuntan a la conciencia de la existencia de un nuevo modelo. «C'est à la fois *l'Iliade, l'Odysée et dom Quichotte*; car son principal chevalier errant devient fou comme le héros espagnol, et est infiniment plus plaisant» (*op. cit.*, 49), o el comentario de más arriba sobre el desconocimiento de los antiguos de esta épica moderna.

Curiosamente, en este pequeño ensayo dedicado a la épica, no encontramos un término literariamente tan significativo como «romanesque», a pesar de dedicar algunas de sus páginas a Tasso, Ariosto o Milton; por el contrario, sí aparece en un contexto bien diferente, reflexionando sobre la ciencia y en relación con Descartes, de quien escribe:

Celui de Descartes était trop porté à l'invention. Le premier des mathématiciens ne fit guère que des romans de philosophie. Un homme qui dédaigna les expériences, qui ne cita jamais Galilée, qui voulait bâtir sans matériaux, ne pouvait élever qu'un édifice imaginaire. Ce qu'il y avait de romanesque réussit ; et le peu de vérités, mêlé à ces chimères nouvelles, fut d'abord combattu (1784: 244).⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ Esto es, «¿de dónde habrá sacado tanta tontería?» y «de dónde habrá sacado tanta cosa divina?»

⁶⁵⁹ «El de Descartes se inclinaba demasiado hacia la invención. El primero de los matemáticos no hizo más que novelas de filosofía. Un hombre que despreció los experimentos, que no citó nunca a Galileo, que quería construir sin materiales, no podía levantar más que un edificio imaginario. Lo romanesco tuvo éxito; y las pocas verdades, mezcladas con estas novedosas quimeras, fueron discutidas primero». *Vid. Siècle de Louis XIV*, chap. XXI, «Des sciences», pp. 243 y ss., en Voltaire (1784).

En todo caso, lo heroico deviene en Voltaire (1773: 187) contradictorio, si nos atenemos a sus palabras a propósito del arte de la guerra, en su ensayo «Des Arts, et des Beaux Arts», donde observa: «c'est un art héroïque, ou si l'on veut, abominable». Y así, no sin ironía, dirigiéndose al rey de Prusia, escribe: «S'il avait de la beauté, nous vous dirons sans être contredits que vous êtes le plus bel homme de l'Europe».

Tiraboschi, en su *Storia della Letteratura Italiana* (1772-1782), se sirve del término «romanzesco». Y en términos de poética hace una interesante confrontación entre la *Gerusalemme* de Tasso y el *Orlando* de Ariosto. «Sia lo stesso che confrontare l'*Eneida* di Virgilio colle *Metamorfosi* d'Ovidio. Perciocchè la *Gerusalemme* è un Poema Epico, l'*Orlando* è un Poema Romanzesco, cose troppo diverse d'indole e di natura, perchè soffrano di esser l'una all'altra paragonate» («Es lo mismo que confrontar la *Eneida* de Virgilio con la *Metamorfosis* de Ovidio. Porque, después de todo, la *Gerusalemme* es un poema épico, y el *Orlando* un poema romancesco, cosa bien diversa de índole y naturaleza, no admitirían ser comparados uno y otro») (1792: III, 1275). Las razones de esta distinción las resume Tiraboschi, poco más adelante, a partir de lo que argumentan algunos críticos. Éstos observan en Ariosto una falta de unidad de acción y de trabazón entre los episodios y la trama principal, que se narran cosas del todo imposibles y se mezcla lo grave con lo burlesco y otros semejantes *difetti*, que en Tasso no tienen lugar.

Tiraboschi no entra en ese tipo de crítica. Así, preguntándose qué ha llevado a Ariosto a escribir un poema romancesco en vez de uno épico, cuestión tan retórica como preguntarse «perchè [Tito Livio] ha scritto una Storia e non un Poema?», concluye: «non può

dirsi a rigore, che l'un Poema sia dell'altro migliore, essendo essi genere troppo diverso» (*Ibid.*, 1276). Y en efecto, siendo, el de Ariosto, un poema romancesco, puede secundar fácilmente su fantasía y le son lícitas muchas cosas inverosímiles, «e anche realmente impossibili, secondo l'uso de gli scritto de' Romanzi». Por contra, en un poema «serio ed eroico», como el de Tasso, parecerían estas cosas un grave defecto.

El DRAE (22^a) define el adjetivo heroico como relativo a «personas famosas por sus hazañas o virtudes, y, por extensión, también de las acciones». Y, en relación a las llamadas composiciones poéticas heroicas, añade que son aquellas en que «con brío y elevación se narran o cantan gloriosas hazañas o hechos grandes y memorables».

A mediados del siglo XVIII, se expresa en términos parecidos el *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, de Pierre Richelet (citamos de la edición de 1759: 362), que dice de heroico: «Qui est digne d'un héros. Courageux. Grand. Noble». Pero también, y esto es significativo, junto a esa connotación elevada, «il veut dire sublime, élevé», se apunta también el hecho de que, en ocasiones, tiene algo de *juego*, «l'enjoué est mêlé a l'héroïque». Richelet, como otros autores, remite para ilustrarlo al poema paródico de Boileau *Le Lutrin* (1674), que arranca con los versos «Je chante les combats, & ce Prélat terrible, | Qui, par ses longs travaux. & sa force invincible, Dans une illustre Église exerçant son grand cœur, | Fit placer à la fin de un Lutrin dans le Chœur» («Yo canto los combates y a este Prelado terrible, | que, por sus duros trabajos y su fuerza invencible, | En una ilustre Iglesia ejerciendo su gran corazón, | mandó por fin colocar un atril en el Coro») (Boileau 1747: 183). Si nos remitimos al

contexto hispano, como bien recordará el lector, *La mosquée* de Villaviciosa o *La Gatomaquia* de Lope podrían ser prototipos de esa parodia de lo heroico *elevado*.

La curiosa *Poétique secondaire* (1817) de Chaussard habla de «épopée badine», y señala que el principio que la rige se encuentra en la comedia y matiza: «cette moquerie est souvent plus ingénieuse que morale» («esta burla es a menudo más ingeniosa que moral») (*op. cit.*, xxxi). Y añade que, «en son tour ironique, suit l'inspiration d'un caprice comique; art finement léger» («a su vez irónico, sigue la inspiración de un cómico capricho») (*Ibid.*, 43). En todo caso, Chaussard parece distinguir la *épopée badine* de la epopeya heroico-cómica. Así dice de ésta: «est l'histoire travestie: l'auteur rabaisse alors un grand événement ou en rehausse un petit» («es una historia travestida: el autor rebaja en este caso un gran acontecimiento o realza uno pequeño»), y para ilustrarlo remite al lector a la *Jeanne d'Arc* de Voltaire o al ya citado *Le Lutrin* de Boileau. Su talante revolucionario, no obstante, no le impide anotar una seria advertencia: «Le badinage doit s'arrêter devant les institutions ; la Religion et le Gouvernement occupent une sphère interdite au ridicule» («La broma debe detenerse delante de las instituciones ; la religión y el gobierno ocupan una esfera prohibida a la ridiculización») (*Ibid.*, xxxi).

En la *Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire* (1831), de Noël y Carpentier, a propósito de la entrada «héroi-comique», da cuenta de que se trata de un adjetivo relativo a poemas o piezas teatrales, u otras *ouvrages d'esprit*, que participan de lo heroico y de lo cómico. Y observa que no es muy antiguo, pues no se encuentra en el *Dictionnaire de Trévoux*, edición de 1743, a pesar de que como modelo de género

existía desde mucho tiempo atrás. En todo caso, pocos años después ya aparece en el *Supplément au Dictionnaire Universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux* (1752).

Así pues, en nuestra búsqueda del modelo estructural que sustentaría el nuevo paradigma de lo maravilloso, creemos haber puesto suficientemente de manifiesto que lo heroico, en su sentido habitual de grande, memorable o elevado, tradicionalmente ha llevado pareja una actividad paródica a modo de espejo, una suerte de contraposición grotesca, cómico-realista. Pero nos propusimos tomar como base las observaciones de Arteaga y no encontramos en ellas lugar para la comicidad.

Sin abandonar el hilo conductor de lo heroico y volviendo a Chaussard, encontraremos que habla en su *Poétique* de un género llamado «épopée romanesque», de la que anota: «est une création moderne; c'est là que le merveilleux confine à la folie et la grandeur au ridicule: poëme de l'Arioste, les fées, la chevalerie» («es una creación moderna; en ella lo maravilloso raya en la locura y la grandeza en el ridículo: el poema de Ariosto, las hadas, la caballería») (*Ibid.*). E insiste en ello cuando escribe: «Mais le bon Arioste a ri de ces grands coups, let fait de ses héros autant d'illustres fous» («Pero el bueno de Ariosto rió de sus grandes trastadas, l y transforma a sus héroes en otros tantos ilustres locos») (*Ibid.*, 45). Bien distinta es la cosa cuando comenta la elocuencia y el acento sonoro de Quinault (*Ibid.*, 53), en tonos siempre elogiosos, como ocurre con Arteaga:

Tendre Quinault, salut! Tes élégants pinceaux
Osèrent de la Fable embellir les tableaux;
Et, donnant au sujet le merveilleux pour âme,

D'un charme ingénieux enrichirent le Drame:
Dieu du temple lyrique, aux plus aimables loix
Tu soumets tous les Arts que réveille ta voix.⁶⁶⁰

En el ya citado *Dictionnaire* de Richelet (1759) se dice del adjetivo «romanesque»: «Qui tient du roman», y lo vincula, entre otras asociaciones, con la *fabulosa narratio* de la que señala: «est aujourd'hui une fiction qui comprend quelque aventure amoureuse écrite en prose avec esprit & selon les regles du Poëme Épique, & cela pour le plaisir & l'instruction du Lecteur. Nos plus fameux Romans sont *l'Amadis* & *l'Astrée*» («es hoy una ficción que comprende cualquier aventura amorosa escrita en prosa con espíritu y según las reglas del poema épico, y esto para el placer o la instrucción del público. Nuestras más famosas novelas son *Amadis* y *Astrée*») (*op. cit.*, 491). Así pues, el término «romanesque» sería equiparable al nuestro «novelesco».

Clément y Laporte en su *Anecdotes Dramatiques* (1775: 542), en el apartado dedicado a «anecdotes espagnoles» y a propósito de Calderón, hacen una lúcida reflexión existencial que enriquece el concepto «romanesque»:

C'est aussi la vie d'un homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort; c'est une aventure historique ou romanesque, qui dure quarante ou cinquante ans. Nul plan, nulle préparation, nulle vraisemblance dans l'exécution. La Scène se transporte tour-à-coup, & sans ménagement, d'un bout de la terre à l'autre.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ «Tierno Quinault, ¡yo te saludo! Tus elegantes pinceles | De la fábula osaron embellecer los escenarios; |Y dando al tema lo maravilloso por alma, | De un encanto ingenioso enriquecieron el drama: | Dios del templo lírico, de tan amables leyes, | Dominas todas las artes que tu voz despierta».

⁶⁶¹ «Esto es también [como las reglas del arte] la vida de un hombre, desde su nacimiento hasta su muerte. Una aventura histórica o *novelesca*, que dura cuarenta

Por último, en *Le journal des sçavans* (1758: 22), en un contexto ciertamente diferente, una reseña a propósito de la reedición de *Memoires pour servir à l'Historie Universel de l'Europe depuis 1600 jusqu'en 1716*, obra de un tal D'Avirgny, de la Compañía de Jesús, el término toma el significado de fantasioso, quimérico, utópico. «Est doncs une belle chimère; & ce projet de la République Chrétienne n'est qu'un systême romanesque propre à figurer à côté de la République de Platon» («Es pues una bella quimera; y este proyecto de la República Cristiana no es más que un sistema utópico digno de figurar al lado de la República de Platón»). Y de la misma manera se encuentra en Voltaire (1784: 390) cuando escribe sobre el quietismo y Fénélon: «le roi crut aisément que Fénélon était aussi romanesque en fait de religion qu'en politique» («el rey creyó fácilmente que Fénélon era también fantasioso tanto en hechos de religión como en política»)

En todo caso, el término «romanesque», aun siendo largamente conocido, irá adquiriendo en Francia, ya fallecido Arteaga, y, de forma pareja el «romanzeschi» italiano y el «romancesco» español, una significación literaria que merece nuestra atención.

De esta epopeya romancesca *italiana*, y de una u otra manera se habían ocupado diversos autores, Giraldi, Pigna, Quadrio en Italia, Warton en Inglaterra o Ginguené en Francia, entre otros. También Du Bois, Ferrario o Durán.

o cincuenta años. Sin ningún plan, ninguna preparación, ninguna verosimilitud en la ejecución. La escena se transporta de pronto y sin ligazón, de una parte a otra de la Tierra».

Louis Du Bois, en su «Notice sur le poeme de *La Pucelle d'Orleans*», (vid. Voltaire 1826: i-xx), apunta diversas ideas que ponen luz sobre el concepto que nos ocupa. La primera de ellas, presente en otros muchos autores, que esta epopeya no parece haber sido conocida por los antiguos, a pesar de que la *Odisea* recuerda en algún sentido la «épopée romanesque», apuntando concluyente que «il faut chercher chez les Italiens du quinzième siècle» (*op.cit.*, i), y señalando algunos precedentes. *Buovo d'Antona*, una historia caballeresca que ha dado numerosas versiones desde la primera mitad del siglo XIII, siendo una de las más conocidas la de Andrea da Barberino, incluida en su edición de *I Reali di Francia* (1473), o las anónimas *Regina Ancroja* (1479), editada por Filippo di Piero y *La Spagna historiata* (1503), editada por Christophorus de' Pensis.⁶⁶²

Du Bois toma *il Morgante maggiore* de Pulci como el primer modelo de epopeya «romanesque»; «dont les exploits brillants de Charlemagne et de ses paladins aient été le sujet», señala. Y en efecto, las hazañas brillantes son parte sustancial de lo maravilloso en la épica de todos los tiempos, pero estas nuevas epopeyas ofrecen un tratamiento singular.

Ce fut ainsi qu'il créa un nouveau genre de poème épique, où il envisagea tout sous le côté ridicule ; composition riche en tableaux de tous les genres, admettant une grand diversité d'instructions profitables, de gracieuses peintures, de censures ingénieuses, d'allégories plaisants ; mêlant à un haut degré de mérite l'utilité et l'agrément, et, par ces moyens, *passant du grave au doux, du plaisant au sévère* (*Ibid.*, ij).⁶⁶³

⁶⁶² Numerosos detalles bibliográficos de los precedentes literarios pueden consultarse en Ferrario (1829).

⁶⁶³ «Es así como creó un nuevo género de poema épico en el que enfocaba todo por el lado ridículo; composición rica en escenas de todo tipo, que admite una gran diversidad de instrucciones aprovechables; de descripciones graciosas, de censuras

La obra maestra de Ariosto está repleta, observa Du Bois, de detalles, una variedad de tonos, una magnificencia de imágenes, una multiplicidad no confusa de episodios, de cuentos y aventuras, no conocidas hasta ahora. Galantería graciosa en las damas, valor brillante en los caballeros, horror en las batallas, juegos de amor y elegancia cortés, audacia en las aventuras, un pasar de un tema a otro con un siempre excitante interés, y, sin sucumbir a los convencionalismos, narrar inspirado las anécdotas más graciosas, las acciones más nobles y locas, vendrá a decir Du Bois.

De los textos que traemos a colación en el desarrollo de este apartado referido a los modelos estructurales, el de Giulio Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia* (1828), es sin duda, por su naturaleza, el más erudito. En conjunto, proporciona una vasta información sobre aspectos muy diversos, también sobre lo maravilloso, pero aun así no hace mención alguna a Arteaga. «Quelle spezie strana e fantástica d'invenzioni, quei nuovi elementi, quelle macchine poetiche del tutto nuove che il genio Italiano seppe sostituire in una particolare epopeja al maraviglioso dell'antica mitologia» («Aquellas especies extrañas y fantásticas invenciones, esos nuevos elementos, esa máquina poética totalmente nueva que el genio italiano supo sustituir en una particular epopeya lo maravilloso de la antigua mitología») (*Ibid.*, vii y s.). La disertación primera, que es la que aquí nos interesa, aborda algunas de las cuestiones que se encuentran en las *riflessioni* arteaguianas, especialmente lo relativo al origen medieval de los

ingeniosas, de alegorías agradables; mezcla con mucho mérito la utilidad y el placer y, por estos medios, *pasa de lo grave a lo dulce, de lo agradable a lo severo*».

romances y el amor de los individuos por lo maravilloso. Pero también se ocupa de otras cuestiones: Etimológicas, del origen del nombre «romanzo» y su uso por parte de los poetas modernos.⁶⁶⁴ Estéticas, del fundamento de verdad en los romances.⁶⁶⁵ Histórico literarias, de la contribución de Inglaterra, España y Francia a su invención.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ «Il primo [Giraldi] crede che questo nome sia venuto dal Greco *Romè* che significa forza, poichè il *romanzo* è un poema del quale robusti cavalieri sono gli eroi; la comune opinione, secondo il Pigna è che nel' vecchio Francese si desse agli annali il nome di *romanzo* [...] ai racconti del medesimo genere, avvegnachè inverisimili e favolosi. Altri vogliono che un cotal nome venga dai *Remensi* o abitatori di Rheims, *Remenses*, a cagione dell'Arcivescovo Turpino, il quale diede co' suoi scritti, pù che verun altro, materia a siffatte opere chiamate *romanzi*. Altri ne derivano il nome dal Greco *Romei* che significa uomini erranti, pellegrini, perchè ne' romanzi si ragiona solo di cavalieri erranti. Il Ginguené [...] conchiude che quell'idioma che si formò dagli avanzi della lingua latina mescolata con quello delle lingue settentrionali, [...] prese il nome generale di lingua *romanza*. Tutto quello che venne scritto da principio nell'uno o nell'otro dialetto di essa lingua, in prosa o in versi intorno ad argomenti sacri o profani, veri o favolosi, fu chiamato *Romant*, *Romanzo* o *Romance*, dal nome stesso della favella, il quale fu di poi più particolarmente appropriato alle finzioni storiche rimate» («El primero [Giraldi] cree que este nombre viene del griego *romé*, que significa fuerza, porque el *romance* es un poema en el que robustos caballeros son los héroes; la común opinión, según Pigna, es que en el antiguo francés se da a los anales el nombre de *romance* [...] las narraciones del mismo género, aunque sean inverosímiles y fabulosas. Otros han querido que tal nombre venga de *remensi* o habitante de Reims, *remenses*, porque el Arzobispo Turpin, lo emplea en sus escritos, más que ningún otro, referido a las obras que llama *romances*. Otros han derivado el nombre del griego *romei*, que significa hombres errantes, peregrinos, porque en los romances se trata solo de caballeros errantes. Ginguené [...] concluye que este idioma que se formó de la evolución de la lengua latina mezclada con aquellas lenguas septentrionales, [...] tomó el nombre de *lengua romance*. Todo aquello que viene escrito en principio en uno u otro de los dialectos de esa lengua, en prosa o en verso, sobre argumentos sacros o profanos, verdaderos o fabulosos, se llamó *romant*, *romanzo* o *romance*, y por extensión a la fábula, a la cual resultó particularmente apropiada para las ficciones históricas rimadas») (*Ibid.*, 6 y s., n. I).

⁶⁶⁵ «Tutti questi *romanzi* volgarmente detti di Cavalleria [...], non sono senza qualche fondamento di verità, siccome non lo sono le istorie dela mitologia pagana; e formano anch'essi la base e il soggetto di un'epopeja favolosa» («Todos aquellos romances vulgarmente llamado de caballería [...], no carecían de algún fundamento de verdad, de la misma manera que no ocurría en las historias de la mitología pagana; y formose así la base y el tema de una epopeya fabulosa») (*Ibid.*, 10).

⁶⁶⁶ «Tutte e tre [Francesi, Bretoni e gli Spagnuolo] somministrarono materia a ciò che hanno di storico e d'eroico; tutte e tre hanno per così dire stabilito i primi fondamenti del meraviglioso; ma l'Italia ha sopra tutte e tre la gloria di avere data

Recoge Ferrario en su comentario la clasificación en tres grupos de estas epopeyas fabulosas, que propone la *Storia e Ragione d'ogni poesia* (1734), de Quadrio. El primero, lo constituirían los relatos de origen bretón, que tienen por corifeo al rey Arturo o sus campeones Lanzarote, Tristán, el rey Meliadus y otros que formaron la Tabla Redonda. Al segundo grupo, que «ha per fondamento l'origine dei Gaulesi» (*Ibid.*, 12), pertenecerían los Amadises, Palmerín de Oliva o Tirante el Blanco. Y el tercero, que no etiqueta, bien puede señalarse como carolingio, pues toma como materia primera la historia de Carlomagno y sus Doce Pares.

Ferrario reseña también las opiniones de diversos autores sobre el origen de la ficción caballeresca. Del erudito Soumaise (sic)⁶⁶⁷ y otros, apunta que el encuentro con esta clase de ficción se debió a los persas, que lo transmitieron a los árabes y de aquí a los españoles y al resto de Europa. De Thomas Warton anota su reivindicación de la contribución de la poética autóctona europea a ese impulso oriental. Así, para Warton, de toda Francia, debió ser la antigua Armórica o la Bretaña donde debieron ser mejor aceptadas aquellas ficciones.

...tra le tenebre dell'ignoranza, e nei tempi della più rozza credulità, l'amore del maraviglioso e del portentoso, di cui le finzioni orientali abbondano, fu da principio introdotto in

la prima a que' Romanzi una vita durevole per le forme epiche di cui li vestì, per le nuove ricchezze dell'immaginativa che vi seppe spargere, e per tutte le dovizie delle locuzioni di una lingua poetica e perfetta» («Las tres [épicas, francesas, bretonas y españolas] suministraron materia en aquello que había de heroico e histórico; las tres, por así decirlo, establecieron y dieron el primer fundamento de lo maravilloso; pero Italia, por encima de las tres, tiene la gloria de haber sido la primera en dar una vida duradera a estos romances por la forma épica con que los revistió, por la novedosa riqueza de la imaginación que supo difundir, y por toda la variedad de las locuciones de una lengua poética y perfecta») (*Ibid.*, 12).

⁶⁶⁷ Entendemos que se trata de Claude Saumaise, el celebrado humanista y filólogo francés.

Europa dagli Arabi; che parecchie contrade erano giù disposte a raccogliarlo per mezzo della poesia degli Scaldi sttentrionali. (*Ibid.*, 3, n.).⁶⁶⁸

De Mallet, el único de estos autores que encontramos citados en Arteaga, escribe Ferrario:

Secondo Mallet nella sua bella introduzione alla historia di Danimarca, la Mitologia che gli Sciti od i Goti condotti dal celebre Odino nel settentrione dell'Europa recarono dall'Asia ai Celti o Scandinavi, partorì tutte le favole e gli incantesimi, il meraviglioso de' romanzi moderni, siccome quello de' romanzi antichi è fondato nella mitologia Greca o Romana (*Ibid.*).⁶⁶⁹

En cuanto al cambio de paradigma, Ferrario lo expresa de forma significativa en la frase: «Orlando divenne l'Ercole dei moderni poeti» (*Ibid.*, 16). Idea que reafirma en esta otra vehemente y colorista: «Quando l'Omero Ferrarese ebbe unito a tutti gli allettamenti delle finzioni romanzesche la nobiltà e'l suono dell'epica tromba, il nome di Orlando non ebbe piu cosa veruna da invidiare a quello d'Achille» («Cuando el Homero Ferrarese hubo unido a todas las seducciones de las ficciones romancescas la nobleza y el sonido de la trompeta épica, el nombre de Orlando no tuvo ya cosa alguna que envidiar a Aquiles») (*Ibid.*).

⁶⁶⁸ «...tras las tinieblas de la ignorancia, en un tiempo de la más tosca credulidad, el amor a lo maravilloso y lo portentoso, de los que abundan las ficciones orientales, fue en principio introducido en Europa por los árabes; de manera que en numerosos territorios estaban dispuestos a hacerlo suyo por medio de la poesía de los escaldos septentrionales».

⁶⁶⁹ «Según Mallet en su bella introducción a la historia de Dinamarca, la mitología que los escitas o los godos encabezada por el célebre Odín en el septentrión de Europa, traída de Asia por los celtas o escandinavos, fue el punto de partida de todas las fábulas y los encantamientos y lo maravilloso de los romances modernos, de la misma manera que aquellos otros romances antiguos se habían fundado en la mitología griega o romana». Nótese que en Mallet el término «romance» ha de entenderse como narración fantasiosa.

Agustín Durán aporta en su *Romancero de romances caballerescos e históricos* (1832) algunas ideas que parecen también deudoras de Arteaga, aunque no lo cita. Sobre el cambio de paradigma observa en el «Discurso preliminar» de su recopilación:

¿Por qué los recuerdos de un Hércules y un Teseo no habrán producido a Roldán y Reynaldos, a los de Medea y Calipso una Urganda y una Viviana? La Serpiente Pitón y la Hidra de Lerna ¿no serán ascendientes de las sierpes y dragones encantados? El de las Hespérides ¿no se parece al Jardín de Falerina? Si los Griegos y Romanos tenían Titanes y Polifemos, Gigantes descomunales y feroces hay entre los modernos si aquellos poblaban de Magas la Tesalia, nosotros de Brujas llenamos los cementerios. Aquiles, todo invulnerable sino en la planta del pie, tiene su imitación en Roldán y Ferragús, y las armas de Vulcano en el encantado yelmo de Mambrino y en la armadura de Argalia. ¿Cómo pues se desemeja tanto la idealidad poética de la antigua y la moderna civilización, a pesar de la analogía marcada que existe en la base de las fábulas? (*op. cit.*, Vol. 1: xxii y s.).

Y más adelante profundiza en su significado:

Diferentes hábitos, costumbres y existencias alteraron necesariamente el modo de considerar las cosas, cambiando el espíritu, formas, idealidad y modo de concebir en poesía lo maravilloso, han producido un sistema acomodado a las nuevas bases sociales [...]. En estas el espíritu aventurero y las costumbres de los pueblos del Norte, amalgamados con las tradiciones orientales y con la moral del Cristianismo, crearon una idealidad poética que se apoya en la importancia del hombre individual, en los sentimientos íntimos del alma, en la lucha de la voluntad con las pasiones, y en la propensión a espiritualizarlo todo (*Ibid.*).

Es ciertamente sugerente comprobar la percepción de Durán de los dos paradigmas de lo maravilloso y las vivencias estéticas que de ello extrae:

Yo no pondré en competencia los medios de una y otra poesía, pues si la caballerescas interesa mi corazón y mi alma por la mezcla que en ella se observa de sensualidad y ternura, de debilidad y de razón, de flaquezas y arrepentimientos, y de heroísmo y superstición, la de los Griegos con sus bellas y voluptuosas imágenes, y su ameno, rico y brillante colorido halaga mis sentidos y se sonríe dulcemente a mi enagenada (sic) fantasía (*Ibid.*, xxvi).

Los ámbitos de los que proceden los materiales puestos en juego en estas nuevas ficciones son claramente identificados por Durán:

Las reminiscencias de los tiempos heroicos griegos, las tradiciones orientales, el sombrío y melancólico carácter de las ficciones Escandinavas, el espíritu aventurero de los Normandos, las costumbres feudales, el lujo de la imaginación Árabe y los sentimientos espirituales de la doctrina Cristiana, han sido los elementos de la poesía que inventó los Artuses y Tristanes, los Roldanes y Oliveros, y los Palmerines y Amadises, preponderando en cada cual de estas fábulas caballerescas alguna de las cualidades que constituyen el compuesto de tantos medios poéticos de distinto origen (*Ibid.*, xxiv).

Y de la misma manera señala aquello que, a su juicio, más caracteriza estas ficciones:

...es el espíritu vago y fantástico que domina en ellas. Productos de una imaginación sin freno, colocadas en un mundo ideal y sin límites creado exclusivamente por ella y para ella, y tan lejanas de la realidad como de la verdad prosaica, aparecen como una fantasma impalpable en medio de los aires,

cuyas formas vagas no pueden fijarse ni comprenderse. Aunque en esta clase de ficciones se ve el espíritu general de los tiempos, pocas se distinguen bien por el color local y gráfico de cierto y determinado país (*Ibid.*, xxiv y s.).

Atendiendo al carácter de los textos, Durán aventura una suerte de ordenación cronológica de Crónicas y Poemas caballerescos (*Ibid.*, xxvi): «yo pondría en primer lugar los de la conquista del Santo Grial, Artús y Tabla redonda, en seguida los de Turpin, Carlomagno y los doce Pares, y por último los Amadises». Y propone una clasificación en cuatro secciones (*Ibid.*, xxxix, n. 26): 1. Los de *origen céltico*, «cuya mayor parte fueron compuestos en versos cortos de ocho sílabas. En ellos transpira ya el espíritu y carácter ligero e irónico de los franceses. Los Poemas de Artús y de la Tabla redonda». 2. Los de *origen germánico*, «compuestos en versos largos, y en pesado estilo, grave y sesudo: estos han tomado por héroes a Carlomagno y sus doce Pares». 3. Los *griegos modernos*, fruto del «espíritu de la civilización de los Griegos modernos en tiempos de las Cruzadas, escritos en prosa, y caracterizados por su tendencia a revestir las pasiones de un velo místico y de una metafísica sutil e incomprensible». Tales son los Amadises. 4. Por último, los *poemas italianos*, «que tratan de las guerras entre Carlomagno y los Sarracenos, cuya base principal es la Crónica de Turpin».

Y sobre lo maravilloso y los rasgos propios del romancero hispano, «monumentos históricos de nuestras tradiciones, de nuestra lengua y de nuestra cultura, [que] al mismo tiempo nos conservan vestigios de los usos, costumbres y formas ideales que prestaba el vulgo a sus héroes», hace sugerentes reflexiones (*Ibid.*, xxviii y s.):

Una observación notable ocurre acerca de esta última clase de romances, y es que aunque predominan en ellos las ideas

caballerescas, carecen del color maravilloso que caracteriza los poemas franceses e italianos de igual género. Ni Fadas, ni Genios, ni Encantadores, ni ficción alguna árabe se encuentra en aquellos, y sin embargo del trato íntimo que teníamos con los Moros, la parte que constituye lo maravilloso es allí puramente cristiana.⁶⁷⁰

La *Histoire littéraire d'Italie* (1811-1819) de Pierre Louis Ginguené nos proporciona algunas interesantes cuestiones. 1. La noción de los poemas épicos italianos como un género complejo donde, después de débiles comienzos, se distinguen tres géneros: «l'épopée romanesque, héroïque, et burlesque ou héroï-comique» (1812: IV, v). 2. La plena conciencia de la existencia de un nuevo paradigma cuando, a propósito del *Orlando* de Ariosto y los rasgos distintivos de la «épopée romanesque», señale sus fuentes: «l'histoire, la fable, la féerie sont trois sources fécondes où il puise tour à tour, sans apprêt, sans effort et comme sans projet» («la historia, la fábula, la magia son tres fuentes fecundas donde [Ariosto] dibuja alternativamente, sin borrador, sin esfuerzo y como sin proyecto») (*Ibid.*, 475). Y lo que Ginguené denomina géneros de lo maravilloso:⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Y añade: «Nuestros héroes son por esta causa [...] hombres extraordinarios (sic) y fuertes, sus armas de fino y acerado temple, y sus caballos de noble raza; pero no como en los libros y poemas caballerescos, encantados ni fadados. Apenas se encuentra en aquellos alguna otra reminiscencia de semejantes fábulas, y por esto son más bien narraciones sencillas y áridas de hechos, que carecen del brillo de una imaginación verdaderamente poética» (*Ibid.*).

⁶⁷¹ El estudio de Ginguené se extiende en las diversas cualidades del poema ariostesco, entre ellas subraya el conocimiento perfecto de la geografía y los espacios del relato («On reconnaît encore Paris dans la description qu'il en a faite») (*Ibid.*, 476), la belleza de sus relatos, la vivacidad de sus descripciones, la acumulación de comparaciones o la circunstancia de que, manejando hábilmente todas las materias, parece conversar con sus lectores y permitirse muchas licencias. «Cette correspondance continuelle entre les lecteurs et le poète est encore un caractère particulier aux poèmes romanesques» (*Ibid.*, 478).

Tous les genres de merveilleux sont bons pour lui, sont à ses ordres : ont le voit employer tour à tour non seulement la féerie moderne et l'ancienne mythologie, mais les personnages allégoriques, mais nos saints, nos anges, et même *De la foi des chrétiens les mystères terribles* (*Ibid.*).⁶⁷²

3. El carácter del genuino relato romancesco, lo señala Ginguené a partir del tratamiento de la locura del Orlando ariostesco. Así, mientras en el héroe cervantino la locura mueve a risa, en el de Ariosto nada hay que lo permita. Contradice Ginguené en esto a Voltaire, que considera la locura de Orlando «infiniment plus plaisant» (1786: 49), y señala:

Dans toutes les descriptions de la folie de Roland il n'y a pas une seule plaisanterie. L'Arioste se garde bien de le rendre plaisant. C'est partout un fou terrible que l'on fuit, mais dont on ne rit pas. Non seulement sa démence est l'effet d'une passion profonde, elle est encore une punition divine (*op. cit.*, 484).⁶⁷³

Es más, concluye Ginguené, una sola risa podría destruir el carácter del poema, porque éste busca excitar otras emociones, otros sentimientos. Si de alguna extravagancia pudiera deducirse un elemento de comicidad, un suceso violento reconducirá rápidamente el ánimo hacia las emociones que busca mover el texto: terror y piedad.

Un seul rire du lecteur détruirait ce caractère; mais ce rire, qu'un trait d'extravagance pourrait quelquefois appeler, est

⁶⁷² «Todos los tipos de maravilloso son buenos para él, están a sus órdenes: se le ve usar por turnos no sólo la magia / la fantasía moderna y la antigua mitología, sino los personajes alegóricos, nuestros santos, nuestros ángeles, e incluso *De la fe de los cristianos los misterios terribles*».

⁶⁷³ «En todo lo que es la descripción de la locura de Orlando, no hay ni una sola broma. El Ariosto se cuida muy bien de hacerlo divertido. Por todas partes se trata de un loco terrible del que se huye, pero del que no se burla nadie. Su demencia no es sólo el efecto de una pasión profunda, lo es también de un castigo divino».

toujours repoussé par un acte de violence qui frappe de terreur. La terreur et la pitié sont les seuls sentiments que le poète ait voulu exciter, et qu'il excite en effet dans ce tableau sublime et entièrement neuf en poésie (*Ibid.*).⁶⁷⁴

Ciertamente, las extravagancias parecen, en ocasiones, traspasar todos los límites. Para Ginguené, a ojos de los que llama «critiques austères», los Muzio, Minturno, Castelvetro o el mismo Quadrio, la epopeya «romanesque» es resultado viciado, y por tanto un género inferior, del poema heroico: «ces vices sont même si graves que le poëme romanesque le plus parfait est encore nécessairement un mauvais poëme» («estos defectos son así mismo tan graves que el poema romancesco más perfecto es aún necesariamente un poema malo») (*Ibid.*, 516).

En relación con los recursos de Ariosto, subraya Ginguené como rasgos a destacar, la libertad y flexibilidad de que hace gala: «la nature entière est à la disposition du poète romancier; il se crée une seconde nature, où il puise de nouveaux trésors [...]. Tout ce que la raison la plus saine et l'imagination la plus libre ont jamais dicté aux hommes lui appartient» («la naturaleza entera está a disposición del poeta romancesco; se crea para sí una segunda naturaleza, de donde saca nuevos tesoros [...]. Todo lo que la más sana de las razones y la más libre de las imaginaciones hayan inspirado jamás a los hombres le pertenece») (*Ibid.*, 517). Y sobre lo maravilloso, señala que Ariosto se sirve de «un merveilleux universellement convenu», de formas inventadas por otros antes que él (*Ibid.*, 518). Ginguené, como otros

⁶⁷⁴ «Una única risa del lector destruiría este carácter; pero esta risa, que una palabra de extravagancia podría a veces provocar, se evita (se echa hacia atrás) siempre por un acto de violencia que aterroriza. El terror y la piedad son los únicos sentimientos que el poeta haya querido despertar, y que despierta, por cierto, en este cuadro sublime y completamente nuevo en poesía».

estudiosos, conviene que en Ariosto estamos ante una imaginación prodigiosa que parece haber creado máquinas poéticas nuevas, un maravilloso por sorprendente, por la variedad y fecundidad de sus pinturas, por la riqueza de sus descripciones, y aun así, observa: «en même temps qu'il est si different du merveilleux qu'avaient épuisé les poètes grecs et latins» («al mismo tiempo que es tan diferente de lo maravilloso que habían agotado los poetas griegos y latinos») (*Ibid.*, 375).

L'imagination exaltée par le grand et par l'héroïque est tout à coupe rabaisée par des objets vulgaires, ou amusée par des contes plaisants ; l'esprit qui n'est point habitué à ces contrastes, n'en trouvant ni l'exemple dans aucune épopée, ni le précepte dans aucune poétique (*Ibid.*, 376).⁶⁷⁵

Esa imaginación exaltada de Ariosto de la que habla Ginguéné, desemboca en un nuevo paradigma literario que nutre diversos modelos estructurales: «ce genre d'épopée est un genre à part; il a ses chefs-d'oeuvre et ses modèles, comme l'épopée des anciens» (*Ibid.* 518). E insiste, como otros autores, en que se trata de una especie particular de fabulación desconocida de los antiguos:

s'il a fait des fables de son temps un usage aussi heureux qu'Homère des fables du sien, s'il a observé, dans ce genre nouveau, des convenances que l'on puisse convertir en règles et en préceptes, comme Aristote convertit celles que l'instinct du génie avait dictée à Homère, on ne peut réellement s'armer contre lui ni d'Homère ni d'Aristote (*Ibid.*, 377).⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ «La imaginación exaltada por lo grande y por lo heroico se ve de pronto rebajada por objetos vulgares, o divertida por cuentos agradables; el espíritu no está acostumbrado a estos contrastes ya que no encuentra este ejemplo en ninguna epopeya, ni el precepto en ninguna poética».

⁶⁷⁶ «Si hizo de las fábulas de su tiempo un uso tan acertado como Homero de las fábulas del suyo, si observó, en este nuevo género, conveniencias que se puedan

Queda, a nuestro entender, suficientemente puesto de manifiesto el universo temático y el modelo estructural, por excelencia, que lo desarrolla: el relato romancesco que toma como paradigma el *Orlando* de Ariosto. Pero no podemos dejar de lado el hecho de que las *riflessioni* arteaguianas se contextualizan en una historia *filosófica* del melodrama, y se hace por tanto necesaria la indagación en el ámbito escénico, cuyo centro ocupa el llamado poema musical, «ce temple des arts, créé ou de moins embelli par Quinault, s'ouvrage magiquement», en palabras de Chaussard (*op. cit.*, xxxii), quien desbordante de lirismo escribe sobre la naturaleza de este género: «La Muse fuit alors, sur une aile magique, | Le monotone écueil de la plainte tragique, | [...] | agrandit l'horizon des lyriques effets ; | tels sont du merveilleux les fertiles prestiges» («La Musa huye entonces, sobre mágica ala, | del monótono escollo del lamento trágico, | [...] | ensancha el horizonte de sus líricos efectos; | tales son de lo maravilloso los fértiles prestigios») (*Ibid.*, 54). Un terreno abonado para la epopeya, y en el que adquiere personalidad propia la «opéra féerie», caracterizada, según la crítica, por el uso y abuso de lo maravilloso. «Horace et la raison condamnent ces prodiges. | Usez donc sobrement de leurs moyens trompeurs; | surtout qu'ils soient voilés de lointaines vapeurs : | Vu de près, le ressort paraît faible et postiche» («Horacio y la razón condenan estos prodigios. | Usad pues sobriamente de sus engañosos medios; | sobre todo que estén velados de lejanos vapores: | visto desde cerca, el medio parece débil y postizo») (*Ibid.*).

transformar en reglas y en preceptos, tal como Aristóteles convirtió las que el instinto del genio había inspirado a Homero, no puede uno realmente atacarlo ni con Homero ni con Aristóteles».

En relación con la «opere in Musica», señala Tiraboschi en su citada *Storia della Letteratura Italiana* que le resulta difícil hacer mención de tanto escritor como vino a ocuparse de ella. Pero si nos atenemos a las obras que en este punto menciona, nada permite pensar que se esté produciendo en los escenarios un cambio profundo del paradigma de lo maravilloso. «Ma a niun genere di Poesia Teatrale su in questo secolo [XVI] l'Italia sì ardentemente rivolta, come a' Drammi per Musica» (1785: 398). Y aun así, este entusiasmo, escribe, en vez de conducir a una mayor perfección condujo a una total decadencia. «Pareva, che tutto lo studio de' Poeti Drammatici si impiegasse nel sorprendere e riempere di stupor gli Ascoltanti con solenni maravigliose comparse, e purchè l'occhio fosse appagato, sacrificavasi ad esso ogni altra cosa» («Parecía que todo el estudio de los poetas dramáticos se empeñase en sorprender y llenar de estupor a los escuchantes con solemnes y maravillosos elementos, y con tal de tener satisfecho el ojo, sacrificaban a ello cualquier otra cosa») (*Ibid.*).

Así, en el *seicento*, si no por su excelencia, sí por el número de sus obras, son de destacar Andrea Salvadori, Ottavio Tronsarelli, Benedetto Ferrari, Giovanni Faustini, Giacinto Andrea Cicognini, del que cita su *Giasone* (1656), Niccolò Minato, Giacomo Castoreo o Giulio Cesare Corradi, entre otros, del que dice ser autor de muchísimos *drammi in musica*, y destaca *La Divisione del Mondo* (1675), obra de la que anota fue «una delle più splendide che mai si videsse» (Tiraboschi 1785: 400). Con el *settecento* entiende que empiezan a cambiar las cosas. «Solo verso la fine del secolo, e ne' primi anni del nostro cominciarono i Drammi a prendere miglior aspetto». Destaca a Silvio Stampiglia, Pietro Antonio Bernardoni, Giannandrea

Moneglia y sobre todo a Apostolo Zeno y Metastasio. «Al suddetto Zeno era riserbata la gloria di ricondurre il Dramma alla maestà, e al decoro, che gli conviene, e il gran Metastasio quella tanto maggiore di riunire in esso tutti que' pregi, che posson rendere amabile e bella la Drammatica Poesia» («Al citado Zeno le era reservada la gloria de llevar el Drama a la majestad y al decoro que le conviene, y al gran Metastasio aquella tanto mayor de reunir en ella todas las cualidades que hacen tan adorable y hermosa la poesía dramática») (*Ibid.*). Pero estos elogios, por otro lado lugar común entre los estudiosos,⁶⁷⁷ no llevan a Tiraboschi a entrar en lo que serían algunas de sus obras más representativas, con lo que pone poca luz en nuestra búsqueda.

No obstante y considerando la notable influencia de los citados Zeno y Metastasio, es oportuno que sigamos su producción. 36 libretos que se le atribuyen al primero y 27, sin contar *opere sacre ni azioni teatrali*, al segundo. De ellos, sólo unos pocos títulos participarían de algún modo de las características del nuevo paradigma. Prototipos de la ópera seria italiana (*vid.* Strohm 1997), la mayoría de los argumentos se nutren del viejo paradigma clásico, mitológico e histórico, y, en menor medida, pueden encontrarse temas de cierta actualidad o ambientaciones pretendidamente exóticas. Sus personajes suelen ser nobles o héroes en lucha con su destino, abocados a elecciones imposibles entre el amor y el deber, el patriotismo y la sedición, entre la lealtad y la pasión personal (Downs 1998: 96). Bástenos leer una relación de los títulos sobresalientes de Metastasio, el más influyente de los dos, para comprobar la naturaleza del paradigma usado: *Siface* (1723), *Didone abbandonata* (1726), *Siroe* (1726), *Catone in Utica* (1728), *Ezio* (1728), *Alessandro nell'Indie* (1729), *Semiramide* (1729), *Artaserse* (1730),

⁶⁷⁷ *Vid.* Freeman (1968) y Corrigan (1977).

Adriano in Siria (1732), *Demetrio* (1731), *Issipile* (1732), *Olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733), *La Clemenza di Tito* (1734), *Achille in Sciro* (1736), *Ciro riconosciuto* (1736), *Temistocle* (1736), *Zenobia* (1737), *Attilio Regolo* (1740), *Antigono* (1744), *Ipermestra* (1751), *Il Re pastore* (1752), *L'Eroe Cinese* (1752), *Nitteti* (1756), *Il Trionfo di Cleia* (1782), *Romolo ed Ersilia* (1765), *Il Ruggiero* (1771).⁶⁷⁸ De entre todos ellos, este último es el que cumple plenamente con las características del paradigma arteaguiano. Precisamente porque toma su argumento, episodios y personajes del *Orlando* de Ariosto.

En el caso de Zeno, de toda su producción, el libreto de *Faramondo* (1698) es el que vendría a ser ilustrativo del nuevo paradigma, al menos en cuanto a medievalidad y goticismo, aunque se mantiene contenido en lo episódico, tal vez por tratarse más de un personaje legendario del siglo V, de cuya existencia la historiografía en ocasiones duda, que del fruto, en esencia, de una fantasía desbordante como el *Orlando*. En todo caso, Zeno manifiesta que sus fuentes son diversos historiadores franceses, especialmente Calprenède y su *Faramond, ou l'histoire de France* (1661) y señala:

Questi è quel Faramondo, che prima essendo Re della Franconia, chiamato poscia dal suo coraggio alla conquista d'un regno, in cui nulla avesse di parte la nascita, o la fortuna, ma che tutto fosse del suo valore: passato il Reno, andò ad insignorirsi delle Gallie, e dando loro il nome di Francia, fu il primo, che con lo stabilimento della Legge Salica desse principio a quella in ogni tempo gloriosa, e formidabile Monarchia (Zeno 1785: 323).⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Consúltese <<http://metastasio.letteraturaoperaomnia.org/index.html>>. La relación en Borghi (1832).

⁶⁷⁹ «Este es aquel Faramondo que fuera el primer rey de Francia, llamado después por su coraje a la conquista de un reino, del que nada tenía por nacimiento o fortuna, pero que todo debía a su valor; pasado el Rin, fue a adueñarse de la Galia, dándole el nombre de Francia, y fue el primero que, con el establecimiento

Uno y otro, están ligados al momento en que ven la luz. Si *Faramondo* se contextualiza dentro de la exaltación de la monarquía absoluta. El *Orlando* de Ariosto responde a los pulsos del imaginario de la Italia del XVI, como ya supiera ver Gregorovius (1982: 164), referente de la historiografía medieval romántica alemana, cuando escribió con su paleta llena de colores en relación a aquella obra:

Es la verdadera imagen de aquella Italia voluptuosamente entregada al lujo de los sentidos y del espíritu, el poema delicioso, seductor, pictórico-musical de la decadencia, el reverso del gran poema de Dante, espejo de la fuerza viril y combativa de la nación. Ariosto amenizó aquella bacanal de la cultura que era la Roma de los Médicis con un brillante fuego poético de artificio: este diluvio de fuego y de luz que trastorna los sentidos constituye uno de los más espléndidos fenómenos del espíritu italiano, en el que se ha disuelto y extinguido el mundo real de la vida nacional.

En nuestra revisión de esa suerte de *koiné* que es la cultura literario escénica europea, en busca de un modelo estructural que justifique la observación arteaguiana de un paradigma de lo maravilloso sustentado en la medievalidad y el goticismo, queda todavía por ser abordado uno de los autores preferidos de Arteaga: Philippe Quinault. Entre 1653 y 1686 escribe más de treinta obras escénicas, de las que once pertenecen propiamente al género *tragédie lyrique*: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686). Pero de ellas, solamente

de la ley Sállica, dio principio a aquella, en su tiempo, gloriosa y formidable monarquía».

las tres últimas participarían del nuevo paradigma arteaguiano, un 27,27 %.

En el estudio clásico de Étienne Gros (1926: 565), sobre Quinault y su obra, se señala cómo *Amadis*, siendo escasamente posterior en un año a *Phaëton*, deviene en «une tentative heureuse pour renouveler la matière de l'opéra». Y en ello insiste el trabajo de Norman Buford, a propósito de los libretos del maestro francés, *Touched by the Graces* (2001: 281), donde aborda algunos de sus títulos más significativos y toma el de *Amadis* como el primero en el que se observan cambios significativos. Buford va más lejos en su juicio y observa que el interés de la obra no reside tanto en ella misma como en esos cambios que refleja.

These changes, [...], go far beyond the change in subject matter – *Amadis* is the first Quinault libretto to have a subject based on chivalric romance instead of on classical mythology– and are part of a shift in taste that characterizes the end of what has been called the «classical moment».⁶⁸⁰

Se sabe que el tema de *Amadis* fue sugerido por Luis XIV y que constituyó un considerable acontecimiento, a pesar de las críticas al libreto. Clément y Laporte, en sus ya citadas *Anecdotes Dramatiques* (1775: 42), se hacen eco del suceso: «il fut reçu avec des applaudissements proportionnés au mérite du Poëme & de la Musique. Les décorations & les habits, faits sous la conduite de Berrin, furent trouvés admirables et d'un goût nouveau» («fue recibido con aplausos proporcionados a los méritos del poema y la

⁶⁸⁰ «Estos cambios, [...], van mucho más allá del cambio de tema -*Amadis* es el primer libreto de Quinault en tener un tema basado en un romance caballeresco en lugar de en la mitología clásica-, y son parte de esa transformación en el gusto que caracteriza el final de lo que se ha llamado el "momento clásico"».

música. Los decorados y el vestuario, hechos bajo la dirección de Berrin, se encontraron admirables y de un gusto novedoso»).

La obra sería repuesta con cierta frecuencia durante el reinado de Luis XIV y la Regencia. Y todavía iba a ganar en popularidad en las décadas finales del XVIII. Una vez que la música de Lully empezó a estar pasada de moda, La Borde (1771) retomó el texto de Qinault, incorporando coros, danzas y *divertissements*, y, unos años después, Johann Christian Bach (1779) haría lo propio a partir de una adaptación de Alphonse-Denis-Marie de Vismes.

Señala Buford (*Ibid.*, 282) que gran parte de aquel éxito se debió a la popularidad del tema. Es conocido el éxito del *Amadís de Gaula* de Montalvo, que leyera *Don Quijote*, y también San Ignacio y Santa Teresa, a pesar de las condenas de la Iglesia. Pero la traducción que hizo al francés Herberay des Essarts (1540) lo convirtió, en palabras de Giraud (*vid. Vaganay 1986: 3*), en un auténtico «phénomène de société»: «livre favori des dames, bréviaire des courtisans, manuel d'éducation pour les jeunes gentilshommes» («libro favorito de las damas, breviario de cortesanos, manual de educación para jóvenes gentilhombres»). Pierre de L'Estoile, fundamental para el estudio del período de las guerras de religión, escribía en sus *Mémoires-Journeaux* que aquel *Amadis* era conocido como la Biblia de Enrique IV (Rothstein 1999: 124). «La Bible du Roy *Amadis de Gaule* (ce disent les medisans), qu'il se faire lire, pour s'endormir, par Du Lorens, son premier médecin» («La Biblia del Rey *Amadís de Gaula* (así dicen los médicos), que él se la hacía leer, para dormir, por Du Lorens, su primer médico»). Mucho debía esa popularidad a la elegancia de la versión de Herberay, pero también a su dictado moral. «Si l'œuvre offre des leçons de bien dire, on y trouve aussi des leçons de bien faire», señala la profesora Rothstein

en su «La sagesse d'*Amadis*», a propósito del heroísmo y la desmesura en la literatura renacentista (*vid.* Alexandre, Beaulieu, Belli 1998: 159 y s.). Rothstein apunta también un aspecto, a nuestro entender, de enorme significación: el texto deviene una suerte de exaltación identitaria. «L'*Amadis français* témoigne de la nouvelle responsabilité du roman-épopée: illustrer la patrie». Este *Amadis* de Herberay testimonia la superioridad de lo galo y presenta, en ese sentido, un rasgo del que carece el personaje de Montalvo: la conciencia de encarnar un país, una nobleza que alienta un renacido nacionalismo. Así pues, el libreto de Quinault venía a retomar el extenso y bien conocido relato de *Amadís*, pero para adaptarlo libremente a las necesidades de la *tragédie lyrique*. El tema, ya de por sí rico en acontecimientos extraordinarios, se concibe en Quinault como una exaltación de lo maravilloso al servicio de periclitados ideales caballerescos, puestos a prueba al confrontarse con una realidad de pulsiones primarias (amor y venganza), en un contexto donde la magia, como se verá, tiene una presencia intensa.

Tras la muerte en un combate caballeresco de Amadís, hijo del rey Périon de Gaules, Alquif y Urgande, su esposa, ambos *enchanteurs*, y quienes lo protegían se retiran al fondo de una gruta, para pasar sus días en sueño y reposo. Será así hasta que un príncipe siempre victorioso y magnánimo venga a dar leyes a Francia.

Luis XIV reina, Alquif y Urgande aparecen así de nuevo. Vuelven a la vida todo lo que encierra la gruta, y quieren llamar a Amadís a la luz y transportarlo a la isla de Gran Bretaña, para contentar al rey de Francia. Vuelto a la vida, Amadís se enamora de Oriane, quien comparte ese amor y es hija de Lisnart, rey de Gran Bretaña. En el palacio de éste, Amadís reencuentra a su hermano Florestan, hijo natural de Périon, y que ama, también en un

sentimiento recíproco, a Corisande, soberana de Gravesande. Pero Oriane está prometida por su padre al emperador de los romanos y, con el fin de atajar aquel amor y llevar a cabo los planes de matrimonio, se le persuade de que Amadís le es infiel con una tal Briolanie.

Los caballeros promueven combates en defensa del honor de Oriane. Pero el encantador Arcalaüs y su hermana, la hechicera Arcabonne, a los que Amadís había matado su hermano, Ardan Canile, quieren vengar su muerte con la de Amadís. Para atraerlo a una trampa, Arcabonne comienza por hechizar a Florestan, y lo encierra en un pabellón fortificado. Corisande ruega a Amadís que acuda a socorrer a su hermano. Cuando Amadís quiere penetrar en el pabellón, numerosos demonios y monstruos diversos se le oponen. Algunos demonios, bajo la forma de ninfas, pastores y pastoras encantan a Amadís, quien cree ver a Oriane entre ellos y la sigue. Corisande penetra también en el pabellón, pero es también hechizada, como Florestan. Están en medio de un gran número de cautivos de todo rango y condición de todos los países.

Arcabonne se apresta a llevar a cabo su venganza sobre Amadís, quien ve aparecer la sombra de Ardan Canile, que le predice que Oriane le traicionará y que, para castigarlo, no tardará en seguirlo allá donde habitan las sombras. Pero, en el momento de golpear a Amadís, Arcabonne reconoce en él al héroe que le salvó la vida, cuando mataron a su hermano, y no puede evitar ser empujada a amarlo. Pero Arcalaüs, queriendo asegurar la común venganza, le hace conocer el amor de Amadís por Oriane. Arcabonne, furiosa, consiente en que sea inmolado, y quiere también que perezca Oriane y que, para acrecentar el tormento de los dos amantes, se vean perecer el uno al otro.

Urgande acude en socorro. Destruye el encantamiento de Arcalaüs y Arcabonne, libera a los amantes cautivos y conduce a Amadís, Oriane, Florestan y Corisande al palacio de Apollidon, donde el valor de Amadís goza de gran fama entre los héroes y heroínas que habían sido encantados, hasta que, después de muchas pruebas peligrosas, el más fiel de los amantes y la más perfecta de las amantes fueran reunidos. Así, juntos, todos celebran la felicidad de su liberación y la gloria de Amadís.

Desde un punto de vista ideológico, el libreto de Quinault ha de situarse en medio de un complejo proceso en torno a la idea de legitimidad del poder y el modelo de sociedad que se desea. Al margen de la mencionada sugerencia real a la hora de escoger el tema, desde fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII, la Francia intelectual viene debatiéndose entre quienes defienden un derecho político, garante de sus privilegios, basado en la pureza de la sangre y los que abogan por otro nuevo sustentado en un pueblo libre y soberano. De un lado, la antigua nobleza presuntamente surgida de los bosques germánicos (*vid.* Boulainvilliers 1727), nostálgica del pasado, horrorizada ante el ascenso imparable de la burguesía a cargos relevantes y el vertiginoso ennoblecimiento que su creciente riqueza alienta desde Colbert, que pervierte la función del rey y disuelve la hermandad de sangre. «...dans le Gouvernement présent tout est Peuple. On ne sçait plus ce que c'est que qualité, distinction, mérite, & naissance» («...en el gobierno presente todo es pueblo. No se sabe ya lo que es calidad, distinción, mérito y nacimiento»), escribe Pierre Jurieu en *Les soupirs de la France esclave qui aspire après la Liberté* (1689: 13). De otro, quienes aspiran a un nuevo orden social, más acorde con los principios de un nuevo derecho político. En

definitiva, como es bien sabido, dos posiciones antagónicas: nostálgicos del pasado, unos; soñadores del porvenir, otros.

El *Amadís* de Quinault es pues, a nuestro entender, un guiño al pasado, una representación de las virtudes del héroe como analogía de las del rey y el reino. El amor y el deber son todavía reconciliables en *Amadís* (Buford, *op. cit.*, 289) y su galantería expresión del gusto imperante. Las palabras de su Prólogo (Quinault 1791, II: 4 y s.) son suficientemente ilustrativas:

URGANDE:

Lorsqu'Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux.

Un charme assoupissant devoit fermer nos yeux
Jusqu'au tems fortuné que le destin du monde
Dépendroit d'un héros encor plus glorieux.

ALQUIF:

Ce héros triomphant veut que tout soit tranquille:
En vain mille envieux s'arment de toutes parts.
D'un mot, d'un seul de ses regards,
Il sait rendre, à son gré, leur fureur inutile.

ALQUIF et URGANDE (*ensemble*):

C'est à lui d'enseigner
Aux maîtres de la terre
Le grand art de la guerre:
C'est à lui d'enseigner
Le grand art de régner.

URGANDE:

Retirons Amadis de la nuit éternelle:
Le Ciel nous le permet ; un sort nouveau l'appelle
Où son sang régnoit autrefois.

ALQUIF:

Nous ne saurions choisir de demeure plus belle.
Allons être témoins de la gloire immortelle
D'un Roi, l'étonnement des Rois,
Et des plus grands héros le plus parfait modele.

URGANDE et ALQUIF (*ensemble*):

Tout l'univers admire ses exploits;

Allons vivre heureux sous ses loix.

(Le Chœur répète les deux derniers vers)

(On danse)

UNE DES SUIVANTS D'URGANDE et LE CHŒUR *(ensemble)*

Suivons l'Amour, c'est lui qui nous mene;

Tout doit sentir son aimable ardeur.⁶⁸¹

La *tragédie lyrique* o *tragédie en musique* evoluciona durante un tiempo como la tragedia clásica, pero, en algún momento, se da un acontecimiento extraño a la voluntad de los personajes: la

⁶⁸¹ URGANDE

Cuando Amadis murió, un dolor profundo
Nos hizo retirarnos en este lugar.
Un encanto adormecedor tenía que cerrar nuestros ojos
Hasta los tiempos afortunados en que el destino del mundo
Dependería de un héroe más glorioso todavía.

ALQUIF

Este héroe triunfante quiere que todo esté tranquilo:
En balde mil envidiosos toman las armas por todas partes.
Con una sola palabra, con una sola mirada
Sabe, sólo por su voluntad, convertir en inútil su furor.

ALQUIF Y URGANDE *(juntos)*

Le toca a él enseñar
A los maestros de la tierra
El gran arte de la guerra;
Le toca a él enseñar
El gran arte de reinar

URGANDE

Saquemos a Amadis del sueño eterno:
El Cielo nos lo permite, una nueva suerte lo llama
Donde su sangre reinaba antiguamente.

ALQUIF

No podríamos elegir morada más bella.
Seremos testigos de la gloria inmortal
De un Rey, el asombro de los Reyes
Y el modelo más perfecto para los héroes más grandes.

ALQUIF Y URGANDE *(juntos)*

El universo entero admira sus proezas;
Vayamos a vivir felices bajo sus leyes.
(El coro repite los dos últimos versos)
(Se danza)

UNA DE LAS SIRVIENTES DE URGANDE Y EL CORO *(juntos)*

Sigamos al Amor, es él quien nos lleva;
Todo tiene que sentir su amable ardor.

intervención de una divinidad o de un mago, hechicero o encantador que viene a romper el discurrir natural de los hechos. Es aquí donde, para Girdlestone (1972: 16 y s.), divergen los dos modelos, pues la magia no choca con nuestro sentido dramático, la magia pertenece a nuestra historia, nos resulta próxima su concepción y percepción. La intervención divina en el drama humano, por el contrario, resulta «brutal» y arbitraria, de manera que los personajes devienen en juguetes suyos y sus decisiones se dan sin motivo aparente.

Los motivos que animan las prácticas encantatorias son variados, observa Girdlestone. En general, la maga o la divinidad buscan vengarse de alguna rival, se complace en la crueldad y en la espera de la víctima inocente. Pero, en todo caso, en el siglo XVIII, magos y demonios son meros elementos del espectáculo. La magia no es siempre hechicera y a menudo es inofensiva. Satisface el deseo de ilusión que impregna el arte y las fiestas barrocas y, consecuentemente, del público de la ópera. Los magos *encantán* así a un público que ve ante sus ojos, sobre el escenario, operarse «ces merveilles qui se donnent à le fois pour réelles et théâtrales» (*Ibid.* 47).

En efecto, este *Amadís*, así como su *Armide*, son las piezas de Quinault más ricas en magia dramática. Durante los actos II y III de *Amadís* la acción está en manos de Arcalaüs y Arcabonne. En el acto IV acude en su ayuda la maga Urgande, que sale así victoriosa del lance y «desencanta» a Amadís y Oriane. Concluye todo en el acto V, concebido, casi todo él, como espectáculo. «A la fin l'Amour couronne | les parfaits amans», exclama una de las heroínas liberadas.

La magia se proyecta no sólo en la presencia de ciertos personajes o en la acción que se desarrolla sobre el escenario,

también, y en no poca medida, lo hace en los espacios evocados por los decorados. No se trata tanto de la sorpresiva espectacularidad de los espacios que acogen los diferentes actos, como su carácter feérico ligado a la tradición medievalizante. En las obras escritas todavía en el marco del viejo paradigma, incluso, si se quiere, en el caso de *Armide* (Actos II y III), se buscan espacios que sugestionen al espectador: «Le Théâtre change, et représente une campagne, où une riviere forme une isle agréable» («El teatro cambia y representa una campiña donde un río forma una isla agradable») (Quinault 1791, I: 18). «Le Théâtre change et représente un désert» (*Ibid.*, 26). Pero, en los libretos que son expresión fehaciente del nuevo paradigma de lo maravilloso, la evocación de los espacios mágicos se sirve de viejos códigos medievalizantes. Estos espacios, en última instancia, apunta Girdlestone (*Ibid.*, 48), se remiten a la materia de Bretaña, especialmente en *Amadis y Roland*. «Le Théâtre change, et représente une forêt dont les arbres sont chargés de trophées; on y voit un pont et un pavillon au bout» («El teatro cambia y representa un bosque en el que los árboles están cargados de trofeos; se ve un puente y un pabellón al final») (*Amadis*, II., Quinault II, 18). «Le Théâtre change et représente la Fontaine enchantée de l'Amour au milieu d'une forêt» («El teatro cambia y representa la fuente encantada del Amor en medio de un bosque») (*Roland*, II. Quinault I: 20).

De entre los elementos diversos que constituyen la compleja arquitectura de la «tragédie en musique», tema, personajes, trama, texto y espacios son sin duda quienes mejor contribuyen al constructo de lo maravilloso. La trabazón discursiva con la música y la danza es todavía débil, como prueba el hecho de que los textos eran recogidos como material de lectura en numerosos *Recueils des*

Opèras, apunta Girdlestone (*op. cit.*, 4), quien nos remite a Rémond de Saint-Mard y Desfontaines. En efecto, el primero escribe en sus *Réflexions sur l'Opéra* (1741: 79):

que la richesse & la magnificence éclate de toutes parts; que les machines supérieures encore aux Décorations, augmentent & fortifient la séduction; que la Danse, toujours sage, ne peigne que ce qu'elle abonne grâce à rendre; que la Musique, esclave de la Poésie, achève, anime & vivifie l'expression qu'elle a reçue d'elle; qu'enfin toutes les parties qui composent l'Opéra, se servent, s'entraident, & sans jamais se nuire ou se gêner, veillent toujours pour vous toucher, & conspirent sans relâche pour vous séduire.⁶⁸²

Y Desfontaines, en sus *Observations sur les écrits modernes* (1743, XXXII: 151), nos proporciona, entre otras reflexiones, este oportuno comentario:

Brillants Eclairs, bruyant Tonnerre dans le Prologue d'*Amadis*, quoiqu'il n'ait exprimé ni Eclairs ni Tonnerre; mais il manquoit à Lulli des Musiciens capables d'exécuter de pareilles expressions. De combien de beautés de cette espèce *Armide* n'est-il pas rempli?⁶⁸³

La «tragédie en musique» es la creación de dos hombres, Quinault y Lully. Su nacimiento, en presencia del rey, tiene día y lugar determinados: «le 27 avril 1673 au Jeu de Paume Béquet».

⁶⁸² «Que la riqueza y la magnificencia estalle por todas partes; que las máquinas superiores todavía a la Decoración, aumenten y fortifiquen la seducción; que la Danza, siempre sabia, describa sólo lo que mejora la gracia que representa; que la Música, esclava de la Poesía, acabe, anime y vivifique la expresión que recibió de ella; para terminar, que todas las partes que componen la Ópera, se complementen y se ayuden unas a otras, eso sin perjudicarse o hacerse daño nunca, que procuren siempre emocionarlos y conspiren sin parar para seducirlos».

⁶⁸³ «*Brillantes Relámpagos, ruidosos Truenos* en el prólogo del *Amadis*, a pesar de que no haya expresado ni Relámpagos ni Truenos; pero le faltaban a Lulli músicos capaces de ejecutar tales expresiones. ¿Cuántas bellezas de este tipo no constituyen el *Armide*?».

Señala Girdlestone (*op. cit.*, 6) que, aunque incorpore elementos pre-existentes, no puede decirse que sea el resultado de una evolución. «Elle est née avec Quinault, avec lui elle a atteint sa maturité». Con Quinault nace y con él alcanza su madurez.

Amadis, Roland, Armide constituyen una subespecie dentro de un género que hace de lo maravilloso su fundamento. Se erigen en paradigma de un modelo estructural de teatro musical con rasgos propios y diferenciados. Si el amor y lo extraordinario pueden ser lugares comunes, la naturaleza heroica de sus protagonistas, la presencia de lo mágico no sólo como espectáculo, sino como realidad trascendida,⁶⁸⁴ la exaltación de valores y códigos asociados con la medievalidad, la evocación de un imaginario mitológico de raíz gótica, erigen un discurso de lo maravilloso novedoso, a pesar de su significación conservadora y nostálgica. Novedoso, lo hemos reiterado en diversas ocasiones a lo largo de este estudio, por su superación del viejo paradigma clásico, y no tanto por los elementos que lo constituyen. En todo caso, la Revolución de 1789 hará desaparecer para siempre la mitología y lo mágico de la ópera francesa, y lo maravilloso arteaguiano habrá de esperar su hora, renovado, cuando el romanticismo alemán retome medievalidad y septentrionalidad como constructo identitario.

Difícilmente podríamos cerrar este apartado dedicado a identificar el encaje de lo maravilloso arteaguiano en el diverso y complejo conjunto de géneros y subgéneros, sin hacer mención a dos singularidades propias del teatro popular italiano: el *Teatro dei Pupi* y el *Maggio epico*. El primero, propio del sur de Italia, especialmente

⁶⁸⁴ Una realidad, en ocasiones, compleja en sus significaciones y de la que forma parte lo sobrenatural. Para un desarrollo del concepto véase Gallego (2011).

Sicilia. El segundo, de los Apeninos toско-emilianos. Según Antonio Pasqualino (1989: 17 y s.), uno de los principales estudiosos del *teatro dei pupi*, se trata de espectáculos semejantes tanto en el contenido como en la forma.

La profesora Jo Ann Cavallo (2004: 157) señala algunas de esas semejanzas. El repertorio caballeresco. La presencia de la *Storia dei Paladini di Francia* y otras tradiciones caballerescas populares sicilianas en la tradición *maggistica*. La intensificación de los temas en el tratamiento dramático. En los aspectos no verbales de la puesta en escena. Lo reciente de la historia de ambas tradiciones.

Sabido es que la tradición oral de los relatos de la épica medieval, tanto del ciclo carolingio, como del bretón y las elaboraciones de los Pulci, Boiardo, Ariosto o Tasso, no sólo cautivaron la imaginación de la aristocracia, sino que, a través de saltimbanquis, cuentacuentos y titereros adquirieron una creciente popularidad que contribuyó a la formación del teatro popular.⁶⁸⁵

En el *Quijote* puede verse un buen ejemplo de ello en el episodio de Don Gaiferos y el teatro de títeres de maese Pedro (II, 25 y 26):

...y vinieron donde estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera, se puso un muchacho [...] para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo (Cervantes, 1998: II, 25, 845).

Después de un ruidoso sonar de atabales, trompetas y disparos de artillería, se oye al muchacho declarador alzar la voz:

⁶⁸⁵ Véase «The epic tradition of Charlemagne in Italy» en Everson (2005).

–Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. [...] y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlomagno (*Ibid.*, II, 26, 840 y s.).

En cuanto a *l'opera dei pupi*, las fuentes coinciden en señalar los primeros años del *ottocento* como el momento del encuentro entre la épica caballeresca y las representaciones populares, en la Italia meridional, especialmente en Sicilia. No obstante, a nuestro juicio no parece descabellado apuntar que, esta *renovada* popularidad tuvo que responder más a las innovaciones técnicas introducidas por entonces en el movimiento de las marionetas, que en la temática en sí. En todo caso la cuestión escapa a nuestro estudio, y lo cierto es que cuando el viajero inglés Henri Festing Jones, y biógrafo de Samuel Butler, toma notas de su viaje por Italia, observa la irreprimible pasión de los sicilianos por la materia caballeresca y que ésta se saciaba más fácilmente a través de este *teatro dei pupi* que leyendo los poemas épicos.

I siciliani comunque, a prescindere dall'educazione ricevuta, hanno per i racconti cavallereschi una fame che deve per forza essere saziata e, considerata la difficoltà di rispolverare passioni giovanili rimanendosene a casa a legger Pulci e Boiardo, Tasso e Ariosto, preferiscono seguire la storia di Carlo Magno e dei paladini e delle guerre contro i saraceni al teatro dei pupi (Jones, 1987: 18).⁶⁸⁶

⁶⁸⁶ «Los sicilianos, sin embargo, independientemente de la educación recibida, tienen un hambre de los relatos de caballerías que debe ser a la fuerza ser satisfecha y, dada la dificultad de revivir pasiones juveniles quedándose en casa leyendo a Pulci y Boiardo, Tasso y Ariosto, prefieren seguir la historia de Carlomagno y los paladines y de las guerras contra los sarracenos en el teatro de títeres». Citamos de Cavallo (2004: 157), quien remite a Jones (1987), *Un inglese all'opera dei pupi*. Attilio Carapezza y Antonio Pasqualino (eds.), Palermo: Sellerio,

A juicio de Antonino Buttitta y Antonio Pasqualino (*op. cit.*), el público parecía tomar a los paladines carolingios más como personajes reales que como ficciones, encarnando las frustraciones, alegrías y esperanzas de los sicilianos, pues ofrecían una interpretación del mundo en el que estos personajes devenían una referencia en su cotidianeidad. Encarnaban la aspiración de un orden más justo y, en un plano simbólico, la resolución de una oposición tenida por irreconciliable en la vida diaria, una suerte de rescate mítico, dirá Pasqualino, de la propia condición de «subalternidad».

Señala Cavallo, que del repertorio caballeresco y su casi infinita variedad de historias, las más queridas por el público aficionado a estos espectáculos, eran los episodios boiardesco y ariostescos. En este sentido, en referencia a la actividad *maggistica* del primer *novecento*, Cavallo (*Ibid.*, 158) recoge la observación entusiasta de Sesto Fontana (1964: 14): «Sono queste le terre dove ancora risuona la tromba epica del Boiardo e dell’Ariosto, i due più grandi poeti reggiani di tutti i tempi» («Son estas las tierras donde todavía resuena la trompa épica de Boiardo y Ariosto, los dos poetas de Reggio más grandes de todos los tiempos»).⁶⁸⁷ No obstante, observa también Cavallo, en las dos tradiciones se incluyen otras fuentes temáticas. Muchas de las obras se remiten a la literatura clásica (*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*, la tragedia griega), a episodios de la historia de Alejandro Magno, a leyendas y crónicas locales, a la literatura devocional (Santa Genoveva, la Pasión de Cristo), a la dramaturgia shakesperiana (*Macbeth*). Junto a ellas se dan también obras propias,

traducción de *Diversions in Sicily* (1909). El trabajo de Cavallo ofrece una interesante bibliografía sobre la cuestión.

⁶⁸⁷ Véase Cavallo (*op. cit.*, 158) quien recoge la cita de Fontana (1964), *Il Maggio*, Firenze: Olschki.

nuevas recreaciones del espíritu caballeresco, que suelen presentar al público, en palabras de Romolo Fioroni (1970: 5),

un mondo diverso da quello reale; un mondo ideale, dove il bene trionfa, l'ingustizia è bandita, l'inganno è punito e la lealtà riceve il meritato premio; un mondo dove il dolore trova il suo posto come mezzo di espiazione e di purificazione, ma alla fine è fugato dalla gioia e sublimato dalla speranza riservata a coloro che hanno perseguito sempre, e in ogni caso, il bene e il vero.⁶⁸⁸

Como en toda narración caballeresca, el héroe es el centro de atención, pero en la galería de personajes aparecen otros no humanos, ángeles, demonios, magos, monstruos y animales diversos, leones, serpientes o dragones, que han encontrado su espacio en estas tradiciones escénicas.

Tanto en el *teatro dei pupi* como en el *maggistico* se dan dos registros, el heroico y el humorístico. El primero encuentra en la batalla uno de sus elementos más significativos.⁶⁸⁹ El segundo, en la

⁶⁸⁸ «Un mundo diverso del real; un mundo ideal, donde triunfa el bien, la injusticia está prohibida, el engaño es castigado y la lealtad recibe el merecido premio; un mundo donde el dolor encuentra su lugar como medio de expiación y de purificación, pero que al fin se disipa por el gozo sublimado de la esperanza reservada a aquellos que han perseguido siempre, y en cualquier caso, el bien y la verdad». La cita en Cavallo (*Ibid.*, 160 y s.), quien remite a Fioroni (1970), «I 'Maggi': una raccolta di ottanta componimenti manoscritti». En *Bolletino Storico Reggiano*, III, n.º. 8, pp. 14-27.

⁶⁸⁹ De la batalla en el *teatro dei pupi*, apunta Pasqualino (1989: 92) que «è una danza che stimola vivacemente la partecipazione sinestesica del pubblico e costituisce uno degli elementi estetici principali dell'Opra». Cavallo (*Ibid.*, 163), que se remite al citado trabajo de Pasqualino, observa que, en *teatro dei pupi*, el sonido de los golpes de la espada se acrecienta con los del calzado de los *pupari* o titiriteros sobre el tablado o con el redoble de tambores. Gritan los caballeros mientras lanzan su espada contra el enemigo, y en el violento impacto puede romperse en dos el escudo, caer la armadura, ser demediado o decapitado el personaje, pues parece haber una correspondencia entre fuerza simbólica y fuerza real. En el *Maggio epico*, la batalla toma un movimiento rítmico y simétrico que tiene algo de danza. En la tradición Emiliana, los dos caballeros saltan uno hacia el otro y baten simultáneamente el escudo del otro mientras hacen rotar la espada en el aire con la mano derecha, después, giran y repiten el impacto en sentido contrario. En cambio,

presencia de personajes populares o bufonescos, que hablan dialecto y parodian la acción o llenan vacíos.⁶⁹⁰

Aunque básicamente se trata de obras habladas, la música tiene una importante presencia en ellas. La tradición palermitana solía presentar un violín, y más adelante, avanzado el siglo XIX, un piano de cilindro. En Catania un tambor, principalmente para las escenas de batalla. Y en el *Maggio* se da una mayor riqueza de efectivos musicales e incorporan guitarras, acordeón y violín, que se sitúan a un lado del espacio escénico. En todo caso, la música calla cuando los personajes hablan o inician algún canto, con el fin de que sea fácilmente comprensible el texto. La música señala, pues, los intervalos entre las escenas e ilustra las batallas o los momentos de especial emotividad, un adiós, una escena de amor o la muerte de un personaje.⁶⁹¹

Además del ruido propio del fragor de las batallas se interpretan valeses, polkas o mazurcas, y también se canta. El canto es exclusivo de los *maggerini*, pero, por otro lado, en *l'Opera dei pupi* se

en la tradición toscana, los *maggianti* batallan golpeándose de manera ritmada y repetida con la espada, que sostiene la mano derecha, y con un mazo de madera que lleva la izquierda. «La battaglia rappresenta in modo drammatico un'esplosione di energie agonistiche. Lo sbattere degli scudi nel Maggio emiliano non è un tocco simbolico, ma un impatto violento che chiede una forza e una resistenza notevoli da parte dei *maggerini*» («Representa la batalla de modo dramático una explosión de energía agonística. El golpe de los escudos en el *Maggio* de la Emilia no es un toque simbólico, es al contrario un impacto que requiere de una fuerza y resistencia notables por parte de los *maggerini*») (Cavallo, *Ibid.*)

⁶⁹⁰ Tradicionalmente estos espectáculos concluían en este registro cómico.

⁶⁹¹ Paul Collaer (1965: 28) aventuró la hipótesis de una posible influencia de los *cantastorie* palermitanos y sus relatos épicos declamados, extraídos del ciclo carolingio o de aventuras de los caballeros normandos, en el *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi. «Ces sujets sont toujours présents dans la conscience populaire, et leurs thèmes sont peints sur les charrettes siciliennes. Lorsqu'il évoque une cavalcade, le cantastorie martèle le sol de ses talons. S'il y a bataille, l'épée fait ses moulinets et frappe chaises ou troncs d'arbre. On reconnaît ici sans peine l'origine de la stylisation instrumentale de pareils épisodes par Monteverdi dans son *Combattimento*».

otorga especial importancia a la cualidad de las voces, en cuanto a volumen, tonalidad, timbre y ritmo, de manera que, según Antonio Pasqualino (1992: 237 y s.),⁶⁹² obedecen a una determinada codificación.

⁶⁹² Pasqualino (1992), *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*. Milano: Bompiani. La cita en Cavallo (*Ibid.*, 164).



Fig. 42

Pervivencia popular: Dos Orlandinos (ca. 1940).

...del repertorio caballeresco y su casi infinita variedad de historias, las más queridas por el público aficionado a estos espectáculos, eran los episodios boiardesco y ariostescos. [...]«Sono queste le terre dove ancora risuona la tromba epica del Boiardo e dell'Ariosto, i due più grandi poeti reggiani di tutti i tempi» («Son estas las donde todavía resuena la trompa épica de Boiardo y Ariosto, los dos poetas de Reggio más grandes de todos los tiempos»).



Fig. 43

«Cartellone» del Teatro dei pupi siciliani.

El Orlando de Ariosto responde a los pulsos del imaginario de la Italia del XVI, como ya supiera ver Gregorovius [...], referente de la historiografía medieval romántica alemana, cuando escribió con su paleta llena de colores en relación a aquella obra:

«Es la verdadera imagen de aquella Italia voluptuosamente entregada al lujo de los sentidos y del espíritu, el poema delicioso, seductor, pictórico-musical de la decadencia, el reverso del gran poema de Dante, espejo de la fuerza viril y combativa de la nación. Ariosto amenizó aquella bacanal de la cultura que era la Roma de los Médicis con un brillante fuego poético de artificio: este diluvio de fuego y de luz que trastorna los sentidos constituye uno de los más espléndidos fenómenos del espíritu italiano, en el que se ha disuelto y extinguido el mundo real de la vida nacional».



Fig. 44

Le avventure di Ruggiero. Opera dei pupi, Palermo (2013).

...dos singularidades propias del teatro popular italiano: el *Teatro dei Pupi* y el *Maggio Epico*. El primero, propio del sur de Italia, especialmente Sicilia. El segundo, de los Apeninos tosco-emilianos.



Fig. 45

«Opera dei pupi siciliani» de los Hermanos Napoli. Catania.

...la tradición oral de los relatos de la épica medieval, tanto del ciclo carolingio, como del bretón y las elaboraciones de los Pulci, Boiardo, Ariosto o Tasso, no sólo cautivaron la imaginación de la aristocracia, sino que, a través de saltimbanquis, cuentacuentos y titereros adquirieron una creciente popularidad que contribuyó a la formación del teatro popular. [...]

«...y vinieron donde estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera, se puso un muchacho [...] para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo [...].»

Después de un ruidoso sonar de atabales, trompetas y disparos de artillería, se oye al muchacho declarador alzar la voz:

«—Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas...»



Fig. 46
Ilustración de *Lohengrin* (ca. 1850).

Lo maravilloso de base historizante surge de una visión del mundo como problema al que da respuesta el héroe. Se supera así la vieja concepción de la tragedia clásica del héroe en lucha titánica contra los dioses o el destino. Las Helenas y los Apolos se difuminan en estas riflessioni. Se apela ahora a los mundos ossiánicos de nieblas y tragos, a bosques y cuevas, a castillos y palacios, al «locus amoenus» del caballero y la dama, al tenebroso laboratorio del alquimista y a toda la oscura galería de seres que imaginar se pueda. En ese sentido, el pensamiento de Arteaga, después de todo un hombre meridional, parece hacer su particular lectura del Sturm und Drang, y alcanza aquí al punto más próximo a la modernidad de lo que será una estética romántica.



Fig. 47

***Lohengrin* (1888). El tenor Francisco Viñas caracterizado del héroe epónimo. Liceu de Barcelona.**

...cada época hace su propia lectura del mundo...



Fig. 48

Un ensayo de *Lohengrin*, Festival de Bayreuth (2010).

«¿Y por ventura estamos ahora en situación de juzgar de la verdad o falsedad de sus pinturas? ¿No tenemos otras costumbres? ¿No están ya aquellas anticuadas en gran parte?»



Fig. 49

Escena de *Siegfried*. Palau de les Arts de València (2008).

«Le sue lucide e ardite parole erano piene di futuro»



Fig. 50

Orlando furioso en la producción de Ondadurto Teatro (2014).

2. EL MODELO ARTEAGUIANO Y LA PRÁCTICA ESCÉNICA.

Hasta aquí hemos tenido ocasión de señalar la contribución de lo medieval a lo maravilloso, aportando, en las *riflessioni*, dos elementos sustanciales al paradigma arteaguiano: Uno, de orden cultural, contribuir a configurar el imaginario del público. Otro, de orden temático y arquetípico, nutrir de personajes y situaciones extraordinarias la fabulación «moderna». Pero con todo, sigue quedando en el aire una de las cuestiones que nuestra investigación se planteaba en sus inicios: qué lleva, realmente, a Arteaga a considerar su presencia en el melodrama como sustancial.

A nuestro juicio, aunque las *riflessioni* toman como marco el melodrama, el análisis arteaguiano sólo puede partir de otros géneros literarios de carácter narrativo, en prosa o en verso, donde la evocación de una medievalidad imaginada había encontrado un amplio acomodo, antes que de una producción escénica exigua en ese sentido. Aun así, es innegable la afortunada intuición de Arteaga a la hora de establecer el nuevo paradigma de lo maravilloso y apuntar los derroteros temáticos de la futura escena romántica.

El estudio de historias y repertorios como los ya citados de Godard de Beauchamps, Riccoboni, los hermanos Parfaict o de Lérís, entre otros, no parece justificar, en efecto, la importancia que se le otorga a esa medievalidad en el paradigma arteaguiano. Y tampoco arroja mucha más luz el que tomemos en consideración los fondos de

algunas bibliotecas palaciegas o la actividad traductora editorial en el tránsito del XVIII al XIX, a pesar de su utilidad a la hora de identificar los gustos literarios y artísticos del momento.

En las bibliotecas palatinas italianas no podían faltar, entre las obras clásicas, griegas y latinas, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio. Del Renacimiento italiano, el *Rolando furioso* de Ariosto y la *Jerusalén liberada* de Tasso. Mucha menor presencia tenían los grandes maestros del Siglo de las Luces, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Buffon, o, incluso, los textos italianos de Metastasio y Goldoni.

En cuanto al gran público, es sabido su vivo interés por el género novelesco, traducciones del francés las más de las veces, donde se describían las más intrincadas pasiones amorosas. El teatro, por su parte, sobre todo tragedias y comedias francesas, y en menor medida inglesas, llegaba al público lógicamente antes por su puesta en escena que por la circulación de ejemplares impresos, aunque su divulgación, en colecciones, fue aumentando paulatinamente a partir de mediados de siglo (García Aguilar y Abad 2009: 190 y ss.). Se dieron así antologías como *Opere varie trasportate dal franzese e recitate a Bologne* (1724-1750) o *Il Teatro comico francese* (1754) que contribuirían a esa difusión. En los años 90 de esa centuria, a los varios volúmenes de la colección la *Biblioteca teatrale della nazione francese*, «per cominiare da quella nazione che più di ogni altra si distinse nella grand'arte teatrale», siguieron inmediatamente después los de la *Biblioteca della nazione greca, latina, tedesca, spagnola e italiana* o *Teatro moderno applaudito* (1796), que, aunque publicadas después de *Le Rivoluzioni*, tampoco ofrecen alguna luz al respecto.

A través de estos repertorios no encontramos nada que justifique el diagnóstico arteaguiano, más allá de alguna obra donde

lo medieval resultaría tangencial o la obligada referencia al *Cid* de Corneille, («l'orribile barbarie in cui essi vivevano, non avea punto impedito che giungesse alle loro orecchie il nome del Cid»), del que Bernard Fontenelle, en la *Biblioteca teatrale della nazione francese* (1793: xii y s.) hace observaciones como «Allora Cornelio, con lo suo studio d'Aritotele e d'Orazio, con la sua sperienza, con le sue riflessioni, e più ancora col suo genio, trovò le vere regole del poema drammatico, e scoprì le fonte del bello» («Entonces Corneille, con su estudio de Aristóteles y Horacio, con su experiencia, con sus reflexiones, y aún más, con su genio, encontró las verdaderas reglas del poema dramático, y descubrió la fuente de la belleza»). Poca cosa, pues.

De los casi treinta subgéneros escénicos que señala Godard de Beauchamps en sus *Recherches sur les théâtres de France* (1735), tres contienen el término «héroïque», «Comédie Héroïque», «Pastorale Héroïque», «Tragi-Comédie Héroïque». Y aun así, ello no significa, como hemos puesto de manifiesto más arriba, que se esté ante subgéneros que, por su temática o personajes, puedan asociarse con el paradigma arteaguiano o alguno de sus elementos característicos.

Entre 1548 y 1735, Beauchamps registra nueve obras que contienen el apelativo heroico. Las *comédies héroïques*: *La princesse d'Elide* (1669),⁶⁹³ de Robert Ballard. *Zephire & Flore* (1727), también calificada de ballet, y obra no impresa de la que no cita autoría. *Les amours de Venus & Adonis* (1670), que describe como «comédie héroïque avec des machines [...] représentée sans danses ni chants». No reseña el autor de estos amores, pero sí de la música, Charpentier. *Sujet des amours de Bacchus & d'Ariane* (1672), de Jean

⁶⁹³ Las fechas que ofrecemos en Beauchamps y los otros autores analizados en estas páginas, remiten a su representación o su impresión.

Donneau de Vizé. Y *La vie est un songe* (1732), una traducción de una comedia italiana del mismo título. Las *pastorales héroïques: Acis & Galatea* (1686), de Christophe Ballard. *Diana & Endimion* (1698), del mismo autor y puesta en música «par le fils de Philidor l'aîné». *Isée* (1708), del citado Christophe Ballard, libreto de La Motte y música de Destouches. Y *Le retour de Pyrrhus Néoptoleme en Epire, après le siège de Troye* (1718), calificado de «idille héroïque», libreto de Nicolas Barbier y música de Villesavoye.

Cierto que hay lugar, en la obra de Beauchamps, para el *Amadis de Gaule* (1684), con libreto y música de Christophe Ballard, el *Roland* (1685) y el *Amadis de Grece* (1699), del mismo autor, o una *Bradamante* (1707), libreto de Roy y música de La Coste. Y que, también, entre las obras específicamente clasificadas como ópera, «ou représentation en musique», en medio de un vasto universo dominado por amores, musas, Telémacos, Venus, Aquiles y demás personajes del viejo paradigma, y de centenares de obras que repiten una y otra vez las mismas temáticas y los mismos personajes, pueden encontrarse algunos títulos que remiten a una medievalidad imaginada, fantasiosa y literaria en gran medida. Así, *Bradamante*, de Roy y La Coste. *Tancrede*, de Danchet y Campra.⁶⁹⁴ *Alcine*, también de Danchet y Campra. *Amadis*, de Quinault y Lully. *Amadis de Grece*, de La Motte y Destouches. *Armide*, de nuevo de Quinault y Lully. *Astré* de La Fontaine y Colasse. *Eaux de Merlin*, de Le Sage. *Roland*, de Quinault y Lully.

En ocasiones, las obras constituyen una auténtica *mélange*, como ocurre con *Manto la Fée* (1711), de Mennesson y Battistin,

⁶⁹⁴ Beauchamps (*op. cit.*, III: 226 y 512) cita *Tancrede* como ópera de Danchet y Campra, pero luego la reseña como tragedia con música de Christophe Ballard.

donde comparten escena elementos medievales, el mago Merlín, y otros orientales, princesas siríacas.

Por último, cita un *mystère* en rima, titulado *Le triumphe des Normans, traitant de l'immaculée conception notre-dame*, que atribuye a Guillaume Tasserie y data en 1511. Y también, entre los *ballets sans datte*, pero que recoge Michel Henri, aparece uno llamado *Du roi Artus*, del que anota Beauchamps (1735: III, 59 y s.): «dansé chez la reine Marguerite; c'étoit le Bret la jambe de bois, qui étoit le roi».⁶⁹⁵

Luigi Riccoboni, que, como ya dijimos, publica primero en francés los dos volúmenes de su *Histoire du Théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et des comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, et une dissertation sur la tragédie moderne* (1730-31), y pretende hacer una historia científica, da una relación de obras dominada abrumadoramente por los temas y personajes del paradigma clásico. Tanto en el primero de los volúmenes como en el segundo, cuando seleccione cinco tragedias y cinco comedias para su comentario crítico. Entre las primeras: *Sophonisbe* (ca. 1515) de Jean-Georges (sic) Trissino. *Rosmonde* (1568) de Rucelai. *Didone* (1547) de Dolce. *Orbeque* [u *Orbecche*] (1541) de Giraldi Cinthio. *Canace* (1542), de Sperone Speroni. De las segundas: *La Calandra* (1530), de Bernardo [Dovizi] da Bibbiena. *Scolastica* (1547), de Ariosto. *L'interesse* (1581), de Niccolò Secchi. *La Dote* (1556), de Giovanni Maria Cecchi. *La Jalousie* (1551), de Anton Francesco Grazini (Lasca). Riccoboni las selecciona por ser, en cierto modo, representativas de aquel, como

⁶⁹⁵ No hemos podido identificar este personaje «Bret la jambe de bois», Bret pata de palo.

gusta decir, «bon siècle», pero veamos en qué grado se encuentran en ellas elementos del nuevo paradigma.

Las comedias, por su propia naturaleza, tienden a alejarse de los parámetros del maravilloso arteaguiano, y la presencia de alguno de sus elementos, como ocurre con Rufo, el nigromante de *La Calandra* del da Bibbiena, no implica, por su significación ni entidad temática, un cambio en la especie de lo maravilloso que suele ser propia de las comedias. Las palabras de Rufo explican mejor que nosotros la *inconsistencia* de sus poderes (Dovizi 1568: f. 9v y 10).

SAMIA: ... o, o, o, ventura, vedilo che va in là o Rufo, o Rufo,
non odi Rufo.

RUFO: Io pur mi volto ne vedo chi mi chiama.

SAMIA: Aspetta.

RUFO: Chi é costei?

SAMIA: M'hai fatta tutta sudare.

RUFO: Be, che vuoi?⁶⁹⁶

(*La Calandra*, Act. I)

Muy distinto es el caso de las tragedias, dadas a tensiones existenciales, a vivencias sublimadas en las fronteras de lo razonable a menudo traspasadas.

De las tragedias, la *Sophonisbe* de Trissino, la *Didone* de Dolce, pertenecen por su temática al subgénero romano. *Orbeque* de Giraldi y *Canace* de Speroni, señaladas por la crítica como el perfecto ejemplo del clasicismo *cinquentesco*, no solo se nutren, por su temática y personajes, del viejo paradigma, sino que son concebidas desde los

⁶⁹⁶ SAMIA: ¡Eh!, ¡eh!, ¡eh!, por ventura, pienso que por allí va Rufo, ¡eh Rufo!,
¡no oye Rufo!

RUFO: Por mi cara que veo que me está llamando.

SAMIA: ¡Espera!

RUFO: ¿Quién es ella?

SAMIA: Me has hecho sudar toda.

RUFO: Bueno, ¿qué quieres?

postulados de la poética aristotélica, como el propio Speroni pone de manifiesto.⁶⁹⁷ Solo la *Rosmonde* (Rosemonde, Rosmunda o Rosamunda), de Ruccelai aborda una historia, un personaje y un tiempo en los parámetros del paradigma arteaguiano.

La acción arranca en Verona, octubre de 571, en tiempos del papa Giovanni III y el emperador Giustino II. Brevemente, el argumento, que presenta elementos históricos y que Giovanni Povolieri Vicentino anota en su edición de la tragedia (*vid.* Ruccelai 1779), es este: Rosmunda, hija de Comundo, rey de los gépidos, pueblo venido de Transilvania a Italia en tiempos de las invasiones bárbaras, es apresada junto con otras mujeres, cuando está dando sepultura a su padre, muerto a manos de Albuino, rey de los longobardos. Estas mujeres constituirán el coro de la tragedia. Forzada a la servidumbre, por cuestión de honor, las amenazas del rey, y el afecto a sus compañeras, accede a desposarse con Albuino.

El rey había hecho desenterrar a Comundo, y su cráneo engastado en oro solía servirle de copa para beber. El día de la boda, ahído de vino, invitó a la esposa a beber alegremente de aquella funesta copa en compañía de su padre. La reina, sin mostrar aflicción, decide entonces vengarse y dar muerte a su marido. Comunica su pensamiento a Elmigiso, escudero de Albuino, quien aconseja que el hombre adecuado para asesinarlo es Perideo, hombre de gran fuerza. Pero no bastando las palabras para inducir a Perideo a hacerlo, Rosmonde toma otra decisión.

La reina estaba sabedora de la amistad entre Perideo y una de sus camareras, así, concertó con ella tomar su lugar cuando Perideo fuera a yacer con ella. Así, creyendo éste que se encontraba con su

⁶⁹⁷ *Vid.* «Apologia della *Canace*» y «Lettoni sei in difesa della *Canace*», pp. 137 y ss. y 163 y ss., respectivamente, en Speroni (1597).

acostumbrada amiga, quedó sorprendido cuando la reina le descubrió quien era, y le expuso que después de tal delito no le quedaba otra cosa que la disyuntiva de matar a Albuino o que, avisado Albuino, éste le quitase la vida.

Perideo escoge la primera posibilidad y asesina al rey. Rosmonde se desposa con Elmigiso, y temiendo que los longobardos sospechasen que ella había tenido algo que ver con la muerte de Albuino, se refugia en Rávena, tomada por el exarca Longino. Quiso entonces envenenar al marido para casarse con el exarca, pero Elmigiso notó el veneno después de beberlo y obligó a su esposa a beber el resto.

«Così ebbero tutti due un trágico fine –escribe Povolieri Vicentino en sus citadas notas introductorias–; ma l'autore usando la licenza conceduta a' poeti cambia le circostanze de' fatti come gli torna a propósito, e converte l' nome d'Elmigiso in Almachilde, al quale ancora attribuisce la morte del Re» («Así los dos tuvieron un trágico fin, pero el autor, usando la licencia concedida a los poetas, cambia las circunstancias de los hechos como conviene a su propósito, y convierte el nombre de Elmigiso en Almachilde y, más aun, le atribuye la muerte del rey»).

Si acudimos a la extensa obra de los hermanos Parfaict *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus celebres poètes dramatiques, un Catalogue exact de leurs pièces, et des Notes historiques et critiques* (1734-49), en 15 volúmenes, ofrece un panorama similar. Como tampoco es muy distinto el *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* (1763), de Antoine de Lérís, aunque añade algunos aspectos que en otros autores no se recogen.

Sigamos, pues, a de Lérís en la búsqueda del huidizo paradigma de lo maravilloso arteaguiano.

El *Roland le furieux*, la traducción al francés del poema de Ariosto, dio lugar a diversas obras, entre ellas la ópera homónima de Quinault y Lully, ofrecida al público en 1685. Después, subiría a escena seis veces entre 1705 y 1755, y daría cinco parodias tituladas *Pierrot Roland* (de Lérís no da noticia de su autor ni año de representación); *Arlequin Roland* (1727), de Dominique y Romagnesi; un simple *Roland* (1744) de Pannard y Sticotti; el anónimo *Polichinelle Gros-Jean*, dado en las *marionettes* de Bienfait, pero del que se omite la fecha, y un *Boland* (1755), del que no da más noticia que se trata de una pieza en un Acto y que se dio en el teatro de los italianos.

El *Roland* de Quinault concentra en el IV y V acto de su ópera la trama del *furioso* ariostesco. Roland busca a Angelique. Se adentra en un bosque donde descubre su nombre grabado con el de Médor. Pregunta a los pastores quién es ese Médor. Le cuentan toda la historia y le muestran el brazalete que Angélica les había dado en recompensa. Roland se desespera, se hunde en el bosque *où il devient furieux*. Arranca árboles, mata pastores y rebaños... Se suceden los episodios de Isabelle, Zerbin y Rodomont.

Mientras, un Roland cada vez más furioso, encuentra a Rodomont, lo tira al suelo y sigue persiguiendo a un pastor al que por fin tira por encima de la montaña más alta. Encantado con esta hazaña, quiere descansar, cuando ve un monstruo con el que quiere pelear; era el Dios del Sueño, y sucumbe a sus encantos y se duerme. Astolfo llega sobre el Hipogrifo, lo vuelve a razones, lo monta sobre la grupa de su montura alada y le dice:

.....serrez les genoux,

J'enfile un grand chemin, où les plus belles bottes
Peuvent impunément faire la nique aux crottes:
Et si l'on n'a fermé le passage des airs,
Nous verrons aujourd'hui Charlemagne & les pairs.⁶⁹⁸

De la obra *Bradamante*, de Roy y La Coste, se reseña la importante presencia de la magia: «Le Prologue se passe entre un Enchanteur, une Enchanteresse & une Fée» (de Lérís, *op. cit.*, 89). Y se da noticia de seis piezas teatrales a propósito de este personaje ariostesco. La *Bradamante*, de Robert Garnier, «toute imitée de l'Arioste», de 1582, que es, apunta de Lérís, la primera obra dramática que lleva el título de *Tragi-comédie*. Una anónima *Mort de Bradamante*, aparecida en 1622, o una *Bradamante ridicule*, de Duc de Saint-Agnan, de 1664 o 1675, son algunas de las propuestas.

Alcine, otro personaje ariostesco, famosa *enchanteresse*, está enamorada de Astolfo, paladín e hijo de Otón rey de Inglaterra, que ama a Mélanie, también subirá a las tablas, en versos de Danchet y música de Campra, en una ópera homónima que se estrena en 1705.

La figura de Tancredo, que tentó incluso a Voltaire, daría lugar a diversas tragedias y óperas homónimas, cinco entre 1707 y 1750. Algunas de ellas parodiando el personaje como en *Arlequin Tancrede*, de Jean Antoine Romagnesi, o *Pierrot Tancrede*, de los señores Fuzellier, Panard y Ponteau, ambas puestas en escena en 1729 en la Comédie Italienne y la Opéra Comique, respectivamente.

Otro personaje ilustre de la literatura, Amadís, también encontrará su lugar en el contexto escénico que nos ocupa. Quinault y Lully escribieron una ópera, *Amadis de Gaule* (1684), de la que de Lérís (*Ibid.*, 17) da alguna noticia de interés como «les décorations & les vols furent inventés par Berrin, & exécutés sur ses desseins, ainsi

⁶⁹⁸ Citamos de La Vallière, Marin *et alli* (1768: II, 100).

que les habits». Sus personajes son significativos: Alquif, *enchanteur*, y Urgande, «son épouse, & de la même profession». Amadis, hijo de Périon, rey de la Gran Bretaña, Florestan, hermano natural de Amadis, que ama a Corisande, soberana de Gravesande. La trama: un cruce de amores principales y episódicos mediatizados por celos y encantamientos. Según de Lérís, entre 1687 y 1759 la obra subió a escena en siete ocasiones.

Como no podía ser de otra manera, también se parodió este personaje y surgieron títulos como *Naissance d'Amadis* (1694), de Regnard. *Arlequin Amadis* (1731), de Dominique y Romagnesi. Y *Polichinelle Amadis* (1732), de autor desconocido, pero de la que se apunta su presentación en el Théâtre des Marionettes de Bienfait, entre otras de Romagnesi y Riccoboni y Morambert. También hace referencia de Lérís a una *comédie allégorique* titulada *Amadis Gaulé* (1741), de la que no da más noticia.

El también novelesco *Amadis de Grece* dio en ópera por La Motte y Destouches en 1699. En escena los amores tortuosos entre Amadis y Niquée, hija del sultán de Tebas, cruzados por el príncipe de Tracia, amante de Niquée y los encantamientos de Melisse, amante de Amadis, que terminan con un final feliz obra de *une autre enchanteresse*, tía de Niquée. También este *Amadis* fue parodiado, por la pluma de Fuzelier, dando un *Amadis le cadet* (1724) que fue representado en el Théâtre Italien.

Los personajes tassianos también encuentran su lugar en el espacio escénico. Los amores de la hechicera Armida y Renaud, el *chevalier du camp* de Godofredo de Bouillon, constituye el tema de la ópera homónima de Quinault y Lully, *Armide* (1686).⁶⁹⁹ Entre 1688 y

⁶⁹⁹ Otra ópera, texto de l'abbé Pellegrin y música de Demarets, se tituló *Renaud, ou la Suite d'Armide* (1705 / 1720), de la que dice de Lérís (*op.cit.*, 380) que «ne fut

1761 se representó ocho veces. Y dio lugar a tres parodias que llevan el mismo título.

La figura de Merlín en el ámbito escénico requeriría por sí sola un estudio en profundidad que, una vez más, escapa de las coordenadas de nuestra investigación. Tradicionalmente se le atribuye conocimiento, poder, sabiduría, astucia y capacidad profética (*vid.* Knight 2009), pero, en todo caso, el personaje que sube a escena dará lugar a las historias más peregrinas. Véanse si no estos títulos de comedias aparecidas a finales del XVII, algunas de ellas con una significativa indicación: *Merlin deserteur* (1690), «avec assez de succès». *Merlin dragon* (1686), «avec un grand succès». *Merlin gascon* (1690), «donnée avec succès». *Merlin peintre* (1697). *Les amours de Merlin* (1671).⁷⁰⁰ Así como una ópera cómica de Le Sage titulada *Arlequin valet de Merlin* (1718).

Especialmente reveladores resultan los títulos dedicados al amor. Allí los personajes mayoritarios siguen, más aún si cabe, perteneciendo al viejo paradigma. De entre las obras reseñada por de Lérís con el término «amours» explícito en su título, más de cuarenta, solo unas pocas se orientan hacia el nuevo paradigma señalado por Arteaga. Además de otras varias que constituyen un grupo heterogéneo, como la pastoral *Amours champêtres* (1751), de Favart, parodia del ballet *Les Indes Galantes*. Una curiosa pieza sobre la toma del puerto de Mahón, titulada *Les amours grenadiers* (1756), de Quétant. O ese canto a los amores desvergonzados, prefiguración del espectáculo de cabaret, «orné de plusieurs Div. Flamands, de chants

pas brillant», acoge a personajes como Minerva, Venus y Júpiter, lo que demuestra que el cambio de paradigma es paulatino y se producen contaminaciones.

⁷⁰⁰ Respectivamente atribuidas a Dancourt, Desmarres, Raisin (el viejo), La Thuillerie y Rosidor.

& de danses grotesques» (de L ris, *op. cit.*, 156), que es *L'Ecole des amours grivois* (1744), de Favart, La Garde y Le Sueur. O esos lances domésticos de la tragi-comedia anónima *Les amours du seigneur Alexandre et d'Annette* (1619). O *Les amours de Bastien et Bastienne* (1753), de madame Favart y Harny de Guerville, una parodia de la comedia pastoril *Le devin du village* (1752), de Rousseau, donde se despliega un inocuo divertimento con los ingredientes dulcemente amargos del amor y supuestos hechizos sin sentido.

Por contra, algunas obras s  parecen concebirse dentro del nuevo paradigma arteaguiano. Así ocurre con una pieza dramática titulada *Les amours de Zerbin et d'Isabelle, Princesse fuitive* (1621), de autor desconocido, donde se ponen de relieve los peligros y aventuras de Zerbin, príncipe de Escocia, en su búsqueda por el mundo de Isabelle, hija del príncipe de Bayona, y cómo Roland vendrá a librarlo de la muerte.

Zerbin llega a Bayona en el momento en que se est  celebrando un torneo. En él se distingue por su destreza, valor y *bonne grace* y termina llevándose el premio. Pero ha visto a Isabelle y quedan ambos enamorados.  l le hace una apasionada declaración, ella responde con la mayor de las ternuras y consiente en escapar esa misma noche con él. Un feliz Zerbin parte de Bayona y toma el camino de su reino. Mientras tanto, llega a su conocimiento que los sarracenos asedian Paris y acude en socorro de Carlomagno. Encarga a Choreb y Odoric que lleven a Isabelle hasta Escocia. La princesa se embarca con los dos confidentes de su amante, pero una violenta tempestad acaba por arrojarlos al país de los Malandrines. Odoric aprovecha la ocasión y viola a Isabelle. Choreb, al querer defenderla, es asesinado. Ella es salvada por un malandrín, que la encierra en

una roca para ofrecérsela a su Gran Señor. Roland, que felizmente pasa por aquel lugar, la libera.

Mientras tanto, Zerbin, que regresa de su expedición, tiene un encuentro con un caballero que lleva a la grupa una dama con velo. El caballero le propone *rompre une lance*, con la condición de que se haga cargo de la dama en caso de ser vencido. El caballero resulta vencedor y se da a conocer como la célebre Marphise, quedando Zerbin al cuidado de la misteriosa dama con velo. Zerbin le quita su máscara y encuentra una vieja horrible. Pero obligado a cumplir su promesa, la monta a la grupa y continúa su camino. Encuentra un cadáver y aunque busca castigar a los autores del asesinato, no logra encontrarlos. Continúa su camino y llega a los dominios de un señor que llora la muerte reciente de su hijo. Se trata del mismo cadáver que Zerbin había encontrado, pero la vieja dice a su anfitrión que ha sido Zerbin quien lo ha asesinado. Así, el caballero es llevado al suplicio. Cuando lo van a ejecutar, oportunamente llega Roland, quien, antes de tomar la defensa de Zerbin, quiere saber por qué está condenado a muerte. Lo interroga y, convencido de su inocencia, lo libra y lo conduce hasta Isabelle. Los dos amantes se abandonan al placer del reencuentro después de tantos contratiempos y termina la obra. (*vid.* Marin, La Vallière, 1768: 536 y ss.).

Les amours d'Angelique et de Médor (1664) parte de un episodio que, como la historia de Zerbin e Isabelle, procede también del poema ariostesco. Apunta de Lérís que se dieron tres tragedias con ese título, la primera, de 1619, anónima; la segunda, de 1648, de Desroches, conocida también con el lacónico título de *Angélica*; y la de Gabriel Gilbert, de 1664, que enjuicia el autor del *Dictionnaire portatif* con un «tres-mauvaise pièce».

Angélica y Medoro, un soldado sarraceno, enamorados y huyendo de Orlando, se refugian en la isla de Alcina. E inspirarán diversas obras, desde el poema homónimo de Góngora (1602) que arranca con los conocidos versos: «En un pastoral albergue | que la guerra entre unos robles | lo dejó por escondido...», al *Orlando furioso* de Vivaldi (1727) y el *Orlando Paladino* de Haydn (1782).

Son ciertamente muchas las fuentes que se ocupan de la producción escénica anterior a la publicación de *Le Rivoluzioni*. Y, aunque no agotamos esa bibliografía, en nuestro estudio hemos analizado las que, sin duda, han de considerarse referenciales a la hora de reconstruir la realidad del panorama de la producción escénica previa a las *riflessioni* arteaguianas. Beauchamps, Riccoboni, los hermanos Parfaict, de Lérís, Marin, La Vallière, Clément, Laporte... La lectura de sus estudios lleva a concluir que no hay ninguna obra escénica de especial relevancia, concebida de forma específica, que se ajuste a las características del nuevo paradigma, y que las encontradas, escritas en un registro heroico del amor, parten generalmente de propuestas «novelescas» previas, en verso o en prosa. Así, a la luz de las fuentes que hemos tenido ocasión de consultar, las *riflessioni* de Arteaga tienen un fundamento literario, más que responden a lo que sería una práctica escénica generalizada.

La identificación del nuevo paradigma ha de entenderse como la constatación de un proceso, vinculado, no tanto a un modelo propio del teatro musical, o de la voluntad de crear un discurso nuevo, como a la conciencia de alejamiento del viejo. Alejamiento reflejado en una menor presencia, cuando no ausencia total, de tramas y personajes, dioses, reyes y príncipes de la tradición literaria

clásica, frente a un predominio literario de aquellos otros «nuevos», surgidos de propuestas épicas, más o menos fantasiosas.

Los argumentos históricos, cuya aportación resulta tan significativa en el planteamiento de Arteaga, han de valorarse, a nuestro juicio y conforme a lo que hemos probado, en clave cultural más que temática. Esto es, las *riflessioni* arteaguianas vienen a ser un intento de explicar los fundamentos antropológicos de un determinado constructo de lo maravilloso, que, al margen de la tipología de los géneros que lo desarrollen, devendrá en constructo dominante pocos años después.

CONCLUSIONES

Como se dijo al principio de este trabajo, nuestra investigación pretendía, en primer lugar, contribuir a la profundización en el conocimiento de la figura de Arteaga y de su pensamiento, concretados en las reflexiones sobre lo maravilloso, insertas en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*.

A partir de éstas, en el estudio preliminar hemos tenido ocasión de ofrecer un retrato del Arteaga intelectual, de su estilo discursivo y horizontes temáticos en torno a la ópera como obra de arte total, la belleza, lo maravilloso y la Historia como constructo.

El lector puede encontrar también en esta investigación la descripción de la gestación y estructura del texto, así como el estudio de la variada fortuna de sus recepciones, de la aceptación internacional de *Le Rivoluzioni*, de manera que, con modestia, pero con satisfacción podemos dar por cumplido este primer objetivo, presentando una figura de Arteaga más completa.

Al Arteaga prácticamente monocorde que pulsa la escasa historiografía desarrollada hasta el momento (sus ideas en torno a la belleza ideal), esta tesis añade el perfil de un autor más complejo y contradictorio, y, tal vez por ello, más sugestivo. Capaz de ser notario de una transformación estética de calado, como la que hemos venido analizando en esta tesis, y al tiempo, de no comprender, en apariencia al menos, otros trascendentales cambios en los que se

halla como individuo inmerso. Su silencio, en ese sentido, resulta a veces grito. Erudito, pedante en ocasiones, audaz en sus juicios, racional, pasional e intuitivo, en su pensamiento estético conviven la escucha atenta a lo novedoso y la ciega militancia en esquemas superados, como su defensa a ultranza de la música y la poesía antiguas. Pero también, en definitiva, un Arteaga, y es el que aquí nos interesa, que establece como fin último de la obra de arte la seducción y que señala como núcleo de ésta lo maravilloso.

En segundo lugar, nuestro propósito era identificar la naturaleza de ese núcleo o eje central del conjunto de elementos puestos en juego en esa compleja arquitectura que sustenta la ópera, y que denomina «sistema de lo maravilloso», así como señalar los nexos entre el mundo real y el mundo de las emociones expresados en ese constructo que constituye lo maravilloso. Esto es, entre historicidad y ficción como sustancia de seducción.

En efecto, hemos dejado constancia de la importancia que Arteaga otorga a lo maravilloso en los mecanismos de seducción que entran en juego en el melodrama, extensibles, en todo caso, a cualquier otro discurso artístico, y que tienen que ver tanto con la predisposición del receptor, como con los elementos articulados en una obra.

En el melodrama, el arteaguiano concepto de arte total se constituye en *sistema de lo maravilloso* donde se han de conjugar, de forma eficaz, todos los elementos que hacen de éste el espectáculo por excelencia. Alrededor de un núcleo textual poético orbitan música y universo escénico, entendido aquí por el conjunto que forman el trabajo declamatorio y gestual de los actores, *atrezzo*, decorados, y cuanto contribuye a una efectiva puesta en escena. Los

elementos de septentrionalidad y medievalidad de ese núcleo poético maravilloso, puestos de relieve por Arteaga, han constituido en última instancia el objeto de nuestro estudio.

Nuestra investigación ofrece, como ya se ha dicho, por vez primera, no sólo un análisis de lo maravilloso en el texto de Arteaga, sino que aporta también elementos para establecer instrumentos conceptuales con los que abordar, de un modo más amplio y genérico, la cuestión de lo maravilloso. Así, el estudio se abre con una aproximación semántica y tipológica a éste en sus diversos ámbitos, artístico, religioso o simplemente vivencial.

En ese sentido, hemos aportado elementos para una mejor comprensión de lo Maravilloso, y la apertura de futuros escenarios conceptuales donde éste tenga cabida. Ello, después de poner de manifiesto que se ha tratado de un aspecto en no poca medida infravalorado y casi siempre bajo sospecha. Menor, diríase, cuando no invisible en el pensamiento sistemático occidental, apuntábamos más arriba, si consideramos el prestigio y tradición inequívocos de tanto como se ha escrito sobre lo Bello y lo Sublime.

Como es lógico, y en relación con la proposición arteaguiana, se ha hecho un seguimiento de ideas precedentes, así como de su evolución inmediatamente posterior.

En todo caso, el punto de partida de esta identificación han sido las *riflessioni*, texto que ha sido objeto de un estudio crítico (de su contenido, estructura conceptual, lenguaje y estilo, uso de las fuentes), así como de un análisis crítico ideológico (de los elementos psicológicos, cosmogónicos y narrativos de su argumentario), además de un seguimiento de los precedentes y contextos (lo maravilloso en las antiguas poéticas y en el imaginario del siglo de las Luces).

En tercer lugar, pretendíamos estudiar el cambio de ese modelo de lo maravilloso vinculado a la tradición grecolatina a ese otro, *nuevo*, el del análisis arteaguiano, donde septentrionalidad y medievalidad resultan fundamentos esenciales.

El primer rasgo que llama la atención del análisis que llevan a cabo las *riflessioni* tiene que ver con la humanización e historicidad de lo maravilloso como elementos de fundamentación. Arteaga aborda la cuestión señalando primero aquellos factores psicológicos de universalidad que, a su juicio, intervienen en el constructo de lo maravilloso (ignorancia, temor, credulidad, natural inclinación al deleite, búsqueda instintiva de la felicidad, gusto por la novedad), y que, a su vez, son potenciados por una poderosa facultad imaginativa común a todos los individuos. A estos factores psicológicos añade después otros de carácter contingente, que constituyen una suerte de mecanismo historicista, y que son reunidos bajo la sugestiva denominación de «mitología moderna».

Arteaga, que no ofrece una definición precisa de lo que entiende por mito, aunque no es difícil deducir que lo concibe en los comunes términos de relato de hechos memorables, protagonizado por personajes extraordinarios situados en un tiempo lejano, esboza un proceso de mitogénesis. Parte de un escenario geográfico y climático que moldea la mentalidad y las pulsiones culturales de los individuos, y halla en la historia medieval la explicación de elementos de fascinación conocidos, es verdad, pero en gran medida carentes del prestigio estético del que, durante siglos, vino gozando el mito clásico. En esa mitogénesis, Arteaga deja abiertos aspectos como el papel que juegan el relato tradicional y el de nueva creación, la naturaleza de la ejemplaridad (moral) de los hechos descritos, los

personajes que la habitan o el prestigio de la época de referencia, aspectos propios de toda mitología y que suelen ir relacionados. En todo caso, esa «mitología moderna» es explicada mediante la secuencia *naturaleza inhumana* que moldea el imaginario de los pueblos escandinavos (ignorancia) → *imaginario gótico* que se difunde en la Edad Media (violencia) → *búsqueda de otras realidades* mediante la cabalística y la magia (superstición).

En Arteaga, los factores que explican el imaginario europeo «moderno» devienen además en el propio constructo de lo maravilloso, en elementos temáticos. La «mitología moderna» es concebida como un aparato fabuloso que nutre la imaginación de los europeos y la fantasía de los artistas y que, a su vez, proporciona materiales que retroalimentan el constructo. Pero si el mecanismo es, en cierto modo, similar al que vino actuando con la mitología antigua, los temas, los personajes y los escenarios difieren.

En nuestro trabajo, partiendo del modelo de Arteaga y señalando otros paradigmas con los que compite (el antiguo y el que proponen los dos Orientes), hemos establecido la tradición de la que proviene nuestro autor y que sustenta su pensamiento, ofreciendo un claro contexto, e identificando cuanto de innovador hay en sus aportaciones.

Hemos probado, en efecto, que este sistema de lo maravilloso de la reflexión arteaguiana obedece a un discurso ideológico que pervivió en el tiempo, junto al clásico, pero con desigual evolución. Los procesos de transformación histórica llevan a un inevitable cambio de paradigma, lo maravilloso, un constructo ideológico y estético que propicia la reacción emotiva de los individuos, no puede dejar de ser expresión también de esas transformaciones y de sus discursos culturales.

Sostiene nuestra investigación que las *riflessioni* arteaguianas levantan acta del definitivo desplazamiento de una de esas tradiciones, pero que su singular análisis se apoya en una interpretación historicista que, sin pretenderlo, más que ajustarse a una realidad escénica temático-ideológica, prefigura un constructo de lo maravilloso *nuevo*. Donde, como ya se ha señalado, septentrionalidad y medievalidad constituyen el fundamento de este *nuevo* paradigma, al tiempo que los elementos significativos del cambio de acento temático.

El análisis arteaguiano describe, pues, un modelo de lo maravilloso distinto del que venía siendo común en los códigos culturales de occidente, o si se quiere del «código dominante» en el ámbito artístico, que no así en el ideológico. Otorga un predominante papel a las mitologías y leyendas del centro y norte de Europa sobre los viejos mitos de la cultura clásica, cuando el modelo grecolatino hace tiempo que es un constructo fosilizado, un *topos* cultural sin pulso vital, un modelo que no responde ya a los sentimientos y necesidades de los individuos y que por ello no se reconocen e identifican en él.

Hemos documentado de forma prolija los fundamentos conceptuales y proposicionales que vienen a sustentar el modelo arteaguiano, y puesto de relieve elementos de resonancias múltiples y restablecido sus conexiones. La presencia de un sustrato medieval, su vivencia de lo maravilloso, los contextos narrativos, la materia artúrica como mito y utopía y los tópicos caballerescos. La aportación de los modernos modelos literarios, de las ficciones noveladas, los *Orlandos* como referente heroico y las bibliotecas imposibles; ficciones teatrales con el norte como escenario, comedias de caballerías y teatro de magia o tragedias heroicas de sesgo

nacionalista. La pervivencia de un goticismo ideológico con sus mitos, constructos historiográficos y estéticos, contribuyendo a dar corporeidad real a la otra realidad imaginada de la literatura y los escenarios.

Finalmente, en cuarto lugar, no podíamos dejar de preguntarnos qué lleva a nuestro autor, en el contexto de una historia del melodrama, a explicar la cuestión de lo maravilloso a partir de estas coordenadas y si su análisis responde a una determinada realidad escénica o se sustenta en discursos artísticos e ideológicos desarrollados en otros ámbitos.

Nuestro trabajo ha demostrado con numerosos ejemplos que, septentrionalidad y medievalidad son durante siglos, no solo elementos esenciales del imaginario europeo, sino que, conservando una importante carga ideológica, devienen parte de un constructo político dominante. Que en esta suerte de selección de las especies de paradigmas de lo maravilloso que hemos descrito, se produce un paulatino cambio de posición y de peso específico. Y que, más que en el ámbito escénico musical, donde supuestamente Arteaga quiere situar este *nuevo* paradigma, más allá de singulares obras no por notables menos puntuales, como ponen de manifiesto los repertorios, es en otros ámbitos donde se gesta esta transformación.

El carácter paradigmático de un modelo, también este arteaguiano de lo maravilloso, sólo puede sostenerse desde la amplia generalización del mismo como campo narrativo. Pero, como se ha demostrado, la sonora presencia en los escenarios de obras como *Amadis*, *Roland* o *Armide*, aun erigiéndose en subespecie dentro de un género que hace de lo maravilloso fundamento, difícilmente puede ser causa suficiente (numérica y temática) para justificar unas

riflessioni, que son propuestas por su autor como una indagación del origen histórico y propagación de una determinada especie de lo maravilloso en Europa y de las causas de su acoplamiento con la música y la poesía en el melodrama.

En todo caso, y en relación con lo maravilloso en el teatro musical, ya que el análisis de Arteaga no responde a una realidad escénica generalizada, como aquí se sostiene, y sí a un contrastado imaginario literario e historiográfico, las *riflessioni* se nos presentan como una genial intuición que prefigura nuevos horizontes estéticos que el tiempo se encargaría de materializar.

Ciertamente, este *maraviglioso strabocchevole*, desbordante, excesivo, extravagante, del que habla Arteaga no acaba aquí. Una investigación concluida es siempre el preámbulo de otras futuras investigaciones, que por parte nuestra o de otros estudiosos esperamos sean asumidas más adelante.

En su momento, habrá que abordar un exhaustivo estudio cuantitativo de los repertorios operísticos, que podrá ilustrar de otro modo y con la contundencia propia de los números, la relación entre las ideas de Arteaga y el teatro musical de su tiempo.

Otras posibles investigaciones futuras debieran intentar dar respuesta a diversos interrogantes derivados del análisis arteaguiano, como el posible grado de conciencia en nuestro autor, de las implicaciones del nuevo modelo de lo maravilloso, o si la cuestión del cambio de paradigma puede plantearse en términos dialécticos, esto es, a pesar de las notables manifestaciones en sentido contrario, como una suerte de contraposición, entre las mitologías clásicas o *mediterráneas*, si se nos permite la expresión, que alimentarían la imaginación de las clases cultivadas y aquellas otras,

nacidas en los lejanos bosques y regiones septentrionales, que estarían en la raíz del universo fantástico de las clases populares.

Como fuere, el investigador que se acerque a Arteaga en modo alguno se sentirá defraudado y encontrará, como bien apuntó Borghini, que «le sue lucide e ardite parole erano piene di futuro».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes, estudios y recursos electrónicos

1. Fuentes arteaguianas

_____ (1783) *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Bologna: Carlo Trenti, 1ª ed. 3 vols. Facsímil: Bologna, Forni, 1969.

_____ (1785) «Difetti del signor abate Metastasio». En *Opere del signor abate Pietro Metastasio*. Niza: [s.n.], vol. XIV, pp. iii-xlv.

_____ (1785) «Osservazioni sopra il Ruggiero dell' abate Stefano Arteaga». En *Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abbte Pietro Metastasio*. Nizza: Società Tipografica. Tomo Secondo, pp. 75-120.

_____ (1785) *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Venezia: Carlo Palese, 2ª ed. 3 vols.

_____ (1789) *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal, considerada como objeto de toda las artes de imitación*. Madrid: Antonio de Sancha.

_____ (1791) *Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa. Dissertazione di Stefano Arteaga*. Roma: Pagliarini.

2. Traducciones

FORKEL: (1789) Stephan Arteaga. *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten*. 2 vols. Johan Nicolaus Forkel (trad.). Leipzig: Schwinckertschen Verlag. Facsímil: Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1973.

ROUVRON: (1802) Dom Arteaga. *Les révolutions du theatre musical en Italie, depuis son origine jusques a nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga*. Ch. A. H. Lavalley de Rouvron (trad.). Londres: L. Nardini – J.A.V. Gameau et Co.

MOLINA CASTILLO: (2000) «Esteban de Arteaga. *Las revoluciones del teatro musical italiano*. Discurso preliminar a la primera edición». En *Cuadernos sobre Vico*, nº 11-12 (1999-2000), pp. 485-495.

GARCÍA MONTALBÁN: (2009) «Esteban de Arteaga: 'Reflexiones sobre lo maravilloso. Origen histórico y expansión en Europa. Razones de su acoplamiento con la música y la poesía en el melodrama'». En Romà De la Calle y Antonio García Montalbán (eds.), *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces. La Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1747-1799)*. València: MuVIM, pp. 233-249.

3. Textos y estudios antiguos.

ALBRIZZI, Isabella Teotochi (1808). *Ritratti...* Seconda edizione. Ascreciuta di un Ritratto, e di due Lettere intorno la Mirra dell'Alfieri. Padova: per Nicolò Zanon Bettoni.

ALGAROTTI, Francesco (1755). *Saggio sopra l'opera in música*. [s. l.: s. n.]. También ____ (1763). *Saggio sopra l'opera in música*. Livorno: Marco Coltenllini.

ANDRÉS, Juan (1785). *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 7 vols. Parma: Stamperia Reale, Vol. II.

ANNALES CAMBRIAE (1860). Rev. John Williams (ed.). London: Longman, Green, Longman & Roberts.

ANQUETIL-DUPERRON, Abraham Hyacinthe (1798). *L'Inde en rapport avec l'Europe*. Tome premier. Paris: Imprimerie de Lesguilliez, frères.

ARIOSTO [Ludovico] (1558). *Orlando Furioso dirigido al príncipe Don Philippe nuestro Señor: traduzido en Romance Castellano por don Ierónimo de Urrea. Corregido segunda vez por él mismo*. Anvers: Biuda de Martín Nucio.

ARIOSTO, Lodovico (1585). *Orlando Furioso de Lodovico Ariosto nuevamente traduzido en prosa castellana por Diego Vazquez de Contreras*. Madrid: Francisco Sanchez impressor de libros.

ARIOSTO, Ludovico (1558). *La primera parte de Orlando Furioso dirigido al Príncipe Don Philippe nuestro Señor: traduzido en Romance Castellano por don Ieronimo de Urrea*. Anvers: En casa de la Biuda de Martin Nucio.

BAILLY, Jean Sylvain (1781). *Histoire de l'astronomie ancienne, depuis son origine jusq'a l'établissement de l'école d'Alexandrie*; par M. Bailly. Paris: Chez de Bure.

BARETTI, Giuseppe (1804). «Opere drammatiche dell'Abate Pietro Metastasio, Poeta Cesáreo. In Venezia ec.». En *La Frusta Letteraria di Aristarco Scannabue*. Tomo I, che contiene dal nº I sino al nº XII. Milano: Stamperia Sirtori, pp. 44-50.

- BEAUCHAMPS, Pierre François Godard de (1735). *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante & un, jusques à présent*. Tome troisième. Tome premier. Paris: Chez Prault père.
- BELLO, Francesco (1840). *Il Mambriano*. Tomo III. Venezia: Giuseppe Antonelli Editore.
- BELLO], Francesco Cieco da Ferrara (1549). *Mambriano*. Composto per M. Francesco Cieco da Ferrara. Con il proprio esemplar reuisto, corretto & historiato. Et novamente ristampato. [Vinegia: Bartholomeo ditto l'Imperador].
- BERGIER, Nicolas Sylvestre (1786). *Traité historique et dogmatique de la vraie religion, avec la réfutation des erreurs qui lui ont été opposées dans les différents siècles*. Par M. l'Abbé Bergier, ... Tome premier. Paris: Chez Moutard.
- _____ (1833). *Diccionario enciclopédico de teología, escrito en francés por el abate Bergier*. Tomo 8º. Ramón García Cónsul (trad.). Madrid: Imprenta de Don Tomás Jordán.
- _____ (1852). *Dictionnaire de Théologie, par l'abbé Bergier. Édition enrichie de notes extraites des plus célèbres apologistes de la Religion par M^r. Gousset, Archevêque de Reims; augmentée d'articles nouveaux par M^r. Doney, Évêque de Montauban,...* Tome cinquième. Paris: Leroux et Jouby.
- BIONDELLI, Bernardino (1841). *Atlante linguistico d'Europa. Volume primo*. Milano: Rusconi.
- BLAIR, Hugo (1804). *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, por Hugo Blair. Las tradujo del inglés Don Josef Luis Munárriz*. (Segunda edición). Tomo IV. Madrid: Imprenta Real.
- BODMER, Johann Jakob (1740). *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie...* Zurich: Conrad Orell und Comp.
- BOILEAU DESPREAUX, Nicolas (1747). *Œuvres de M. Boileau Despréaux*. Nouvelle édition, ..., par M. de Saint-Marc. Tome II. Paris: Chez David & chez Durand.
- _____ (1804). *L'Art Poétique de Boileau Despréaux, suivi....* Paris: Chez L. Duprat-Duverger.
- BORGHI, Giuseppe (ed.) (1832). *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*. Volume unico. Firenze: Tipografia Borghi e Compagni.
- BORSA, Matteo (1785). *Del gusto presente in letteratura italiana, dissertazione..., data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*. Venise: Antonio Zatta e figli.
- BOULAINVILLIERS, Henri de (1727). *Histoire de l'ancien gouvernement de la France*. Tome I. La Haye & Amsterdam: Aux dépends de la Compagnie.

- BREITINGER, Johann Jakob (1740). *Critische Dichtkunst*. Vol. 1. Zurich: Conrad Orell und Comp. -
- BRUCKER, Johann Jakob (1766). *Historia Critica Philosophiae...* Tomus secundus. Lipsiae: Weidemanni et Reichii.
- BRUZEN LA MARTINIÈRE, [Antoine Augustin] (1737). *Le Grand Dictionnaire Géographique et Critique*, par M. Bruzen la Martiniere, Géographe de sa Majesté Catholique Philippe V, Roi des Espagnes et des Indes. Tome Cinquième: G – H. Venise: Chez Jean Baptiste Pasquali.
- CAESARIUS HEISTERBACENSIS (1851). *Dialogus miraculorum*. Josephus Strange (ed.). Vol. I. Coloniae, Bonnae et Bruxellis: J.M. Heberle (H. Lempertz & Comp.)
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1761). *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...]* que saca a la luz Don Juan Fernández de Apontes. Tomo sexto. Madrid: Viuda de Don Manuel Fernández.
- CARVALLO, Luis Alfonso (1602). *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que el Arte Poética y versificatoria pertenece...* Medina del Campo: Juan Godinez de Millis. Existe una edición moderna (1997) de Alberto Porqueras Mayor. Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger.
- CASCALES, Francisco (1779). *Tablas poéticas del Lic. Francisco Cascales*. Madrid: Antonio de Sancha.
- CESAROTTI, Melchior (1819). *Le poesie di Ossian tradotte da Melchior Cesarotti*. Tomo IV. Venezia: Giuseppe Orlandelli.
- CHAUSSARD, Pierre Jean-Baptiste (1817). *Poétique secondaire, ou essai didactique sur les genres dont il n'est point fait mention dans la Poétique de Boileau*. Édition nouvelle. Paris: A. Egron
- CHEVRIER, François-Antoine (1762-63). *L'Observateur des spectacles ou Anecdotes théâtrales, ouvrage périodique*. 3 vols. La Haye : L'auteur / Amsterdam: Henri Constapel.
- CLEMENT, Jean Marie Bernard y LAPORTE, Joseph de (1775). *Anecdotes Dramatiques* [Vols. 1 y 2]. Paris : Che la Veuve Duchesne.
- CÓDICE BODMER 40. Recurso electrónico de la Universitas Friburgensis en e-codices Virtual Manuscript Library of Switzerland en <<http://www.e-codices.unifr.ch/en/cb/0040/1r/medium>> (Consulta de 25.06.2012).
- D'ALAMBERT, Jean Le Rond (1759). «De la liberté de la musique». En *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*. Vol. IV. Amsterdam: Chez Zacharie Chatelain & fils, pp. 383-462.
- DE BEAUCHAMPS, [Pierre-Fraçois Godard] (1735). *Recherches sur les theatres de France*. 2 vols. Paris: Prault.
- DE LA GÁNDARA, Miguel Ángel (1811). *Apuntes sobre el bien y el mal de España*. Véase *Almacén de frutos literarios inéditos de los mejores escritores*. Valencia: Imprenta de Estevan. Puede consultarse una edición más

- moderna (1988) de Jacinta Macías Delgado (ed.). Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- DE MAGIA (1683). *De Magia. De presagios por sueños, Adivinación astrológica natural. Tres tratados contra las artes sofisticas, peximas y falaces*. Ms. 209 de la Biblioteca de Castilla-La Mancha / BPE en Toledo. Recurso digital en: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/resultados_busqueda.cmd?posicion=2&forma=ficha&id=1116> (Consulta: 29.08.2013).
- DE STO. THOMÁS DE AQUINO, Fr. Manuel (1795). *Única religión verdadera la Iglesia Católica fundada por Jesu Christo: o apología de la religión católica contra todos sus enemigos*. Tomo II. Valencia: Francisco Buguete, Impresor del S. Oficio.
- DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis-Claude (1800). *Projet d'Éléments d'Idéologie a l'usage des ecoles centrales de la Republique Française*. Paris: Chez Pierre Didot
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1606). *Arte Poética Española*. Madrid: Juan de la Cuesta. Facsímil: Valladolid, Maxtor, 2007.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (1737). Tomo Quinto. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española –Herederos de Francisco del Hierro.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos (1793). *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Madrid: Benito Cano.
- DOVIZI, Bernardo da Bibiena (1558). *Calandra*. Comedia di M. Bernardo da Bibiena, che fu poi Cardinale. Nuovamente ristampata & corretta. Fiorenza: I Giunti.
- DU BOIS, Louis (1826). «Notice sur le poeme de *La Pucelle d'Orleans*». En Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaires avec des remarques et des notes historiques, scientifiques, et littéraires*, par MM. Augis, Clogenson, Daunou, Louis Du Bois, Étienne, Charles Nodier, etc. *La Pucelle*. Paris: Delangle Frères, pp. i-xx.
- DU BOS, Jean Baptiste (1733). *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture. Nouvelle édition revuë, corrigé & considerablement augmentée*. Premier partie. Paris : Chez Pierre-Jean Mariette.
- _____ (1746). *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Seconde partie. Paris: Chez Pierre-Jean Mariette.
- DUBOS, Jean-Baptiste (1719). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Première partie. Paris: Chez Jean Mariette.
- DUPUIS, Charles François (1781). *Mémoire sur l'origine des constellations, et sur l'explication de la fable, par le moyen de l'Astronomie*. Par M. Dupuis. Paris: Chez la veuve Desaint.

- DURAN, Agustín (1832). *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII*, que contiene los de Amor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno y los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio, del Cid Campeador, de los Infantes de Lara, &c. Ordenado y recogido por D. Agustín Durán. Parte I. Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado.
- ENCYCLOPÉDIE (1751-65). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 17 vols. Denis Diderot et alii. (eds.) París: Chez Samuel Faulche. Vol. XII.
- FENELON, François de (1687). *Éducation des filles*. Par Monsieur l'Abbé de Fénelon. Paris: Chez Pierre Aubouin, Pierre Emery et Charles Clousier.
- FENELON, François de Salignac de La Mothe (1701). *Avantures de Telemaque, fils d'Ulysse, ou suite du Quatrième Livre de l'Odysee d'Homere*. Par Monseigneur François de Salignac... *Servant d'Instruction à Monseigneur le Duc de Bourgogne*. La Haye: Adrian Moetjens.
- [FÉNÉLON, François de Salignac de La Mothe] Arzobispo de Cambrai (1713). *Aventuras de Telemaco, hijo de Ulises, continuación del Libro IV de la Odysea de Homero*. Por el señor Arzobispo de Cambrai. Traducido del Original Francés. La Haya: Adrian Moetjens.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1867). *Obras póstumas*, Volumen I. Madrid: Rivadeneyra.
- FERRARIO, Giulio (1828). *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, con dissertazioni sull'origine, sugl'istituti, sulle cerimonie de' Cavallieri..., con figure tratte dai monumenti d'arte del Doittore Giulio Ferrario. Volume secondo. Milano: Dalla Tipografia dell'Autore.
- _____ (1829). *Bibliografia dei Romanzi e dei Poemi Romanzeschi d'Italia*. Appendice all'opera del Dottore Giulio Ferrario intitolata *Storia ed Analisi degli Antichi Romanzi di Cavalleria e dei Poemi Romanzeschi d'Italia*. Volume quarto. Milano: Dalla Tipografia dell'Autore.
- FERREIRA DE LACERDA, Bernarda (1618). *España Libertada. Parte primera*. Lisboa: Officina de Pedro Crasbeeck.
- FLOREZ, Henrique (1767). *España sagrada: Theatro geographico-histórico de la Iglesia de España*. Tomo XXIII. Madrid: Antonio Marín.
- _____ (1776). *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la Iglesia de España*, Manuel Risco (ed.). Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, Tomo XXXI.
- FONTENELLE, [Bernard Le Bovier de] (1724). *Entretien sur la pluralité des mondes*. Nouvelle édition augmentée de Pièces diverses. Paris: Chez Michel Brunet.

- FONTENELLE, Bernard Le Bovier de (1764). *Œuvres de Monsieur de Fontenelle*. Nouvelle édition. Tome troisième. Amsterdam: Chez François Changuion.
- FORKEL, Johann Nikolaus: *vid.* 2. Traducciones.
- FRERET, Nicolas (an IV / 1796). *Œuvres Complètes: Histoire*, Tome 1. Paris: Dandré.
- GARCÍA DE QUEVEDO, José Heriberto (1863). *Obras poéticas y literarias de Don José Heriberto García de Quevedo*. Tomo primero. Paris: Dramard-Baudry y Cía., Sucesores.
- GINGUENÉ, Pierre Louis (1812). *Histoire littéraire d'Italie*. Tome quatrième. Paris: Chez Michaud Frères.
- GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre François (1735 *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à present*. Paris: Chez Prault père.
- GÓNGORA, Luis de (1633). *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordova*. Madrid: Imprenta del Reyno. Para una edición crítica *vid.* Luis de Góngora y Argote (1962). *Romance de Angélica y Medoro*. Dámaso Alonso (ed.). Madrid: Ediciones Acies.
- GRACIÁN, Baltasar (1702). *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro, como humano. Por Lorenzo Gracián [pseud.]*. Amberes: Casa de Juan Bautista Verdussen.
- _____ (1773). *Obras de Lorenzo Gracián [pseud.]*. Tomo primero, que contiene *El Criticón, primera, segunda y tercera parte; y el Héroe*. Madrid: Imprenta de Pedro Marín.
- GRAINVILLE, Jean-Baptiste-Christophe (1799 «Nécrologie. Artéaga». En *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*. A[ubin] L[ouis] Millin (ed.). Paris: Chez Fuchs, vol. IV, pp. 211-213.
- HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo (1802). *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas y numeración, división y clases de estas según la diversidad de sus idiomas y dialectos. Volumen III. Lenguas y naciones europeas. Parte I. Naciones europeas advenedizas, y sus lenguas*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia – Ranz.
- HOLBACH, Paul Henri Thiry (baron d') (1770). *Système de La Nature, ou Les loix du Monde Physique & du Monde Moral*. Par M. Mirabaud. Première partie. Londres: [s. n.].
- _____ (1820). *Système de La Nature, ou des lois du monde physique et du monde moral*, nouvelle édition avec des notes et des corrections, par Diderot. Paris, chez Naigeon.
- _____ (1775). *Système de la nature: ou Des loix du monde Physique & du monde Moral*. Par M. Mirabaud. Seconde partie. Londres: [s. n.].

- JORDANES / JORNANDES ([1603] 1703). *Histoire Générale des Goths*, traduite du latin de Jornandés, Archevêque de Ravenne. [Jean Baptiste Drouet de Maupertuy (trad.)]. Paris: Chez la veuve de Claude Barbin. Una versión castellana de la obra puede encontrarse en la edición de José María Sánchez Martín: (2001). *Origen y gestas de los godos*. Madrid: Cátedra.
- JURIEU, Pierre (1690). *Les soupirs de la France esclave qui aspire après la liberté*. Amsterdam: s.n.
- LA BORDE, Jean-Baptiste de (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Tome second. Paris: Imprimerie de Ph.-D. Pierres.
- LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste & MILLOT, Claude François (1774). *Histoire Littéraire des Troubadours. Leurs vies, les extraits de leurs pièces, & plusieurs particularités sur les mœurs, les usages, & l'histoire du douzième & du treizième siècles*. Tome premier. Paris: Chez Durand.
- LA PORTE, Joseph de (abbé) & CLEMENT, Jean-Marie-Bernard (1775). *Anecdotes dramatiques*. Paris: Chez la Veuve Duchesne.
- LA VALLIERE (duc de) [La Baume Le Blanc, Louis Cesar de] (1768) *Bibliothèque du théâtre française depuis son origine*. Vol. 1. Dresde: Chez Michel Groell.
- LECONTE DE LISLE, [Charles Marie René] (1872). *Poèmes barbares*. Paris: A. Lemerre.
- LERIS, Antoine de (1763). *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris*. Paris: Chez C. A. Jombert.
- [LÓPEZ DE AYALA, Ignacio] (1769). *Discurso Physico sobre la Aurora Boreal observada en Madrid la noche del día 24 de Octubre de este, y generalmente sobre las causas, naturaleza y efectos de este Phenomeno*. [s. l.: s. n.].
- LÓPEZ DE AYALA, Pero (1869). *El libro de las Aves de caça del Canciller Pero López de Ayala, con las glosas del duque de Alburquerque*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos [Españoles].
- LOYOLA OYANGUREN, Ignacio de (1750). *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las suponen corrompidas, y a favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*. Escrito por un ingenio de esta Corte... Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga.
- LUZÁN, Ignacio de (1737). *La poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla.
- MACAULAY, Thomas Babington (1849). *The History of England from the accession of James the Second*. Vol. I. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. También en la edición del mismo año de London: Longman, Brown, Green & Longmans.

- MALLET, Paul.Henri (1763). *Historie de Dannemarc*. Tome second. *Introduction a l'histoire de Dannemarc. Seconde partie. Contenant les Monuments de la Mythologie & de la Poésie des anciens peuples du Nord*. Geneve: e. d.
- MARCELLO, Benedetto (1732). *Il Teatro alla moda*. [s. l.: s. n.]. El lector puede consultar la versión española de (2001), Stefano Russomanno (trad.). Madrid: Alianza.
- MARIN, François Louis Claude & LA VALLIERE, Louis Cesar de La Baume Le Blanc, duc de (1768). *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*. Tome premier. Dresde : Chez Michel Groell.
- MARMONTEL, [Jean François] (1763). *Poétique françois*. Vol. II. Paris: Chez Lesclapart.
- MARMONTEL, Jean François (1767). *Poétique Française*, par Mr. Marmontel. Tome premier. Paris: Chez Lesclapart.
- MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de (1752). «Relation d'un Voyage fait dans la Lapponie septentrionale pour trouver un ancien monument». En *Les Oeuvres de Mr. De Maupertuis*. Dresde: George Conrad Walther, pp. 311-326.
- MEMORIAL LITERARIO (1787), Junio, nº XLII, pp. 233-234.
- MINTURNO, Antonio (1725). *L'Arte Poetica del signor Antonio Minturno, nella quale si contegono i precetti Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e dogni altra Poesia*. Napoli: Stamperia di Gennaro Muzio.
- MOMMSEN, Theodor ([1898] 1961). *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi xiii, Chronica Minora saec. IV. V.VI. VII: iii*. Berolini: Weidmannos.
- MONTENGÓN, Pedro (1793). *El Rodrigo. Romance épico*. Madrid: Casa de Sancha.
- MOREL-FATIO, Alfred (1878). *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*. Paris-Madrid: Heilbronn.
- MORETO, Agustín (1663). *Las travesuras de el valiente Pantoja*. En *Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España...* Madrid: por Pablo de Val, a costa de Domingo Palacio y Villegas, fols. 1-16v. Recurso digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Biblioteca Nacional (2010) en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-trauesuras-de-el-valiente-pantoja/>> (Consulta 13.11.2011).
- MURATORI, Lodovico Antonio (1706). *Della perfetta Poesia Italiana*. Tomo Primo. Modena: Stampa di Bartolomeo Soliani
- _____ (1755). *Dissertazioni sopra le antichità italiane [...]*. Opera postuma data in luce dal Proposto Gian Francesco Soli Muratori suo nipote. Tomo I, parte II. Roma: Eredi Barbiellini.

- NAPOLI SIGNORELLI, Pietro (1777). *Storia Critica de' Teatri antichi e moderni*. Libri III. Napoli: Stamperia Simoniana.
- NENNIUS (1819). *The 'Historia Brittonum', commonly attributed to Nennius; from a manuscript lately discovered in the Library of the Vatican Palace at Rome*. Mark the Hermit (ed.). Rev. W. Gunn (english version). London: John & Arthur Arch.
- NICOLSON, William (1724). *The Irish Historical library. Pointing at most of the Authors and Records in Print or Manuscript, which may be serviceable to the Compilers of a general History of Ireland*. Dublin: Aaron Rhames for R. Owen.
- NOËL, François & CARPENTIER, L. J. (1831). *Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire..., pour servir a l'Histoire de la Langue Française*. Paris: Le Normant Père.
- NOUGARET, Jean-Baptiste (1769). *De l'art du Théâtre; où il est parlé des differens genres de spectacles, et de la musique adaptée au Théâtre*. Tome I. Paris: Chez Cailleau.
- PARAVICINO Y ARTEAGA, Hortensio Félix (1641). *Oraciones evangélicas y panegíricos funerales, que a diversos intentos dixo el reverendissimo padre Maestro Fr. Hortensio Felis Paravicino, [...]. Sacadas a la luz por el Padre Frai Christoval Núñez [...]*. Madrid: María de Quiñones.
- PARFAICT, Claude et François (1736). *Histoire du théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 2. Amsterdam: Aux Dépens de la Compagnie.
- PARFAICT, François y Claude (1734). *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés des Notes historiques et critiques*. Paris: Chez André Morin.
- PASCAL, Blaise (1790). *Pensamientos de Pascal sobre la religión*. Andrés Boggiero (trad.). Zaragoza: Viuda de Blas Miedes.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1605). *El Pelayo del Pinciano*. Madrid: Luis Sánchez.
- _____ (1596). *Philosophia antigua poetica del doctor Alonso Pinciano, Médico Cesareo*. Madrid: Thomas Iunti.
- PINEL Y MONROY, Francisco (1677). *Retrato del buen vasallo...* Madrid: Joseph Fernández de Buendía.
- PLANELLI, Antonio (1772). *Dell'opera in música*. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine Gerosolimitano. Napoli: Stamperia di Donato Campo.
- PROCOPIO DE CESAREA (1838). *Opere di Procopio da Cesarea. Istorie delle guerre gottiche*. Giuseppe Rossi (trad.). Milano: Paolo Andrea Molina. El lector

- encontrará una versión en español de José Antonio Flores en Procopio (2000). *Historia de las guerras*. Obra completa. Madrid: Gredos, Vol. II
- QUADRIO, Francesco Saverio (1739). *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Volume Primo. Di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù. Bologna: Ferdinando Pisarri.
- _____ (1741). *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Vol. II. Milano: Francesco Agnelli.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de (1670). *Poesías de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Tercera parte. Brusselas: Empreinta de Francisco Foppens.
- _____ (1726). *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Tomo III. Amberes: Viuda de Henrico Verdussen.
- _____ (1798). *Sueños de D. Francisco de Quevedo Villegas*. Barcelona: Viuda e hijo de Aguasvivas.
- QUINAULT, Philippe (1715). *Théâtre de Quinault contenant ses tragédies, comédies et opéra*. Dernière édition, augmentée de sa vie, d'une Dissertation sur ses Ouvrages, & de l'origine de l'Opéra. Tome I. Paris: Chez Pierre Ribou.
- _____ (1791). *Chef d'œuvres lyriques de Quinault*. Tome second. Paris: De l'Imprimerie de la Veuve Valade.
- _____ (1791). *Chef d'œuvres lyriques de Quinault*. Tome premier, Paris: Chez Belin [et] Valade aîné.
- RAJNA, Pio (1900). *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*. Firenze: Sansoni.
- REINOSA, Pedro de (1586). *Primera, Segunda y Tercera parte de Orlando enamorado, Espejo de Cavallerias: en el qual se tratan los hechos del Conde don Roldan, y del muy esforçado Cauallero Reynaldos de Montaluan, y de otros muchos preciados Caualleros*. Medina del Campo: Francisco del Canto. Recurso digital en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-segunda-y-tercera-parte-de-orlando-enamorado-espejo-de-cauallerias-en-el-qual-se-tratan-los-hechos-del-conde-don-roldan-y-del-muy-esforçado-cauallero-reynaldos-de-montaluan-y-de-otros-muchos-preciados-caualleros/>> (Consulta 23.05.2012).
- REMOND DE SAINT-MARD, Toussaint (1741). *Réflexions sur l'Opéra*. La Haye: Chez Jean Neaulme.
- RICCOBONI, Louis (1730) *Histoire du Théâtre italien, depuis la décadence de la Comédie Latine, avec un Catalogue des Tragédies et des Comédies Italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, et une Dissertation sur la Tragédie moderne*. Paris: Chez André Cailleau.
- RICCOBONI, Louis (dit Lelio) (1731). *Histoire du Théâtre italien, depuis la décadence de la Comédie Latine, avec Extraits, et Examens Critiques de plusieurs Tragedies, et Comedies Italiennes, ausquels on a joint une*

explication des Figures, avec une Lettre de M. Rousseau, et la Reponse de l'Auteur. Tome II. Paris: Chez André Cailleau.

RICHARD, R. P. Charles Louis (1775). *La Défense de la religion, de la morale, de la vertu, de la politique et de la société, dans la réfutation des ouvrages qui ont pour titre, l'un Système Social [...] L'autre La Politique Naturelle.* Paris: Moutard.

RICHELET, Pierre (1759). *Dictionnaire de la Langue Française Ancienne et Moderne,* de Pierre Richelet, nouvelle édition, augmentée d'un très-grand nombre d'articles. Tome Second. E-O. Lyon: Chez Pierre Bruyser-Ponthus.

ROJAS ZORRILLA, Francisco (1640). *Donde ay agravios no ay zelos.* En *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla.* Madrid: por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, fols. 47v-71. Recurso digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Biblioteca Nacional (2009) en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/donde-ay-agravios-no-ay-zelos--0/>> (Consulta 13.11.2011).

_____ (1645). *Sin onra [sic] no hay amistad.* En *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla...* Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, fols. 64-88. Recurso digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Biblioteca Nacional (2009) en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra/sin-onra-sic-no-hay-amistad --0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/sin-onra-sic-no-hay-amistad--0/)> (Consulta 13.11.2011).

_____ (1675). *Auto Sacramental del galán, discreto y valiente.* De Don Francisco de Roxas. En *Autos sacramentales y al nacimiento de Christo con sus loas, entremeses recogidos de los mayores ingenios de España, dedicados a Don Diego Pérez.* Madrid: Antonio Francisco de Zafra, a costa de Juan Fernández mercader de libros, pp. 1-16. Recurso digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Institut del Teatre (2009) en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/autos-sacramentales-y-al-nacimiento-de-christo-con-svs-loas-entremeses--0/>> (Consulta 13.11.2011).

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1762). *Émile, ou de l'éducation.* Par J. J. Rousseau, citoyen de Genève. Tome premier. Amsterdam: Chez Jean Néaulme.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1769^{4º}). *Lettre à Mr. d'Alambert sur les spectacles.* En *Ceuvres de Jean Jacques Rousseau.* Tome Troisième. Amsterdam: Chez Marc Michel Rey.

ROUVRON: *vid.* 2. Traducciones.

SARMIENTO, Martín (Fr.) (1779). *Demonstración crítico-apologética del Theatro crítico universal que dió a luz el R.P.M. Fr. Benito Geronymo Feijoo...* Tomo segundo. Tercera impresión. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta. A costa de la Compañía de Impresores y Libreros del Reyno.

- SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1785). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reinado de Carlos III*. Tomos I y II. Madrid: Imprenta Real. Puede consultarse también en edición facsímil (1969), Madrid: Gredos, y la digital (1999) de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SKENE, William F. (1868). *The Four Ancient Books of Wales*. Containing The Cymric Poems attributed to the Bards of The Sixth Century [2 vols]. Edinburgh: Edmonston and Douglas.
- SPENSER, Edmund (1758). *The Fairy Quenn*. Two volumes. London: J. and R. Tonson.
- SPERONI, Sperone (1597). *Canace. Tragedia...* Venetia: Giovanni Alberti.
- TASSO, Torquato (1804). *Opere di Torquato Tasso. Volume Terzo*. Giovanni Gherardini y Angelo Fabroni (eds.). Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani.
- _____ (1824). *Opere di Torquato Tasso: Discorsi del poema eroico di Torquato Tasso e lettere poetiche dello stesso e d'altri particolarmente intorno alla Gerusalemme*. Giovanni Gherardini y Angelo Fabroni (eds.). Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani.
- TIRABOSCHI, Girolamo (1785). *Storia della Letteratura Italiana del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi*. Tomo VIII. Dall'anno MDC all'anno MDCC. Roma: Luigi Perego Salvioni Stampator Vaticano.
- _____ (1792). *Storia della Letteratura Italiana del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi*. Seconda edizione modenense. Riveduta corretta ed accresciuta dall'Autore. Tomo VII, Parte III. Dall' Anno MD all' Anno MDC. Modena: Presso la Società Tipografica.
- TORQUEMADA, Antonio de (1575). *Jardín de flores curiosas en que se tratan algunas materias de humanidad, Philosophia, Theologia, y Geographia, con otras cosas curiosas y apazibles*. Anveres: Casa de Juan Corderio. Existe una edición moderna (1982) de Giovanni Allegra (ed.). Madrid: Castalia.
- TRAITE DE BELLES-LETTRES (1747). *Traité de belles-lettres sur la poésie françoise, a l'usage de la jeunesse*. Par F.M.A.D.M.D.B.D. Avignon: [s. n.].
- VALLENCY, Charles (coord.) (1784). *Collectanea de Rebus Hibernicis*. Num. XIII. Vol IV. Dublin: The Antiquarian Society of Scotland - W. Spotswood.
- VARCHI, Benedetto (1859). *Opere de Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore*. Battista Busini (ed.). Vol. 2º. Trieste: Dalla Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco.
- VEGA, Lope de (1855). *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eigenio Hartzembuch*. Tomo II. Madrid: M. Rivadeneyra.

- _____ (1860). *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.). Biblioteca de Autores Españoles. Tomo IV. Madrid: Rivadeneyra.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1641). *El Diablo cojuelo. Novela de la otra vida. Traducida a esta por Luis Vélez de Guevara*. Madrid: Imprenta del Reyno.
- VENEGAS, Alexo (1682). *Agonia del tránsito de la muerte, con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*. Barcelona: Antonio Lacavalleria.
- VICO, Giambattista (1725). *Principj di una Scienza Nuova intorno alla Natura delle Nazioni per la quale si ritruovano i pincipj di altro sistema del diritto naturale delle genti*. Napoli: Felice Mosca. Puede encontrarse la versión española (2002) de Manuel Bermudo y Assumpta Camps (trads.). Barcelona: Folio.
- VOLTAIRE (1733). *La Henriade avec des variantes et des notes, et l'Essai sur le Poème Epique*. Nouvelle édition. Londres: Chez Innis.
- _____ (1738). *Eléments de la philosophie de Neuton, donnés par M. de Voltaire*. Nouvelle édition. Londres: [s. n.].
- _____ (1740). *Recueil de pièces fugitives en prose et en vers. Par Mr. De Voltaire*. Paris: [s. n.].
- _____ (1763). *Traité sur la Tolérance*. [s. l.: s. n.].
- _____ (1764). «Discours aux Welches». En *Collection complete des œuvres de Mr. de...* [Voltaire]. [Genève: Cramer]. Vol 5, partie 3, pp. 170-195.
- _____ (1764). *Dictionnaire philosophique, portatif*. Londres: s. e.
- _____ (1765). *Nouveaux mélanges philosophiques, historiques, critiques, &c. &c.* Troisième partie. [s. l.: s. n.].
- _____ (1773). *Collection Complete des Œuvres de Mr. Voltaire. Tome trente-cinquième: Suite des Mélanges de Littérature par Mr. de Voltaire, avec un supplément aux Mélanges de Poésie. Tome Quatorzième*. Londres: [s. n.]
- _____ (1784). *Oeuvres completes de Voltaire. Tome vingt-unième*. [s. l.] : De l'Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique.
- _____ (1786). *Dictionnaire Philosophique. Tome IV. En Œuvres complètes de Voltaire. Tome quarantième*. Basle: Jean-Jacques Tourneisen.
- _____ (1826). *Œuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques, et littéraires, par MM. Augis, Clogenson, Daunou, Louis Du Bois, Étienne, Charles Nodier, etc. La Pucelle*. Paris : Delangle Frères.
- VVAA (1752). *Supplément au Dictionnaire Universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. Tome II. H-Z. Nancy: Chez Pierre Antoine.

- VVAA (1758). *Le Journal des Sçavans, combiné avec les Mémoires de Trévoux*. Suite des CLXX Volumes du *Journal des Sçavans*. Mai, 1758. Tome XXXV. N^o 5. Amsterdam: Chez Marc Michel Rey.
- VVAA (1793). *Biblioteca teatrale della nazione francese, ossia Raccolta de' più scelti componimenti tragici, comici, lirici e burleschi di quel teatro dall'origine de' suoi spettacoli fino a' nostri giorni, recata in italiano da una società di dotte persone, con prefazioni, giudizi critici, aneddoti, osservazioni, vite, ritratti in rame di varj illustri autori, ec: Capi d'opera di Pietro Cornelio*. Venezia: Antonio Fortunato Stella.
- WILDE, Lady Francesca Speranza (1887). *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. Vol. 1. Boston: Ticknor & Co. Recurso digital en <[https://archive.org/ details/ cu31924074445762](https://archive.org/details/cu31924074445762)> (Consulta de 02.02.2012).
- ZENO, Apostolo (1785). *Poesie Drammatiche di Apostolo Zeno*. Tomo primo. Orleans: Da' Torchj di L. P. Co.

4. Estudios y ediciones modernas

- ACOSTA, Vladimir (1996). *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. Vol. 1. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- AGUD APARICIO, Ana y FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M^a Pilar (1988). *Manual de lengua gótica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- AGUILAR PERDOMO, M^a del Rosario (2007). «La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de castillos, torres y jardines». En *Lingüística y Literatura*, n^o 51, pp. 115-125.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1964). *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*. Sevilla: Imprenta Provincial.
- _____ (1966). *La Sevilla de Olavide 1767-1778*. Sevilla: Delegación de Cultura - Ayuntamiento de Sevilla.
- _____ (1968). «Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836». En *Cuadernos Bibliográficos*, n^o XXII, pp. 1-49.
- _____ (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ALBRIZZI, Isabella Teotochi (1992). *Ritratti e Vita di Vittoria Colonna*. Gino Tellini (ed.). Palermo: Sellerio.
- ALEMANY FERRER, Rafael (2005). «Artús i Espercius o el culte al meravellos en el *Tirant lo Banc*». En Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, 1 (Alacant, 2003). Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 241-253.

- _____ (2012). «Una visión filógina de Eva y María Magdalena». En *Cultura Neolatina. Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni*, LXXII, fasc. 3-4, pp. 325-349.
- _____ (2013). «El lèxic i les constants temàtiques marquianes». En Germà Colón Domènech (ed.), *Els escriptors valencians del segle XV*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 59-77.
- ALEXANDRE, Denise, BEAULIEU, Jean-Philippe, BELLI, Paola *et alii* (1998). *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*. Actes du Colloque International *Sagesse, démesure et folie dans la littérature chevaleresque, le poème héroïque et l'épopée en Europe à la Renaissance* (Saint-Étienne, Octobre 1994). Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- ALIGHIERI, Dante (1968). *La Divina Comedia*. Francisco José Alcántara (trad.). Barcelona: Nauta.
- _____ (2008), *Convivio*. Mariano Pérez Carasco (trad.). Francisco Bertelloni (intro.). Buenos Aires: Colihue.
- ALLAIRE, Gloria (2004). «Arthurian Material in Italy». En Christopher Kleinhenz (ed.). *Medieval Italy. An Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Routledge, pp. 68-69.
- ALLORTO, Carlo (1950). «Stefano Arteaga e *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*». En *Rivista Musicale Italiana*, nº. 52, pp. 124-147.
- ALONSO PALOMAR, Pilar (1994). *De un universo encantado a un universo reencantado (magia y literatura en los Siglos de Oro)*. Valladolid: Grammalea.
- ALONSO, Amado (1984). *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011). *La comedia de magia del siglo XVIII* (Tesis doctoral 1986). Madrid: CSIC. Recurso digital en <http://digital.csic.es/bitstream/10261/32162/1/Tesis_Alvarez_Barrientos.pdf> (Consulta de 02.01.13).
- AMADEI-PULICE, María Alicia (1990). *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*. Philadelphia: Purdue University (IND)- John Benjamins.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo Suárez (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- ANDIOC, René (1999). «Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Addenda et corrigenda». En *Bulletin Hispanique*, Vol. 101, nº 1, pp. 111-124.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708-1808*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- ARAGONES VALLS, Enric y ORDAZ GARGALLO, Jorge (2010). «Auroras boreales observadas en la Península Ibérica, Baleares y Canarias durante el siglo XVIII». En *Treballs del Museu de Geologia de Barcelona*, nº 17, pp. 45-110.
- ARCE, Joaquín (1973). *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*. Barcelona: Planeta.
- ARCHER, Robert (2001). *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra.
- ARELLANO, Ignacio (2008). «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla». En *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional (Toledo, 2007)*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.). Cuenca: Universidad de Castilla –La Mancha, pp. 137-167.
- ARIÈS, Philippe (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- ARINTERO: *vid.* González Arintero.
- ARIOSTO, Ludovico (1988). *Orlando furioso*. Pere Gimferrer (intr.). Francisco José Alcántara (ed.). Jerónimo Urrea (trad.). Barcelona: Planeta.
- _____ (2002). *Orlando furioso*, Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz (eds.). Jerónimo Urrea (trad.). 2 vols. Madrid: Cátedra.
- ARÍSTIDES QUINTILIANO (1996). *Sobre la música*. Luis Colomer y Begoña Gil (eds.). Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1990). *Metafísica*. 2 vols. Valentín García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.
- _____ (1992). *Poética*. Valentín García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.
- _____ (1994). *Retórica*. Quintín Racionero (trad.). Madrid: Gredos.
- _____ (2002). *Ética a Nicómaco*. María Araujo (trad.), Julián Marías (intr.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- ARRÓNIZ, Othón (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.
- AVALLE-ARCE: *vid.* Cervantes (1990).
- BADÍA HERRERA, Josefa (2007). *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*. (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València. Recurso electrónico en www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/9826/Badia.pdf. (Consulta de 25.07.2012).
- BAKER, Edward (1997). *La biblioteca de Don Quijote*, Marcial Pons (ed.). Madrid: Ediciones Jurídicas y Sociales.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1970). *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*. Duncan W. Moir (ed.). London: Tamesis.

- BARNAY, Sylvie (1999). *Specchio del Cielo. Le apparizioni della Vergine nel Medioevo*. Chirara Formis y Enrica Zaira Merlo (trad.). Genova: Marietti.
- BARTHES, Roland (1980). *S/Z*. Nicolás Rosa (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- BATLLORI, Miguel (1938). «Ideario filosófico y estético de Arteaga». En *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, VII, pp. 293-325.
- _____ (1938). «Ideario filosófico y estético de Arteaga». En *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. Serie I, nº VII, pp. 293-325.
- _____ (1940). «Esteban de Arteaga itinerario biográfico». En *Analecta Sacra Tarraconensis*, XIII, p.203-222.
- _____ (1943). «Ideario estético de Esteban Arteaga». En *Revista de Ideas Estéticas*, I, p. 87-108.
- _____ (1945). «Filosofía, ciencia y arte, según Esteban de Arteaga». En *Revista de Ideas Estéticas*, XI, vol. III, pp. 387-393.
- _____ (1959). «Tres momentos de la estética española: Gracián, Arteaga, Casanovas» (Conferencia leída en el III Congreso Internazionale di Estética. Venecia, 1956). En *Balmes y Casanovas. Estudis biogràfics i doctrinals*. Barcelona: Biblioteca Històrica de la Biblioteca Balmes, serie III, vol. IV, pp. 183-189.
- _____ (1966). *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos.
- _____ (ed.) (1944). *Esteban Arteaga. I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Madrid: CSIC.
- _____ (ed.) (1972). *Arteaga. Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. José Antonio Míguez (ed.). Buenos Aires: Aguilar.
- BAUTISTA, Francisco (2003). «La tradición épica de las *enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido». En *Revista de Filología Española (CSIC)*, nº. LXXXIII, 3º -4º, pp. 223-247.
- _____ (2006). «Pseudo-historia y leyenda en la historiografía medieval: la Condesa Traidora». En Francisco Bautista (ed.). *El relato historiográfico: textos y tradiciones en la España Medieval*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary University of London, pp. 59-101.
- BAXANDALL, Michael (1971). *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford: Oxford University Press.
- BECEIRO PITA, Isabel (1993). «Modas estéticas y relaciones exteriores: La difusión de los mitos artúricos en la Corona de Castilla (s. XIII – comienzos s. XVI)». En *la España Medieval*, nº 16, pp. 135-167.

- BEEBEE, Thomas O. (1986). *Clarissa on the continent. Translation and Seduction*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- BELTRAN LLAVADOR, Rafael (ed.) (2002). *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*. València: Universitat de València.
- BELTRÁN MARÍ, Antonio (1995). *Revolución científica, Renacimiento e Historia de la Ciencia*. Madrid: Siglo XXI.
- BELTRÁN ROZPIDE, Ricardo (1924). *La pericia geográfica de Cervantes demostrada con la Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda (Con reproducción en el texto, y en bosquejo reducido, de la 'Carta da navegar di Nicolo et Antonio Zeni' y de las regiones del noroeste de Europa y nordeste de América del mapa de Blaeu, 1605)*. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervenciones Militares.
- BELTRAN, Vicenç (2012). «Edat Mitjana. Ideologia i literatura». En Rafael Alemany Ferrer i Francisco Chico Rico (eds.). *Literatures ibèriques medievals comparades. Actes del XVIII Simposi de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC) (Alacant 2010)*. Alacant: Universitat d'Alacant – SELGYC, pp. 103-132.
- BENAVENT MONTOLIU, Jorge Fernando (1999). «Los colaboradores de Mayans en sus relaciones con la Ilustración alemana». En Antonio Mestre Sanchís (coord.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans* (Valencia-Oliva 1999). Oliva: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, pp. 489-525.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José Juan (2001). «La tragedia Ataulfo de Montiano y el concordato de 1753». En *Revista de Literatura*, Vol. 63, nº 125, pp. 115-128.
- _____ (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. La Academia del Buen Gusto. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BERTELLI, Sergio (1960). *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*. Naples: Istituto Italiano per gli Studi Storici.
- BERTINI, Giovanni Maria (1957). «Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo». En VVAA. *Torquato Tasso*. Milano: Marzorati, pp. 607-671.
- BEZZOLA, Reto R. (1968). *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. Vol I. Paris: Honoré Champion.
- BLANCHOT, Maurice (1988). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BLASCO, Francisco Javier et alii (1992). *La Comedia de Magia y de Santos*. Madrid: Ediciones Júcar.
- BLÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Marcelo (1995). *La Gatomaquia de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- BODEL, Jehan (1989). *La Chanson de Saisnes*. Annette Brasseur (ed.). 2 vols. Genève: Droz.

- BOGNOLO, Anna (1997). *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo caballeresco del primo Cinquecento spagnolo*. Pisa: ETS.
- BOLOGNA, Corrado (1986). «Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani». En Alberto Asor Rosa (dir.). *Letteratura italiana. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*. Turin: Einaudi.
- BORCHARDT, Frank L. (1971). *German Antiquity in Renaissance Myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BORGES, Jorge Luis (1972). *El hacedor*. Madrid: Alianza-Emecé.
- _____ (1980). *Manual de zoología fantástica*. México: FCE.
- _____ (1993). *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*. Jorge Becco (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- BORGHINI, Vittorio (1958). *Problemi di estetica e di cultura nel Settecento spagnolo: Feijoo, Luzán, Arteaga*. Génova: Opera SS. V. Di Pompei.
- BOURDIEU, Pierre (1990). «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método» Desiderio Navarro (trad.). En *Criterios*, nº 25-28 (1989-1990). pp. 20-42.
- BOUSSAGNOL, Gabriel (1962). «Montiano et son Athaulfo». En *Bulletin Hispanique*, nº 64, pp. 336-346.
- BOUZA, Fernando (2003). *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada.
- _____ (2008). *Papeles y Opinión: Políticas de publicaciones en el Siglo de Oro*. Madrid: CSIC.
- BRAUDEL, Fernand (1991). *Escritos sobre la Historia*. Mauro Armíño (trad.). Madrid: Alianza.
- BRUNO, Giordano (2009). *Las sombras de las ideas. De umbris idearum*, Eduardo Vinatea (intr.). Jordi Raventós Barlam (trad.). Madrid: Siruela.
- BUFORD, Norman (2001). *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham (Alabama): Summa Publications Inc.
- BURKE, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Antonio Feros (trad.). Madrid: Alianza.
- BUCETA, Erasmo (1920). «Más sobre 'Noruega, símbolo de la oscuridad'». En *Revista de Filología Española*. Tomo VII, pp. 378- 381.
- BUSCHAERT, Catherine (1994). *Anthologie de la littérature française. XIe-XIVe siècles*. Paris: Larousse.
- BUTLER, E[liza] M[arian] (1997). *El mito del mago*. Francisco Díez Velasco (ed.). Menchu Gutiérrez (trad.). Madrid: Cambridge University Press.
- CALABRESE, Elisa. (ed.) (1994). *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

- CALDERÓN DE CUERVO, Elena (2000). «Los *Discorsi* del Tasso y la poéticas del Siglo de Oro español». En *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, nº 6, pp. 275-292.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999). *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Enrique Rodríguez Cepeda (ed.). Madrid: Akal.
- CALVINO, Italo (1995). *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Milan: Arnoldo Mondadori.
- _____ (2002). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Aurora Bernárdez y César Palma (trads.). Madrid: Siruela.
- CAMÕES, Jose (2006). «El *Don Duardos* de Gil Vicente». En *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 45, pp. 4-5.
- CAMPAGNE, Fabian Alejandro (2002). *Homo catholicus, homo superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- CAMPBELL, Joseph (2001). *The Masks of God. Creative Mythology*. New York: Arkana - Penguin Books.
- CAMUS BERGARECHE, Bruno (1994). «Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos». En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Rafael (eds.). *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico. (Almagro, 1993)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla - La Mancha - Festival de Almagro, pp. 93-103.
- CANO, José Luis (1964). *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid: Revista de Occidente.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1995). *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger.
- CANTAR DE ROLDÁN (2005). Juan Victorio (ed.). Madrid: Cátedra.
- CANTAR DEL MÍO CID (2007). Alberto Montaner (ed.). Barcelona: Crítica.
- CAPUSSO, Maria Grazia (1989). *L'exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber*. Pisa: Pacini.
- CARAVAGGI, Giovanni (1963). «Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi)». En *Cultura Neolatina*, nº 23, pp. 18-71.
- CARO BAROJA, Julio (1974). *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____ (1978). *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal.
- _____ (1981). *De la superstición al ateísmo. Meditaciones antropológicas*. Madrid: Taurus.
- CARPENTIER, Alejo (2004). *De lo real maravilloso americano*. México: UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

- CARR, Edward Hallett (1967). *¿Qué es la historia?* Joaquín Romero Maura (trad.). Barcelona: Seix Barral.
- CARRAPISO ARAUJO, Manuel (1997). «Prolegómenos a una Crítica de la razón poética (Kant y la *autopoiesis* de la subjetividad)». En *Anuario de Estudios Filológicos*, nº 20, pp. 41-60.
- CARRASCO, Adolfo (2001). «Fisonomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII». En *Reales Sitios*, nº 147, pp. 26-37.
- CARRE, Jean R. (1970). *La Philosophie de Fontenelle ou le Sourire de la raison*. Genève: Slatkine.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2000). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets.
- CASSANY, Daniel (2003). «Aproximaciones a la lectura crítica: teoría, ejemplos y reflexiones». En *Tarbiya. Revista de investigación e innovación educativa*, nº 32, pp. 113-132.
- CASSIRER, Ernest ([1932] 1984). *La filosofía de la Ilustración*. Eugenio Imaz (trad.). México: F.C.E.
- _____ (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*, II. Armando Morones (trad.). México: FCE.
- CASTELLS, Manuel (2001). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II. El poder de la identidad*. México: Siglo XXI.
- CASTRO, Américo (1916). «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII». En *Revista de Filología Española*. Tomo III, pp. 1-50 y 357-386.
- _____ (1919). «Noruega, símbolo de la oscuridad». En *Revista de Filología Española*. Tomo VI, pp. 184-186.
- CÁTEDRA Pedro M. (1984). «La predicación castellana de san Vicente Ferrer». En *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº 39 (1983-1984). pp. 235-309.
- CENCILLO, Luis (1970). *Mito. Semántica y realidad*. Madrid: BAC.
- CERVANTES, Miguel de (1992). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Juan Bautista Avallé-Arce (ed.). Madrid: Castalia.
- _____ (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica.
- CHANG RODRIGUEZ, Raquel y DE BEER, Gabriela (eds.) (1989). *La historia en la literatura iberoamericana*. Hanover: Ediciones del Norte.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Francesc Gutiérrez (trad.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- CHARTIER, Roger (1995). «L'Histoire aujourd'hui: doutes, défis, propositions». En *Eutopias*, 42, pp. 1-24.

- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. M^a. Jesús Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- CHEVALIER, Maxime (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*. Bordeaux : Institut d'Études Iberiques et Ibéro-américaines. Université de Bordeaux.
- CHOMSKY, Noam (1979). *Language and Responsibility*. New York: Pantheon Books.
- CILVETI, Ángel L. (1996). «Lo verosímil maravilloso en el auto de Calderón». En *Revista de Filología Hispánica (RILCE)*, n^o 12, 2, pp. 197-226.
- CIORANESCU, Alejandro (1999). «Calderón y el teatro francés». En Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stouz (eds.). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, pp. 37-81.
- CIRLOT, Victoria (1995). *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos.
- CLERICI, Luca (1997). *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*. Venezia: Marsilio.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1992). *Rimer of the Ancient Mariner*. Mineola (NY): Dover.
- COLLAER, Paul (1965). «Lyrisme baroque et tradition populaire». En *Studia Musicologica*, n^o VII, fasc. 1, pp. 25-40.
- COLLINGWOOD, Robin George (2004). *Idea de la Historia*. M^a. Guadalupe Benítez Toriello y Juan José Utrilla. (trads.). México: FCE.
- COLONNE, Guido delle (1999). *Libro de la historia troyana*. María Dolores Peláez (ed.). Pedro de Chinchilla (trad.). Madrid: Editorial Complutense.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio y SHARRER, Harvey L. (2006). *Lanzarote del Lago*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CÓRDOBA, Joaquín María (2005). «En el espíritu de la ilustración». En *Arbor*, Vol. 180, n^o 711-712, pp. 699-706.
- COROLEU, Alejandro (2004). «Entre història i ficció: per a un estudi de la fortuna d'Apià al Renaixement». En *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, n^o 23-24, pp. 283-293.
- COROMINAS, Joan (1976). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos. Existe una reciente edición de 2012.
- CORRIGAN, Beatrice (1977). «Reform and Innovation: The Libretti of Apostolo Zeno». En *Italica*, Vol. 54, n^o 1, pp. 3-11.
- COSTA, Gustavo (1977). *Le Antichità germanische nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*. Napoles: Bibliopolis.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- COUMERT, Magali (2008). «L'identité ethnique dans les récits d'origine: l'exemple des Goths». En Pierre Bauduin, Veronique Gazeau et Yves Modéran (eds.). *Identité et ethnicité : concepts, débats historiographiques, exemples (III^e-XII^e siècles)*. Caen: Publications du CRAHM (Tables rondes du CRAHM, 3), pp. 49-73.
- CRISTOBAL LOPEZ, Vicente (1997). «Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII». En *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, nº 1, pp. 125-154.
- _____ (2000). «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía». En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 18, pp. 29-76.
- _____ (2002). «La pervivencia de la Mitología Clásica». En José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (coords.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*. 5 vols. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos - CSIC. Vol. IV, pp. 1781-1784.
- CRIVELLI, Tatiana (2002). 'Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda'. *Romanzi del secondo Settecento italiano*. Roma: Salerno.
- CUESTA TORRE, M^a Luzdivina (1997). «Tristán en la poesía peninsular». En *Revista de Literatura Medieval*, nº IX, pp. 121-143.
- CULIANU, Ioan P. (2007). *Eros y magia en el Renacimiento*. Mircea Eliade (intr.). Neus Clavera y Hélène Rufat (trads.). Madrid: Siruela.
- CURTIUS, Ernst Robert (1990). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- D'ANTUONO, Nancy L. (1996). «El repertorio calderoniano de la *commedia dell'arte*». En Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frederic Serralta (eds.). *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse 1993)*. Vol II. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 141-150.
- _____ (1999). «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*». En Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stouz (eds.). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, pp. 1-36.
- DA PONTE, Lorenzo (2006). *Memorias*. Esther Benítez (trad.). Madrid: Siruela.

- DADO, Stéphane (2001). «Siccome lo disse Zarlino». En Philippe Vendrix (ed.), *Le Renaissance et sa musique au XIXe. Siècle*. Tours : Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (CESR), pp. 57-90.
- DE ARMAS, Frederick A. (1999). «'¿Es dama o es torbellino?': *La dama duende* en Francia de d'Ouille a Hauteroche». En Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stouz (eds.). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, pp. 82-100.
- DE LA CALLE, Romà y GARCÍA MONTALBÁN, Antonio (2009). *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces. La Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1747-1799)*. València: MuVIM (Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat).
- DE MESA, José y GISBERT, Teresa (1998). «Ángeles bolivianos. Jerarquías angélicas». En *Art.FMR, Enciclopedia del Arte de Franco Maria Ricci, Siglo XVII*. Milano: FMR, Vol. II, pp.245-262.
- DEACON, Philip (1998). «La novela inglesa en la España del siglo XVIII: fortuna y adversidades». En Fernando García Lara (ed.). *Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII (Almería, 1998)*. Almería: Universidad de Almería, pp. 123-140.
- DELVAL, Juan (1988). «Sobre la historia del estudio del niño». En *Infancia y Aprendizaje*, nº. 44, p. 59-108.
- DEMATTÉ, Claudia (2005). *Repertorio bibliográfico e Studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo del sc. XVII*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- DEPRUN, Jean (1985). «Filosofías y problemáticas de las Luces». En Yvon Belaval (dir.) *et alii. Historia de la Filosofía. Vol. 6. Racionalismo. Empirismo, Ilustración*. Madrid: Siglo XXI, pp. 281- 312.
- DESCARTES, René (2005). *Las pasiones del alma*. Agustín Izquierdo (intr.). Tomás Onaindía (trad.). Madrid: Edaf.
- DÍAZ MINGOYO, Gonzalo (1978). *Estructura de la novela*. Madrid: Fundamentos.
- DÍEZ DE GÁMEZ, Gutierre (1993). *El Victorial*. Alberto Miranda (ed.). Madrid: Cátedra.
- DÍEZ PLATAS, Fátima y MONTEROSO MONTERO, Juan M. (1998). «Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago». En *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 10, pp. 451-472.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997). *Historia breve de la poética*. Luis Alburquerque (trad.). Madrid : Síntesis.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2005). «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)». En *Cuadernos Dieciochistas*, nº 6, pp. 279-297.

- _____ (ed.) (2008). *La comedia de magia*. Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto, de Antonio de Zamora. El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, de José de Cañizares. Madrid: Fundamentos – RESAD.
- DOMÍNGUEZ, César (2004). *El concepto de materia en la teoría literaria del medievo. Creación, interpretación y transtextualidad*. Madrid: CSIC
- DOWNS, Phillip G. (1998). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Celsa Alno (trad.). Madrid: Akal.
- DUBOIS, Claude Gilbert (1972). *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*. Paris: J. Vrin.
- DUBOST, Francis (1991). *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe s.). L'autre, l'ailleurs et l'autrefois*. 2 vols. París: Honoré Champion.
- DUCHET, Michèle (1971). *Anthropologie et Histoire au siècle des lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvetius, Diderot*. Paris: Maspéro.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1991). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- DUMÉZIL, Georges (1996). *Mito y epopeya*. 3 vols. Sergio René Madero (trad.). México: FCE.
- ECO, Umberto (1984). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Ricardo Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.
- _____ (2005). *Sobre literatura*. Helena Lozano Miralles (trad.). Barcelona: Random-House Mondadori.
- EHRARD, Jean (1970). *L'Idée de Nature en France a l'aube des Lumières*. Paris: Flammarion.
- EISENBERG, Daniel (1991). «¿Tenía Cervantes una biblioteca?». En *Estudios Cervantinos*. Barcelona: Sirmio, pp. 11-36. También disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-cervantinos-0/>> (Consulta 25.06.2012).
- EKMAN, Ernst (1962). «Gothic Patriotism and Olof Rudbeck». En *Journal of Modern History*, nº 34, pp. 52-63.
- ELIADE, Mircea (2000). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Ricardo Anaya (trad.). Madrid: Alianza.
- _____ (2003). *Mito y realidad*. Luis Gil (trad.). Barcelona: Kairós.
- _____ (2005). *Lo Sagrado y lo profano*. Luis Gil (trad.). Barcelona: Paidós.
- ERICKSON, Caroly y CASEY, Kathenn (1975). «Women in The Middle Ages. A working bibliography». En *Medieval Studies*, nº. 37, pp. 340-359.
- ERIKSSON, Gunnar (1984). «Gothic i svenk lärdomshistoria. I. Olof Rudbeck d. ä». En *Lynchos [de] 1984 (Lärdomshistoriska samfundets årsbok)*, pp. 77-119 (Incluye un resumen en inglés: pp. 116-118).

- ESPINOSA CARBONELL, Joaquín (2000). «Pietro Chiari y las polémicas literarias del siglo XVIII. *La Chiareide*». En *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, pp. 385-402.
- FARAL, Edmond (1969). *La Légende Arthurienne. Études et documents*. 3 vols. París: Honoré Champion.
- FAVARO, Adriano (2003). *Isabella Teotochi Albrizzi: la sua vita i suo i amori e i suoi viaggi*. Udine: Gaspari.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalia (1984). «Ataúlfo visto por dos trágicos: D. Agustín de Montiano y el Duque de Rivas». En *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 8, pp. 95-100.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1867). *Obras póstumas*, Volumen I. Madrid: Rivadeneyra.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998). *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.
- FERNÁNDEZ-PINTO, Irene, LÓPEZ-PÉREZ, Belén y MÁRQUEZ, María (2008). «Empatía: Medidas, teorías y aplicaciones en revisión». En *Anales de psicología*. Vol. 24, nº 2, pp. 284-298.
- FERRER VALLS, Teresa (1991). *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Támesis.
- _____ (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Estudio y documentos. Valencia: UNED - Universidad de Sevilla - Universitat de València.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (1992). «Poiesis y mimesis en la experiencia estética kantiana». En Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant* (Madrid, mayo 1991). Barcelona – México: Anthropos –Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 107-121.
- FONTANA, Josep (1992). *La historia después del fin de la historia*. Barcelona: Crítica.
- FOSSIER, Robert (1984). *La infancia de Europa*. Vol. I. Barcelona: Editorial Labor.
- FOX, Inman (1997). *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.
- FRANCO, Ángela (2008). «Reyes, héroes y caballeros en la literatura y el arte en el ocaso de la Edad Media y pervivencias». En Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón García (coord.) (2008). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX. Actas XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte (Madrid, 2006)*. Madrid: CSIC, pp. 417-434.
- FREEDMAN, Robert (1968). «Apostolo Zeno's Reform of the Libretto». En *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 21, nº 3, pp. 321-341.

- FRENZEL, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- FRERET, Nicolas (1986). *Lettre de Thrasybule à Leucippe*. Sergio Landucci (ed.). Firenze: Olschki. Recurso electrónico en Centre d'Histoire des Systèmes de Pensée Moderne (Université Paris 1): Textes électroniques clandestins: <<http://chspm.univ-paris1.fr/spip.php?article140>>.
- FROLDI, Rinaldo (1991). «El ganso de oro de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia». En *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII* (València, 1991). pp. 113-128. Recurso electrónico en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ganso-de-oro-de-lope-de-vega--un-uso-temprano-de-comedia-de-magia>> (Consulta de 02.07.2013).
- FUMAROLI, Marc (2002). *L'âge de l'éloquence*. Geneva: Droz.
- GALLEGO, Julián (2011). *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid: Centro d Estudios Europa Hispánica.
- GALMARINI, Marco Aurelio y GARCÍA OHLRICH, Cristina (1993). *Historia de las mujeres. La Edad Media: huellas, imágenes y palabras*. Madrid: Taurus.
- GARBER, Jörn, HEINZ, Thomas (eds.) (2004). *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung: Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- GARCÍA ABAD, Mónica y ABAD, José (2009). «La literatura europea del siglo XVIII en Italia. Traducciones y traductores». En José Antonio Sabio Pinilla (ed.). *La traducción en la época ilustrada (Panorámica de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada: Comares, pp.177-206.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978). *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: Los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga: Universidad de Málaga.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1994). «La manipulación de la memoria histórica en el nacionalismo español». En *Manuscripts*, nº 12, pp. 175-181.
- _____ (1994). «La psicosis del turco en los españoles del Siglo de Oro». En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.). *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 1993)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla - La Mancha - Festival de Almagro, pp. 15-28.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1974). *Primeras novelas europeas*. Madrid. Istmo.
- _____ (1981). *Mitos, viajes y héroes*. Madrid: Taurus.
- _____ (2007). *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.

- _____ (2008). «Mitología y literatura en el mundo griego». En *Amaltea. Revista Mitocrítica*, nº 0, pp. 1-11. Recurso electrónico en <<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110005A/20595>> (Consulta 23.09.2011).
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (1999). «La *Coronica Troiana em linguoajem purtugesa*: La recepción en Portugal de la *Crónica Troyana* impresa». En María Rosa Álvarez Sellers (ed.). *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*. València: Universitat de València, pp. 17-36.
- GARCÍA MAYO, Alejandro (2007). *Teoría kantiana de la voluntad. Estudio en Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA MONTALBÁN, Antonio (2010). «El elemento sonoro en la leyenda de Tristán e Iseo. Una lectura del poema de Béroul». En José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick (coords.). *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 2009) In Memoriam Alan Deyermond*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 859-872.
- _____ (2011). «Fortuna de un estudio de la naturaleza y devenir de 'il piu bello spettacolo d'Europa'. Recepciones de *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italaino* de Esteban Arteaga». En *Revista de Musicología (Sociedad Española de Musicología)*, Vol. 34, nº 1, pp. 97-133.
- _____ (2012). «De la naturaleza d'il più brillante spettacolo di Europa. Esteban Arteaga y la reinención de lo maravilloso en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*». En Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (coords.), *Literatura i spectacle*. Alacant: Universitat d'Alacant - Selgyc (Sociedad Española de Literatura General y Comparada), pp. 235-244.
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2001). «Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito: el caso de Tistán e Isolda». En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 16, pp. 47-59.
- GARCÍA-BORRÓN MARTÍNEZ, M^a Dolores (2003). «Prólogo: Acercamiento al Teatro de China desde Occidente». En *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China*. (Tesis doctoral). Recurso electrónico en <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8599/intro3.pdf?sequence=3>> (Consulta 25.07.2012).
- GARIN, Eugenio (1987). *La educación en Europa, 1400-1600. Problemas y programas*. M^a Elenea Méndez Lloret (trad.). Barcelona: Crítica.
- GARRIDO, Elisa (ed.) (1997). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.

- GASKILL, Howard (ed.) (2004). *The Reception of Ossian in Europe*. New York: Thoemmes Continuum
- GAULLIER-BOUGASSAS, Catherine (dir.) (2011). *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon. Originalité et Rayonnement*. Paris: Klincksieck.
- GENETTE, Gérard (1970). «La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* de Tasso». En Roland Barthes *et alii*. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 31-61.
- _____ (1993). *Ficción y dicción*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.
- GILLET, Andrew (ed.) (2002). *On Barbarian Identity. Critical Approaches to Ethnicity in the Early Middle Ages*. Turnhout: Brepols.
- GIMBER, Arno (2008). «Mito y mitología en el romanticismo alemán». En *Amaltea. Revista Mitocrítica*, nº 0, pp. 13-24. Recurso electrónico en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/02_Gimber.pdf> (Consulta 23.09.2011).
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (ed.) (2002). *Y en el tercero perecerán: gloria, caída y exilio de los jesuitas españoles en el siglo XVIII: estudios en homenaje a P. Miquel Batllori i Munné*. Alicante: Universidad de Alicante.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique y MARTÍNEZ GOMIS, Mario (1995). «Los diarios del exilio de los jesuitas de la provincia de Andalucía (1767)». En *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, nº 13-14, pp. 211-252.
- _____ (1997). «La llegada de los jesuitas expulsos a Italia según los diarios de los padres Luengo y Peramás». En Enrique Giménez López (ed.). *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 197-211.
- _____ (1997b). «La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1773)». En Enrique Giménez López (ed.). *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 259-303.
- GINZBURG, Carlo (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Alberto Clavería Ibáñez (trad.). Barcelona: Península.
- GIORGETTI, Cinzia (1992). *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*. Firenze: Le Lettere.
- GIRAU REVERTE, Jordi (1995). *Homo quodammodo omnia según Santo Tomás de Aquino*. Salamanca: Estudio Teológico de San Ildefonso (Toledo).
- GIRDLESTONE, Cuthbert Morton (1972). *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*. Genève: Librairie Droz.
- GLENDINNING, Nigel (1986). *Historia de la literatura española. Vol. 4. El siglo XVIII*. Luis Alonso López (trad.). Barcelona: Ariel.

- GOFFART, Walter A. (2005). *The narrators of Barbarian History (A. D. 550-800): Jordanes, Gregory of Tours, Bede, and Paul the Deacon*. Princeton: Princeton University Press.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1997). «Transformaciones de la *novella en el romanzo cavalleresco* (Orlando innamorato, Mambriano, Orlando furioso)». En *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 4, pp. 67-89.
- GÓMEZ ROBLEDO, Antonio (1957). «La sabiduría en Aristóteles». En *Diánoia*, Vol. 3, nº 3, pp. 3-29.
- GONZÁLEZ ARINTERO, Juan (1959). *La evolución mística*. Madrid: Editorial Católica (BAC).
- GONZÁLEZ BUENO, Antonio (2001). *El príncipe de los botánicos. Linneo*. Madrid: Nivola.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael (1987). «El mito gótico en la historiografía del siglo XV». En *Los Visigodos: historia y civilización. Actas de la Semana Internacional de Estudios Visigóticos: Madrid-Toledo-Alcalá de Henares (Octubre 1985). Antigüedad y Cristianismo*, Vol. 3. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 289-300.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2006). *El concepto de ficción en la literaria. Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea*. Villagarcía de Arousa: Mirabel.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marta (2004). «La *Compositio* en el Canto I del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo». En María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos, La Rioja 2002)*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 929-941.
- GONZÁLEZ PIÑEIRO, M^a Cristina (2011). *Os xigantes no Morgante*. Pontevedra: Morgante.
- GONZALO GUTIÉRREZ, Cayo (1993). *El teatro jesuítico en la edad de oro*. (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- _____ (1998). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): edición de la tragedia de San Hermenegildo*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GOODMAN, Nelson (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor.
- GOSSMAN, Lionel (1990). *Between History and Literatura*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- GOYTISOLO, Juan (1982). «Cara y cruz del moro en nuestra literatura». En *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Ruedo Ibérico, pp. 7-25.
- GRACIA, Paloma (1991). *Las señales del destino heroico*. Barcelona: Montesinos.
- GREEN, Otis H. (1957). «On the Attitude toward the *Vulgo* in the Spanish Siglo de Oro». En *Studies in the Renaissance*, Vol. 4, pp. 190-200.

- GREGOROVIVUS, Ferdinand (1982). *Roma y Atenas en la Edad Media y otros ensayos*. Wenceslao Roces (trad.). Madrid: FCE.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973). *En torno al sentido*. Salvador García Bardón y Federico Prades (trads.). Madrid: Fragua.
- _____ (1976). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Alfredo de la Fuente (trad.). Madrid: Gredos.
- GROS, Étienne (1926). *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*. Paris: É. Champion
- GRÜNING, Hans-Georg et alii (eds.) (1992). *Discorso fisionale e realtà storica*. Ancona: Edizioni Nuove Ricerche.
- GUEDJ, Denis (2003). *El metro del mundo*. Consuelo Serra (trad.). Barcelona: Anagrama.
- GÜNTER, Georges (1998). «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión». En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)* (Birmingham 1995). Vol. II. Birmingham: University of Birmingham – Doelphin Books, pp. 271-283.
- GUILLÉN, Esperanza (2004). *Naufrajos*. Madrid: Siruela.
- GUILLÉN, Manuel (2012). «La construcción de mundos teóricos como un paradigma estético». En *Replicante*, nº Julio 2012. Recurso electrónico en <<http://revistareplicante.com/la-construccion-de-mundos-teoricos-como-un-paradigma-estetico/>> (Consulta de 03.08.2012).
- HAFTER, Monroe Z. (1975). «Ambigüedad de la palabra público en el siglo XVIII». En *NRFH (Nueva Revista de Filología Hispánica)*, nº XXIV, pp. 46-63.
- HAWKING, Stephen (ed.). (2005). *A hombros de gigantes*. Barcelona: Crítica.
- HEERS, Jacques (2000). *La invención de la Edad Media*. Mariona Vilalta (trad.). Barcelona: Crítica.
- HENRIET, Patrick (2003). «L'espace et le temps hispaniques vus et creonstruits par les clerics (IXe-XIIIe siècle)». En Patrick Henriet (dir.). *À la recherche de légitimités chrétiennes. Representations de l'espace et du temps dans l'Espagne médiévale (IXe-XIIIe siècle)*. Lyon: École National Supérieure Éditions – Casa de Velázquez, pp. 81-128.
- HERNANDEZ MARCO, Maximiliano (2003). «Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades. El proyecto filosófico de la estética en A. G. Baumgarten». En *Cuadernos dieciochistas*, nº 4, pp. 81-121.
- HERRERO CECILIA, Juan. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO MASSARI, José Manuel (2002). «La percepción de la maravilla en los relatos de viajes portugueses y españoles». En Beltrán (2002: 291-305).

- HERRERO SALGADO, Félix (2001). *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. La predicación en la Compañía de Jesús*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- HOBBS, Thomas (2006). *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Manuel Sánchez Sarto (trad.). México: FCE.
- HOLZERMAYR, Katharina (1984). «Le mythe d'Arthur: la royauté et l'idéologie». En *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, nº 3, pp. 480-494.
- HORACIO (1991^{21ª}). *Carmina* (Odas). Edward C. Wickham (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- HUIZINGA, Johan (1996). *El otoño de la Edad Media*. José Gaos (trad.). Madrid: Alianza.
- _____ (2005). *El concepto de la historia y otros ensayos*. Wenceslao Roces (trad.). México: FCE.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1918). *Tagebücher, Zweiter Band: 1799-1835*. Berlin: B. Behr's Verlag.
- HUME, David (2011). *New Letters of David Hume*. Raymond Klibansky & Ernest C. Mossner (eds.). Oxford: Oxford University Press.
- HUNTER, Mary (1998). «The *Alla Turca* Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio». En Jonathan Bellman (ed.). *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, pp. 43-73.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- HUTCHINSON, Steven (1992). «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina». En *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 12, nº 2 pp. 127-136).
- ISIDORO DE SEVILLA (1975). *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla*. Cristóbal Rodríguez Alonso (ed.). León: Centro de Estudios de Investigación San Isidoro.
- ISLA, José Francisco (1999). *Historia de la expulsión de los jesuitas (memorial de las cuatro provincias de España de la Compañía de Jesús) desterrados del Reino de S. M. el Rey Don Carlos III*. Enrique Giménez López (ed.). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio (1989). «El teatro en Valencia (1800-1832)». En *Boletín de la Real Academia Española*, nº 69, pp. 257-305.
- _____ (1992). «Una aportación a la historia del teatro de Valencia». En *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, nº 69, pp. 185-202.
- _____ (1993). «Cartelera teatral valenciana (1832-1850)». En *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, nº 70, pp. 139-196.

- JACHIMECKIM, Zdzisław (1911). *Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Cz. 1: 1540-1640* [Influencias italianas en la música de Polonia. Parte 1: 1540-1640]. Kraków: Akademia Umiejętności.
- _____ (1912) «Stefano Arteaga i Ryszard Wagner jako teoretycy dramatu muzycznego» [Stefano Arteaga y Richard Wagner como teóricos del drama musical]. En *Przegląd Muzyczny*, nr. 11-15.
- _____ (1912). «Stefano Arteaga i Ryszard Wagner jako teoretycy dramatu muzycznego» [Stefano Arteaga y Richard Wagner como teóricos del drama musical]. En *Museion*, II, n^o 5, pp. 3-19.
- JACKSON, Kenneth Hurlstone (2001). «The Arthur of History». En Loomis, Roger Sherman (ed.). *Arthurian literature in the Middle Ages: a Collaborative History*. Oxford: Clarendon Press, pp. 1-11.
- _____ (2001). «Arthur in early Welsh verse». En Loomis, Roger Sherman (ed.). *Arthurian literature in the Middle Ages: a Collaborative History*. Oxford: Clarendon Press, pp. 12-19.
- JAMES, William (2005). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Catherine Seeling (trad.). México: Lectorum.
- JAN, Carl von ([1895] 1998). *Musici Scriptores Graeci*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- JAUBERT, Elsa (2005). «Johan Jakob Bodmer & Johan Jakob Breitinger». En Jean-François Goubet y Gérard Raulet (dirs.), *Aux sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 245-281.
- JOUHAUD, Michel (1996). «L'idée de nature selon le père Lenoble». En *La Nature. Thèmes philosophiques, thèmes d'actualité. Actes du XXVe Congrès de l'Association des Sociétés de philosophie de langue française (ASPLF) (Lausanne, août 1994)*. Daniel Schulthess (coord.). Lausanne: Revue de Théologie et de Philosophie, pp. 226-229.
- KALTENECKER, Martin (2000). *La rumeur des batailles, La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris: Fayard.
- KANT, Immanuel (1991). *Crítica del Juicio*. Manuel García Morente (trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- KAPPLER, Claude (2004). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- KARLI, Pierre (2011). *Le besoin de l'autre. Une approche interdisciplinaire de la relation à l'autre*. Paris: Odile Jacob.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf (1989). *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*. (Reimpr.) Toronto: University of Toronto.

- KEPLER: *vid.* Hawking (2005).
- KERENYI, Karl (1999). *La religión antigua*. Adan Kovacksics y Mario León (trads.). Barcelona: Herder.
- KEYMER, Tom (2004). *Richardson's Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KHUN, Thomas S. (2000). *La estructura de las revoluciones científicas*. Agustín Contín (trad.). México: FCE.
- KIRK, G[oeffrey]. S[tephen]. (2006). *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Teófilo de Loyola (trad.). Barcelona: Paidós.
- _____ (1984). *La naturaleza de los mitos griegos*. Basi Mira de Maragall y P. Carranza (trads.). Barcelona: Argos Vergara.
- KISACKY, Julia (2000). *Magic in Boiard and Ariosto*. New York: Peter Lang.
- KLEIN, Robert (1980). *La forma y lo inteligible*. Inés Ortega Klein (trad.). Madrid: Taurus.
- KNIGHT, Stephen Thomas (2009). *Merlin. Knowledge and power through the ages*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- KÖHLER, Erich (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Blanca Garí (trad.). Barcelona: Sirmio.
- LAHOUATI, Gérard (2002). «Voltaire poète épique». En VVAA, *Colloque Voltaire, La Henriade et l'Histoire* (Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2001). *Revue Voltaire*, nº 2. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne, pp. 49-63.
- LANGLADE, Emile (1911). *La marchande de modes de Marie-Antoinette, Rose Bertin*. Paris : Albin Michel.
- LARA ALBEROLA, Eva (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. València: Universitat de València.
- LARA GARRIDO, José (1999). *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Analecta Malacitana Universidad de Málaga
- LARRA, Mariano José de (1986). *Artículos*. Carlos Seco Serrano (ed.). Barcelona: Planeta.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976). *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.
- LE GOFF, Jacques (1986). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Alberto L. Bixio (trad.). Barcelona: Gedisa.
- _____ (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Hugo F. Bauza (trad.). Barcelona: Paidós.
- LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (2003). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- LEIBNIZ, [Gottfried Wilhelm] (1981). *Monadología*. Julián Velarde Lombraña (trad.), Gustavo Bueno (intr.). Oviedo: Pentalfa.

- LENOBLE, Robert (1969). *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*. Paris: Albin Michel.
- LEÓN TELLO, Francisco José (1974). «Esteban Arteaga». En *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, pp. 348-373.
- LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, M^a. Margarita V. (1981). *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2000). *Antropología estructural*. Eliseo Verón (trad.). Barcelona: Paidós.
- LEWIS, Bernard. (1979). *La historia recordada, rescatada, inventada*. Juan González Hernández (trad.). México, FCE.
- LLITERAS, Margarita (1993). «El Caballero del Cisne (*Gran Conquista de Ultramar*): La nueva edición de Echenique y los problemas relativos a la extensión y título del texto». En *Thesaurus*, Tomo XLVIII, nº 2, pp. 393-401.
- LLOSA SANZ, Álvaro (2004). «El Dios vestido de hombre y el hombre vestido de dios: magia, escena y autoridad en Calderón y Shakespeare». En *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº 26. Recurso electrónico en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/caldshak.html>> (Consulta 12.12.2012).
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1978). *Libro de Poemas o Rimado de Palacio*. Michel García (ed.). Madrid: Gredos.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973). *Philosophia Antigua Poética*. Alfredo Carballo Picazo (ed.). Madrid: CSIC.
- LÓPEZ QUIROGA, Jorge (2005). «El mito-motor de la Reconquista como proceso de etnogénesis socio-política». En Thomas Deswarte & Philippe Sénac (eds.). *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*. Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale. (Poitiers-Angoulême 2002)). Turnhout: Brepols Publishers, pp. 113-122.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- LOUANDRE, Charles (ed.) (1854). *Pensées de Pascal. Edition Variorum d'après le texte du manuscrit autographe*. Paris: Charpentier.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002). «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos». En *Edad de Oro*, nº XXI, pp. 9-60.
- LUENGO, Manuel (2002). *Memoria de un exilio: diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España (1767-1768)*. Inmaculada Fernández Arrillaga (ed.). Alicante: Universidad de Alicante.

- LUKÀCKS, Georg (1976). *La novela histórica*. Manuel Sacristán (trad.). Barcelona: Grijalbo.
- MADARIAGA, Salvador de (1975). *Mujeres españolas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MALIPIERO, Gian Francesco (1924). *I profeti di Babilonia*. Milano: Bottega di Poesia (I fascicoli musicali).
- MANRIQUE, Jorge (2007). *Coplas*. Amparo Medina-Bocos (ed.). Madrid: Edaf.
- MANZANO, Eduardo (2000). «La construcción histórica del pasado nacional». En Juan Sisinio Pérez (dir.). *La gestación de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Barcelona: Crítica, pp. 33-62.
- MARAVALL, José Antonio (1981). *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- _____ (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- MARCELLO, Benedetto (2001). *El teatro a la moda*. Stefano Russomanno (trad.). Madrid: Alianza.
- MARCHANTE, Carmen (2009). «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*». En Maria Grazia Profeti (ed.). *Commedia e música tra Spagna e Italia. Secoli d'oro. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Vol. VI. Firenze: Alinea Editrice, pp. 7- 58.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARIANI, Gaetano (1953). *Il Morgante e i cantari trecenteschi*. Firenze: Le Monnier.
- MARÍAS AGUILERA, Julián (2001). *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (1998). «Motivos tópicos caballerescos». En CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica., pp. 857-902.
- _____ (2003). *Primaleón (Guía de lectura)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1982). «La criptohistoria morisca (Los otros conversos)». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o CCCXC, pp. 517-534.
- _____ (1984). «El problema historiográfico de los moriscos». En *Bulletin Hispanique*, n^o. LXXXVI, pp. 61-135.
- _____ (1996). «Trasfondos de *La profecía del Tajo*. Goticismo y profetismo». En Víctor García de la Concha y Javier San José (coords.). *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 423-440.
- MARTÍN CRIADO, Enrique (1998). *Producir la juventud: crítica de la sociología de la juventud*. Madrid: Istmo.

- MARTINET, Marie-Madeleine (1980). *Art el nature en Grande-Bretagne au XVIII siècle*. Paris: Aubier-Montagne.
- MARTÍNEZ GOMIS, Mario (1997). «Los problemas económicos y de habitación de los jesuitas españoles exiliados en Córcega (1767-1768)». En Antonio Mestre Sanchís y Enrique Giménez López (eds.). *Disidencias y exilios en la España Moderna. Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 679-690.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (1987). *Desconocida raíz común. Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello*. Madrid: Visor.
- _____ (1992). *De Kant a Hölderlin*. Madrid: Visor.
- _____ (1992b). «La Crítica del Juicio estético, Hölderlin y el Idealismo». En Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant* (Madrid, mayo 1991). Barcelona – México: Anthropos –Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 139-151.
- MARTÍNEZ TÓRTOLA, Esther (1996). *La enseñanza de la historia en el primer bachillerato franquista (1928-1953)*. Madrid: Tecnos.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2000). «Aspectos satíricos y carnalescos del Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado de Quevedo». En *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, nº III, pp. 225-248.
- MATAIX, Carmen (1997). «Claro-oscuro de la Naturaleza en el siglo de las luces», en *Anales del Seminario de Metafísica* (Universidad Complutense Madrid), nº. 31, pp. 9-21.
- MATAS CABALLERO, Juan y TRABADO CABADO, José Manuel (coords.). (2005). *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional Antonio de Torquemada y la literatura del Siglo de Oro* (León-Astorga 2003). León: Universidad de León.
- MEEK, Ronald L. (2010). *Social Science & the Ignoble Savage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MELA, Charles (1983). «Romans et merveilles». En Daniel Poirion (ed.). *Précis de littérature française du Moyen Âge*. Paris: PUF, pp. 214-235.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1927). *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*. Madrid: Renacimiento. Edición digital en Proyecto Filosofía en español, Oviedo, 2000: <<http://www.filosofia.org/aut/mmb/hfe1607.htm>> (Consulta de 21.02.12).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1904). *Historia de la ideas estéticas en España*. (2ª ed.). Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, Vol. VI. También las ediciones de 1994, 2 vols. (facsimil de la de 1883), Madrid: CSIC, Vol. 1,

- y la de 2012 en *Obras completas*. Tomo I, vols. I-II-III. Santander: Universidad de Cantabria – Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- _____ (1942). «La historia considerada como obra de arte». En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras Completas*. Santander: Aldus-CSIC. Vol. VII, pp 3-30.
- _____ (1943). *Orígenes de la novela*. Vol. I. Santander: CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1956). *Los Godos y la epopeya española*. «Chanson de geste» y Baladas nórdicas. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (1957). «Del honor en el teatro español». En *España y su Historia*. Vol. II. Madrid: Minotauro, pp. 357-371.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2010). «La ‘materia de Bretaña’ en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: Textos, ediciones y estudios». En *Revista de Literatura Medieval (RLM)*, nº XXII, pp. 289-350.
- MESSMER, Hans (1960). *Hispania-idee und Gotenmythos*. Zurich: Fretz & Wassmuth.
- MICÓ, José María (1998). «Épica y reescritura en Lope de Vega». En *Criticón*, nº 74, pp. 93-108.
- MOLINA CASTILLO, Fernando (1998). *Edición crítica de Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano de Esteban de Arteaga* (Tesis doctoral). 3 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- _____ (1998). *Esteban Arteaga (1747-1799)*. Madrid: Ed. del Orto.
- _____ (1998b). «Ediciones y traducciones de *Le rivoluzioni* de Esteban Arteaga». En *Philologia Hispalensis*, nº 12, pp. 221-236.
- _____ (1999). «Bibliografía de Esteban de Arteaga». En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº LXXV, pp. 113-145.
- _____ (2000). «Esteban de Arteaga. *Las revoluciones del teatro musical italiano*. Discurso preliminar a la primera edición». En *Cuadernos sobre Vico*, nº 11-12 (1999-2000), pp. 485-495.
- MOMMSEN, Theodor ([1898] 1961). *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi xiii, Chronica Minora saec. IV. V.VI. VII: iii*. Berolini: Weidmannos.
- MONROE, James T. (1966). «Curious Morisco Appeal to the Ottoman Empire». En *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Vol. 31, nº 1, pp. 281-304.
- MONTOLIU, Manuel de (1930). «Cervantes y Ariosto». En *Literatura castellana*. Barcelona: Cervantes, pp. 864-868.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1997). «La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X». En *Revista de Filología Románica*, nº 14, vol. 2. pp. 299-314.
- MORAL PADRONES, Evangelina (1999). «Ficcionalidad, mundos posibles y sueños». En *Castilla. Estudios de literatura*, nº 24, pp. 129-144.

- MOREL-FATIO, Alfred (1901). «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega». En *Bulletin Hispanique*. Vol. 3, nº. 4, pp.365-405.
- MOSCOSO, Javier (2005). *Ciencia y Técnica en la Enciclopedia. Diderot y D'Alambert*. Madrid: Nivola.
- MUCHEMBLED, Robert (2002). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Federico Villegas (trad.). México: FCE.
- MURRAY, Margaret A. (1986). El dios de los brujos. Juan José Utrilla (trad.). México: F.C.E.
- NEUMASTER, Sebastian (2000). *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Eva Reichenberger y Juan Luis Milán (trads.). Kassel: Reichenberger.
- NEWTON, Isaac (1977). *Óptica*, Carlos Solís (ed.). Madrid: Alfaguara.
- _____ (1996). *El Templo de Salomón*. Ciriaca Morano (ed.). Madrid: CSIC - Ed. Debate.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2002). «De la égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los cantares* en la poesía áurea». En Begoña López Bueno (coord.). *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 2000)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 207-263.
- ODORICO DA PORDENONE (1987). *Relación de Viaje*. Nilda Guglielmi (trad.). Buenos Aires: Biblos.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1995). «El nacimiento de la comedia nueva: estado de la cuestión». En Jean Canavaggio (ed.). *La comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 181-226.
- OLGUIN, Manuel (1949). «The Theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann». En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VIII, 1, pp. 12-33.
- _____ (1956). «Esteban Arteaga y el problema de la interrelación de las artes». En *Libro jubilar de Alfonso Reyes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 299-307.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío (2008). «Spiritus phantasticus»: epifanía y artificio en el «Primero sueño». Recurso electrónico en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/spiritus-phantasticus---epifana-y-artificio-en-el-primero-sueo-0/>> (Consulta 25.07.2013).
- ORTEGA Y GASSET, José (1983). «Ideas sobre la novela». En *Obras Completas*. Vol. III. Madrid: Alianza - Revista de Occidente, pp. 387-419.
- OSORIO DOMÍNGUEZ, M^a del Rosario (1993). «El mundo de la caballería a través de la *Crónica de don Pero Niño*». En *Norba, Revista de Historia*, nº 13, pp. 105-125.
- OSUNA, Rafael (1968). «El olvido del *Persiles*». En *BRAE (Boletín de la Real Academia Española)*, nº XLVIII, pp. 55-75.

- OVIDIO (1995). *Metamorfosis*. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (ed. y trads.). Madrid: Cátedra.
- OZANAM, Didier (1998). *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle. Introduction et répertoire biographique (1700-1808)*. Madrid : Casa de Velázquez.
- PALACIOS, Jesús, MARCHESI, Álvaro y COLL, César (2005). *Desarrollo psicológico y educación*. Madrid: Alianza.
- PANDOLFI, Vito (ed.) (1988). *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*. 5 vols. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- PARDUCCI, Amos (1941). «Drammi spagnoli d'argomento romano». En VVAA, *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*. Firenze: Felice Le Monnier, pp. 261-309.
- PASCAL, Blaise (2003). *Discurso sobre las pasiones del amor*. Julio Torri (trad.). Sevilla: Renacimiento.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2003). «El jardín de Falerina y la recreación escénica de las caballerías». En Enrica Cancelliere (ed.). *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale (Palermo 2000)*. Palermo: Flaccovio Editore, pp. 171-185. Una versión posterior puede encontrarse en Pedraza Jiménez (2007). *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 219-234.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (eds.) (2006). *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro 2005)*. Almagro: Universidad de Castilla - La Mancha.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (coord.) (2007). «Edad Media, instrucciones de uso». En *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n^o 82, pp. 9-234.
- PÉRE-MAGALLÓN, Jesús (2010). *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE PERCEVAL, José María (1992). «Animalitos del Señor. Aproximación a una teoría de las animalizaciones propias y del otro, sea enemigo o siervo, en la España imperial (1550-1650)». En *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n^o 14, pp. 173-184.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (2000). «La creación de la historia de España». En Juan Sisinio Pérez (dir.). *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 63-110.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón y SKINFILL NOGAL, Bárbara (eds.) (2002). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacan - CONAYCT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006). «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.). *La comedia de caballerías. Actas*

- de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro 2005). Almagro: Universidad de Castilla - La Mancha, pp.17-30.
- _____ (2009). *Teatro Medieval*. Madrid: Cátedra.
- PEYRONNET, Pierre (1980). «Y eut-il des historiens du théâtre au XVIIIème siècle?». En VVAA, *L'Histoire au XVIIIe. Siècle, Colloque d'Aix-en-Provence, mai 1975*. Aix-en-Provence: Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIème siècle- EDISUD, pp. 173-184.
- _____ (1998). «“C'est pour rire...” ou la Chine sur le théâtre français aux dix-huitième siècle». En *Dalhausie French Studies*. Vol. 43, pp. 119-129.
- PIEPER, Josef (2000). «¿Qué significa filosofar?». En *Obras. Vol. III. Escritos sobre el concepto de filosofía*. Javier Hernández-Pacheco (trad.). Madrid: Encuentro, pp. 27-84.
- PIERCE, Frank (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1990). *Teeteto o Sobre la ciencia*. Manuel Balasch (ed.). Barcelona – Madrid: Anthropos – Ministerio de Educación y Ciencia.
- _____ (1992). *La República o el Estado*. Carlos García Gual (ed.). Madrid: Edaf.
- _____ (2010). *Fedro*, Armando Poratti (ed.). Madrid: Akal.
- PLUTARCO (1994). *Vidas paralelas. Alejandro y César*. Carlos García Gual (intr.), Antonio Ranz Romanillos (trad.). Madrid: Edaf.
- POHL, Walter (2002). «Ethnicity, Theory, and Tradition: A Response». En Andrew Gillet (ed.). *On Barbarian Identity. Critical Approaches to Ethnicity in the Early Middle Ages*. Turnhout: Brepols, pp. 221-239.
- PONS, Monique (2002). «Geografía artúrica de las novelas de caballerías: el caso de Arderique». En *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic*, nº 5. Recurso digital en <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/pons.htm>> (Consulta 22.03.2010).
- PRIETO, Antonio (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Planeta.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA (1995). *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Teodoro H. Martín-Lunas (ed.) Madrid: BAC.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de (1969). *Obras Completas. Vol I. Felicidad Buendía* (ed.). Madrid: Aguilar.
- _____ (1964). *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*. Maria E. Malfatti (ed.). Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas.
- RABELAIS, François (2004). *Pantagruel*. Juan Barja (ed.). Madrid: Akal.
- RADDEN, Jennifer (ed.) (2000). *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press.
- RALLO GRUSS, Asunción (2005). «Maravilla y erudición en el humanismo español: *El jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada». En

- Matas Caballero, Juan y Trabado Cabado, José Manuel (coords.). *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional Antonio de Torquemada y la literatura del Siglo de Oro* (León-Astroga 2003). León: Universidad de León, pp. 111-174.
- RANUM, Orest A. (1975). *National Consciousness. History and Political Culture in Early-Modern Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta (2000). «Parzival ilustrado, Parzival romántico: Bodmer y Fouqué». En Berta Raposo (coord.). *Parzival. Reescritura y transformación*. València: Universitat de València (Dept. de Filologia anglesa i alemanya), pp. 185-202.
- RESINA, Juan Ramon (1985) «El mito como conciencia colectiva». En *INTI. Revista de literatura hispánica*, nº 21, Artº 23. Recurso digital en <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss21/23>> (Consulta de 23.04.2013).
- REYES, Alfonso (1996). «Influencia del ciclo artúrico en la literatura española». En *Obras completas. VI. Capítulos de Literatura española. De un autor censurado en el 'Quijote'. Páginas adicionales*. (reimpr.). México: FCE, pp. 277-282.
- RICOEUR, Paul (1999). *Historia y narratividad*. Gabriel Aranzueque (trad.). Barcelona: Paidós.
- _____ (1999b). *Historia y verdad*. Alfonso Ortiz García (trad.). Madrid: Encuentro Ediciones.
- RILEY, Edward C. (1971). *Teoría de la novela en Cervantes*. Carlos Sahagún (trad.). Madrid: Taurus. (Pueden encontrarse ediciones posteriores).
- _____ (1989). «Cervantes lector y creador». En *Crítica Hispánica*, nº XI, pp. 81-93.
- RIOJA, Ana (1997). «El ideal ilustrado de descripción de la Naturaleza a la luz del siglo XX». En *Anales del Seminario de Metafísica* (Universidad Complutense de Madrid), nº. 31, pp.23-40.
- RIQUER, Martí de (1947). «Introducció a Joanot Martorell - Martí Joan de Galba». *Tirant lo Blanc*. Barcelona: Selecta, pp. 11-207.
- _____ (1964). *Història de la literatura catalana. Part antiga, II*. Barcelona: Ariel.
- _____ (1990). *Aproximació al 'Tirant lo Blanc'*. Barcelona: Quaderns Crema.
- _____ (ed.) (2006). *Tirante el Blanco*. Traducción castellana anónima del XVI. Barcelona: Planeta, pp. vii-lxxxiv.
- _____ (1969). «El Quijote y los libros». En *Papeles de Son Armadans*, nº XIV, pp. 9-24.

- _____ (1975). «Ariosto y España». En *Atti del Convegno Internazionale Ludovico Ariosto* (Roma, Lucca, etc. 1974). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 319-29.
- _____ (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta. (Puede encontrarse un reimpression (2011) en Ariel).
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María (1975). «Del Renacimiento al Romanticismo». En *Historia de la Literatura Universal*. Vol. II. (3 vols.) Barcelona: Planeta.
- RODRIGUES VIANNA PERES, Lygia (2011). «De la visión de *El Gran Príncipe de Fez* a lo maravilloso de *El Príncipe del Mar*, San Francisco Javier». En Vibha Maurya y Mariela Insúa, (eds). *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanista Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 2010)*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 579-605.
- RODRÍGUEZ ARAMAYO, Roberto y VILAR, Gerard (eds.) (1992). *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant* (Madrid, mayo 1991). Barcelona – México: Anthropos –Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007). *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta –Universitat de les Illes Balears.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2000). «Ariosto, Cervantes y Calderón: códigos y géneros del Renacimiento al Barroco». En *Lenguaje y textos*, nº 16, pp. 61-76.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2000). *La crítica ante el teatro barroco español: siglos XVII-XIX*. Salamanca: Ediciones Almar.
- ROJAS, Fernando de (1999). *La Celestina*. Arturo Ramoneda (ed.). Madrid: Rueda.
- ROMERA CASTILLO, José et alii (eds.) (1996). *La novela histórica a finales del s. XX*. Madrid: Visor.
- ROMERO PEÑA, M^a Mercedes (2006). *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recurso electrónico en <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t%2029436.pdf>> (Consulta 12.10.2012).
- ROMOJARO, Rosa (1985). «Símbolos míticos del poder en el barroco (*Rimas de Lope de Vega*)». En *Caligrama. Revista Insular de Filología*, Vol. 2, nº 1, pp. 171-179.
- _____ (1998). *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora. Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos.

- ROSALES RODRÍGUEZ, Amán (2004). «La idea de progreso en Hume y Kant». En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XLII (nº 106-107). pp. 149-196.
- ROTHSTEIN, Marian (1999). *Reading in the Renaissance. Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*. Cranbury (NJ): Associated University Presses, Inc.
- ROUGEMONT, Denis (1993). *El amor y occidente*. Antoni Vicens (trad.). Barcelona: Kairós.
- _____ (1993). *El amor y Occidente*. Antoni Vicens (trad.). Barcelona: Kairós.
- ROZENBLAT, William (1991). «Estructura y función de las novelas interpoladas en el Quijote». En *Criticón*, nº 51, pp. 109-116.
- RUCQUOI, Adeline (1993). *Histoire médiévale de la Péninsule Ibérique*. Paris: Éditions du Seuil.
- RUDAT, Eva Marja (1972). *Las ideas estéticas de Esteban Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*. Madrid: Gredos.
- _____ (1973). «Actualidad y alcance de las ideas de Esteban Arteaga». En *Revista de Ideas Estéticas*, nº 123, pp. 27-43.
- RUFF, Willie & RODGERS, John (1979). «The Harmony of the World. A Realization for the Ear of Johannes Kepler's Astronomical Data from *Harmonices Mundi* 1619». En *American Scientist*, Vol. 67, nº 3, pp. 286-292 (Incluye disco).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1988). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita) (2003). *Libro del Buen Amor*. Gerald B. Gybbon-Monypenny (ed.). Madrid: Castalia.
- RYJIK, Veronika (2004). «Las dos Españas de Lope de Vega y la reelaboración del mito fundacional en *El último godó*». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 29, nº1, pp. 213-230.
- SABATÉ I CURULL, Flocel (2007). «Frontera peninsular e identidad (siglos IX-XII)». En Esteban Sarasa Sánchez (coord.). *Las Cinco Villas aragonesas en la Europa de los siglos XII y XIII. De la frontera natural a las fronteras políticas y socioeconómicas (foralidad y municipalidad)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 47-94.
- SABIDO SÁNCHEZ Juárez, Cecilia (2005). «Mito y estructuración en la *Poética* de Aristóteles». En *Iztapalapa*, nº 58, pp. 63-87.
- SAHEL, Claude (1999). *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*. Paris: Nathan.
- SAID, Edward W. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Ricardo García Pérez (trad.). Barcelona: Debate.
- SAJÓ, Tamás, (2003). «El Studiolum humanista: un espacio para la maravilla». En Ignacio Arellano (ed.). *Loca Ficta: Los espacios de la*

- maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional Universidad de Navarra (Pamplona 2002)*. Madrid: Iberoamericana, pp. 365-378.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2012). «El teatro del siglo XVIII». En Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.). *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 17-43.
- SALES DASÍ, Emilio José (2004). *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYOR, Alberto (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, Manuel Ambrosio (1993). «La similitud en la literatura española de la Edad Media al Renacimiento». En *Criticón*, nº 58, pp. 169-183.
- SANFORD, Shepard (1962). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- SARTRE, Jean-Paul (2005). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Mónica Acheroff (trad.). Madrid: Alianza.
- SAVONAROLA, Girolamo (1982). *Apologeticus de ratione poeticae artis*. En Giancarlo Garfagnini y Eugenio Garin (eds.). *Scritti filosofici*, 2 vols. Firenze: Belardetti, Vol I.
- SCHINGS, Hans Joachim (1994). *Der ganze Mensch, Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG Symposion 1992*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- SCHMITT, Jean-Baptiste (1992). *Historia de la superstición*. Teresa Clavel (trad.). Barcelona: Crítica.
- SCHOLEM, Gershom (1979). *La Cábala y su simbolismo*. José Antonio Pardo (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- SCHWAB, Raymon (1934). *Vie d'Anquetil-Duperron suivie des Usages Civils et religieux des Parses par Anquetil-Duperron*. Paris: E. Lerroux,
- SEBASTIÁN LÓPEZ, José Luis (1992). *Felicidad y erotismo en la literatura francesa del Siglo de las Luces*. Barcelona: Icaria.
- SECRET, François, (1979). *La kaabala cristiana del Renacimiento*. Ignacio Gómez de Liaño y Tomás Pollán (trads.). Madrid: Taurus.
- SEVILLA, Sergio (1994). *El imaginario y el discurso histórico*. En *Eutopias*, 23, pp. 1-19.
- SEZNEC, Jean (1983). *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Juan Aranzadi (trad.). Madrid: Taurus.
- SHAKESPEARE, William (1983). *El mercader de Venecia*. Fernando Debesa (ed.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- _____ (1994). *La tempestad*. Manuel Ángel Conejero (ed.). Madrid: Cátedra.
- _____ (2000). *The Merchant of Venice*. En *The Complete Works of William Shakespeare*. Edición digital de Jeremy Hilton en <<http://shakespeare.mit.edu/merchant/>> (Consulta: 25.05.2012).
- _____ (2001). *Antonio y Cleopatra*. Jenaro Talens (trad.). Madrid: Cátedra.
- SHARRER, Harvey L. (1977). *A critical bibliography of Hispanic Arthurian Material. I. Texts: The Prose Romance Cycle*. Londres: Gant & Cutler.
- SHAW, Donald L. (1991). «Montiano's Athaulfo». En *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 68, pp. 153-162.
- SILIUNAS, Vidas (2006). «Hado y divisa en las comedias caballerescas de Calderón». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Elena Marcello (eds.) (2006). *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro 2005)*. Almagro: Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 121-136.
- SOLÍS DE LOS SANTOS (1997)., *El ingenioso bibliólogo Don Francisco de Araoz. (De bene disponenda biblioteca, Matriti 1631)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SPANG, Kurt, ARELLANO Ignacio y MATA, Carlos (eds.) (1995). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- SPINOZA, Benedictus (1955). *The chief works of Benedictus de Spinoza. Introduction. Theologico-political treatise. A political treatise*, Robert Harvey Monro (trad.). Vol. 1. New York: Dover.
- _____ (2005). *Ética demostrada según el orden geométrico*, Óscar Cohan (trad.). México: FCE.
- SPITZER, Leo (1922). «La Norvège comme symbole de l'obscurité». En *Revista de Filología Española*. Tomo IX, pp. 316- 317.
- STEIN, Louise (2006). «La música en la comedia cortesana caballeresca, y el poder del canto». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.). *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro 2005)*. Almagro: Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 99-120.
- STORER, Mary Elizabeth ([1928] 1972). *La Mode des contes de fees (1685-1700)*. [Paris: Honoré Champion] Genève: Slatkine.
- STROHM, Reinhard (1997). *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press.
- STRZALKOWA, Maria (1972). «La Pologne vue par Cervantes et par Estebanillo González». En *Bulletin Hispanique*, Vol. 74, nº 1-2, pp. 128-137.

- SVENBRO, Jasper (1980). «L'ideologie gothisante et l'Atlantica de Olof Rudbeck». En *Quaderni di Storia*, nº 11, pp. 121-156.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2004). *Historia de la estética. Vol III. La estética moderna 1400-1700*. Danuta Kurzyka (trad.). Madrid: Akal.
- TAUSIET, Maria (2007). *Abracadabra omnipotens. Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*. Madrid: Siglo XXI.
- TAYLOR, René (1992). *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la Idea de El Escorial*. Madrid: Siruela.
- TEILLET, Suzanne (2011). *Des Goths à la nation gothique: Les origines de l'idée de nation en Occident du Ve au VIIe siècle*. Paris: Edition Les Belles Lettres.
- TOPOLSKI, Jerzy (1985). *Metodología de la historia*. M^a. Luisa Rodríguez Tapia (trad.). Madrid: Cátedra.
- TOURAINÉ, Alain (2005). *Un nuevo paradigma*. Agustín López Trobajas y María Tabuyo (trads.). Barcelona: Paidós.
- TRÍAS, Eugenio (2006). *Tratado de la pasión*. Barcelona: Random House Mondadori.
- TRONCI, Francesco (1983). *Letteratura e storia. Aspetti e vicende di un rapporto difficile*. Roma: Bulzoni.
- TUCHMAN, Barbara W. (1978). *A Distant mirror: the calamitous 14th century*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- URIARTE, José Eugenio de, y LECINA, Mariano (1925). *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España, desde sus orígenes hasta el año de 1773*. Vol. I. Madrid: Vda. López de Horno.
- URRIBARRI, Fernando (1991). «Guattari: El paradigma estético». [Entrevista a Félix Guattari]. En *Zona Erógena. Revista de Psicoanálisis*, nº 10. Recurso electrónico en <<http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?f=19&t=7892>> (Consulta 03.08.2012).
- VAGANAY, Hugues (ed.) (1986). *Le premier livre d'Amadis de Gaule*. Yves Giraud (intro.). Paris: Nizet.
- VALBUENA, Miguel de (1926). *Diccionario Latino-Español*. P. Martínez López (ed.). [20^a ed.] Paris-México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1968). *Historia de la literatura española*. 3 vols. Barcelona: Gustavo Gili.
- VALENTE, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1987). *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid: Istmo-Bella Bellatrix.
- VARVARO, Alberto (2004). *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*. Roma: Salerno Editrice.

- VEGA, Lope de (1993). *Obras completas de Lope de Vega: Poesía*. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Donald McGrady (eds.). Madrid: Turner.
- VELLÓN LAHOZ, Javier (1997). «El proceso de ficcionalidad en la narrativa del siglo XV: la función autor/narrador y la ilusión referencial». En *RILCE (Revista de Filología Hispánica. Instituto de Lengua y Cultura Española)*, nº 13-1, pp. 171-184.
- VERNANT, Jean Pierre (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Juan Diego López Bonillo (trad.). Barcelona: Ariel.
- VICENTE, Gil (1996). *Teatro castellano*. Manuel Calderón (ed.). Stephen Reckert (intr.). Barcelona: Crítica.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1992). *La democracia griega, una nueva visión*. Mar Llinares García (trad.). Madrid: Akal.
- VILANOVA, Antonio (1968). «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII». En Díaz Plaja, Guillermo (ed.). *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona: Vegara. Vol III, pp. 565-692.
- _____ (1989). *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen.
- VILLORO, Luis (2007). *El concepto de ideología y otros ensayos*. México: FCE.
- VINCI, Leonardo (2007). *Tratado de Pintura*. Ángel González (ed.). Madrid: Akal.
- VIRGILIO (1994). *Geórgicas*. Jaime Velázquez (ed.) Madrid: Cátedra.
- _____ (2006). *Eneida*. José Carlos Fernández Corte (ed.). Madrid: Cátedra.
- VITSE, Marc (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: PUM [Presses Universitaires du Mirail] – France Ibérie Recherche.
- _____ (1995). «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia». En Jean Canavaggio (ed.). *La comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 273-289.
- VIVES, Juan Luis (1992). *Antología de textos de Juan Luis Vives*. Ferran Grau y Xavier Gómez (coords.). València: Universitat de València.
- _____ (2008). *Tratado del Alma*. Barcelona: Linkgua. El texto latino completo puede consultarse en *De anima & vita. Libri tres* (1563). Tiguri: Iacobum Gesnerum. Recurso electrónico en: <<http://iccu01e.caspar.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Abncf.firenze.sbn.it%3A21%3AFI0098%3AMagliabechi%3ACFIE012729&teca=Bncf>>(Consulta 29.03.2012).
- VOLTAIRE (2006). *Voltaire. Cuentos completos en prosa y verso*. Mauro Armiño (ed.). Madrid, México: Siruela, FCE.
- WATERMAN, Anthony Michael C. (1998). «David Hume on Technology and Culture». En *History of Economics Review HETSA (History of Economic Thought Society of Australia)*. Vol. 28 (Summer). pp. 46-61.

- WATZLAWICK, Paul (ed.) (1994). *La realidad inventada*. Nélica Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez (trads.). Barcelona: Gedisa.
- WHITE, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Jorge Vigil Rubio (trad.). México: Paidós.
- _____ (2003). *El texto histórico como artefacto literario*, Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino (trads.). Barcelona: Paidós - ICE, UAB.
- WINOWICZ, Krystyna (ed.) (1983). *Troski ispyry muzykologii polskiej 1905-1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim* [Debates y preocupaciones de la musicología polaca 1905-1926. Correspondencia entre Adolfem Chybińskim y Zdzisławem Jachimeckim]. Kraków: PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne).
- WÖLFFLIN Heinrich (2004). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. José Moreno Villa (trad.). Barcelona: Óptima.
- WOLFRAM, Herwig (1990). *History of the Goths*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- YAÑEZ, Rodrigo (1956). *El poema de Alfonso XI*. Yo Ten Cate (ed.). Madrid: CSIC.
- YATES, Frances A. (2001). *La filosofía oculta en la época isabelina*. Roberto Gómez Ciriza (trad.). México: FCE.
- YSERN I LAGARDA, Josep-Antoni (1999). «Sobre el *Sermo unius confessoris et septem arcium spiritualium* de Sant Vicent Ferrer». En *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, nº 6, pp. 113-137.
- YOVEL, Yirmiyahu (1995). *Spinoza, el marrano de la razón*. Marcelo Cohen (trad.). Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- ZABALA, Arturo (1982). *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim – CSIC.
- ZENO, Apostolo (1785). *Poesie Drammatiche di Apostolo Zeno*. Tomo primo. Orleans: Da' Torchj di L. P. Co
- ZIOMEK, Henry (1983). «Polonia en la obra de Calderón de la Barca». En Luciano García Lorenzo (coord.). *Actas del Congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid 1981)*. Vol 2. Madrid: CSIC, pp. 987-998.
- ZWEIG, Stefan (2008). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Joan Fontcuberta y Agata Orzeszek (trads.). Barcelona: Acantilado.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- 1: **Portada de la Pragmática (1767) de Carlos III estableciendo la expulsión de los jesuitas en los dominios de la Monarquía hispánica.** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/expulsion_jesuitas/expulsion_espana/>.
- 2: **«Expulsión et embarquement des Jésuites des états d'Espagne, par ordre de S.M.C. le 31 de mars 1767».** Aguafuerte. Editor desconocido. Bibliothèque Nationale de France. Département Estampes et photographies:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409729r.r=+Expulsi%C3%B3n+et+embarquement+des+J%C3%A9suites+des+%C3%A9tats+d%E2%80%99Espagne.langES>>.
- 3: **Bolonia. Plaza Mayor.** Fotografía. Colección particular.
- 4: **Giovanni Battista Martini.** Óleo de autor desconocido (s. XVIII). Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
- 5: **Portada de la primera edición de *Le Rivoluzioni*.** Bolonia: Carlo Trenti, 1783.
- 6: **Francesco Albergati Capacelli.** Grabado de Giuseppe Petrini (s. d.). Bibliothèque Nationale de France. Département Estampes et photographies:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85282854.r=albergati+capacelli.langES>>.
- 7: **José Nicolás de Azara.** Óleo de Anton Raphael Mengs (1774). Museo del Prado.
- 8: **Portada de la segunda edición de los *Ritratti*.** Padova: Nicolò Bettoni, 1808. Detalle.
- 9: **Isabella Teotochi Marin Albrizzi.** Óleo de Marie Louise-Elisabeth Vigée-Le Brun (1792). The Cleveland Museum of Art:
<http://library.clevelandart.org/search_images>.
- 10: **Johann Nikolaus Forkel.** Grabado de autor desconocido (1815). Bibliothèque Nationale de France, Département Musique:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8417998b.r=Johann+Nikolaus+For kel.langES>>.

- 11: **Portada de la traducción alemana de Forkel.** Leipzig: Schwickertschen Verlage, 1789.
- 12: **Portada de la adaptación francesa de *monsieur de Rouvrou*.** Londres: Nardini, 1802.
- 13: **Juan Andrés y Morell.** Óleo de autor desconocido (*ca.* 1800). Universitat de València: <<http://vrcultura.uv.es/cultura/coleccionesc/ficha.asp?ID=UV000059>>.
- 14: **Voltaire (François Marie Arouet).** Grabado de Pierrer-Michel Alix, coloreado por [Jean-François] Garneray (fecha sin determinar). Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947903g.r=Voltaire.langES>>
- 15: **Philippe Quinault.** Grabado de Gérard Edelinck (1688). Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406636m.r=Quinault.langES>>.
- 16: **Pietro Metastasio.** Grabado de Thomas Wright (1740). Bibliothèque Nationale de France, Département Musique: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84225852.r=Metastasio.langES>>.
- 17: **La Scandinavie.** Ilustración de *Nouvelle Géographie*. Volume I. Carte dépl. en reg. p.198: carte des pays scandinaves. Autor desconocido. D[enis] Martineau du Plessis autor del texto. Amsterdam: G. Gallet, 1700.
- 18: **Hochgebirge** (1824). Óleo de Caspar David Friedrich según recreación y reinterpretación fotográfica de Hiroyuki Masuyama (2007). Originalmente en el Staatliche Museen zu Berlin, la obra desapareció en los bombardeos de 1945. Recurso digital: <<http://www.mutualart.com/Artist/Hiroyuki-Masuyama/7FF2E2D10C0ECAD9/Artworks>>.
- 19: **Das Eismeer** («El naufragio») o *Polar Sea* («El mar helado») (1823-24). Óleo de Caspar David Friedrich. Hamburger Kunsthalle.
- 20: **Wasserfall im Berner Oberland** (1796). Óleo de Joseph Anton Koch. Hamburger Kunsthalle.
- 21: **Schöner Brunnen** («Fuente Hermosa») (1398). Nüremberg, Plaza del Mercado. Fotografía. Colección particular.
- 22: **El rey Arturo a la búsqueda del Grial.** Mosaico del pavimento de la catedral de Otranto (1163). Fotografía de Erich Lessing / Art Resource, NY. Recurso electrónico en Victoria & Albert Museum: <<http://www.vam.ac.uk/users/node/6299>>

- 23: **Arturo, Lanzarote y Ginebra.** Detalle de la portada de *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory. Westminster: William Caxton, 1485. Tomado de la edición facsímil de Londres: Philip Lee Warner - Medici Society, 1921.
- 24: **Merlinus anglicus vates.** Grabado del *Liber Chronicarum* o *Nuremberg Chronicle* (1493), de Hartmann Schedel, Ilustraciones de Michel Wolgemuth y Wilhelm Pleydenwurff. Nuremberg: Anton Koberger para Sebald Schreyer & Sebastian Kammermeister, 1493 (Fol. cxxxviii recto). Recurso electrónico en Morse Library. Beloit College: <<http://www.beloit.edu/nuremberg/>>.
- 25: **Detalle de portada de Floriseo,** de Fernando Bernal. Valencia: Diego de Gumiel, 1516.
- 26: **Celada de Carlos V,** armadura de Mühlberg, de Desiderius Hermschmid. Acero grabado, repujado y dorado. Augsburgo 1544. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Armería.
- 27: «*Que trata de las estrañas aventuras que vio Rugero yendo sobre el Ipogripho*». Xilografía de *Orlando furioso*, canto V, en la versión castellana de Jerónimo Urrea. Anvers: Martin Nucio, 1549.
- 28: **Nano Morgante.** Óleo de Agnolo Bronzino (1552). Galleria degli Uffizi. Florencia.
- 29: **Diseño de Inigo Jones para la 'masque' Oberon, the Faery Prince** (1613), escrita por Ben Jonson y música de Alfonso Ferrabosco y Robert Johnson. Recurso electrónico del Victoria and Albert Museum en <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/17th-century-theatre/>>.
- 30: **Portada de la edición de Roland. Tragedie mise en musique par Monsieur de Lully.** Paris: Christophe Ballard, 1685. Libreto de Philippe Quinault. Bibliothèque Nationale de France, Département Musique: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43123023v>>.
- 31: **Bradamante e Fiordispina** (1635). Óleo de Guido Reni inspirado en el *Orlando furioso* de Ariosto. Palazzo Pitti, Firenze.
- 32: **Titus** (1999). Anthoni Hopkins caracterizado como Tito Andrónico en el film de Julie Taymor.
- 33: **Il suicidio di Cleopatra** (ca. 1625). Óleo de Guido Reni. Bildergalerie Sanssouci, Potsdam. Recurso digital: <<http://www.backtoclassics.com/gallery/guidoreni/thedeathofcleopatra/>>.
- 34: **La délivrance de Roger et Angélique** (ca. 1870). Óleo de Joseph-Paul Blanc. Inspirado en el *Orlando furioso*, Canto X. Musée des Beaux-Arts, Lille. Recurso electrónico en Réunion des Musées Nationaux: <<http://www.photo.rmn.fr>>.

- 35: **Rinaldo e Armida** (1734). Óleo de François Boucher inspirado en la *Gerusalemme Liberata* de Tasso. Museo del Louvre. Recurso digital: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/rinaldo-and-armida>>.
- 36: **Rinaldo e Armida** (ca. 1700). Óleo de Gregorio Lazzarini. Narodna Galerija, Liubliana (Galería Nacional de Slovenia). Recurso digital: <<http://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/european-paintings/italian-painters-and-italian-schools/rinaldo-and-armida-gregorio-lazzarini?workId=1955>>.
- 37: **Representación de la Armide de Lully** en el Palais Royal (1761). Tinta, acuarela y gouache sobre lápiz de grafito, de Gabriel de Saint-Aubin. Museum of Fine Arts, Boston. Recurso digital: <<http://www.mfa.org/collections/object/quinault-and-lully-s-opera-armide-performed-at-the-palais-royal-opera-house-171513>>.
- 38: **Representación de Amadis de Gaule** en la Opéra Comique de París (2012). Dirección musical: Jérémie Rhorer. Escenografía: Marcel Bozonnet. Recurso digital en: <<http://www.opera-comique.com/fr/saisons/saison-2011-2012/janvier/amadis-gaule>>.
- 39: **Renaud. Diseño de vestuario de Louis-René Boquet** (1767) para la *Armide* de Quinault. Bibliothèque Nationale de France. Département Bibliothèque-musée de l'opéra: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84547782.r=Quinault%2C+philippe.langES>>.
- 40: **Amazona. Diseño de vestuario de Louis-René Boquet** (1778) para el ballet del 3r. Acto de *Rolland*, libreto de Marmontel y Quinault. Bibliothèque Nationale de France. Département Bibliothèque-musée de l'opéra: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455144h.r=Quinault%2C+philippe.langES>>.
- 41: **La Marianne** (1885). Símbolo de la República francesa. Medallón de yeso sobre pedestal rectangular de Marguerite Gagneur (Syamour). Musée d'Airvault.
- 42: **Pervivencia popular: Dos Orlandinos**. Antonio Pasqualino y su *pupi* (ca. 1940). *L'infanzia di orlandino. Antonio Pasqualino e l'Opera dei pupi* (2007), documental de Matilde Gagliardo y Francesco Milo. Fuente: *Documentaristi Anonimi*. Associazione Documentaristi Toscani en: <http://www.documentaristianonimi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=148:linfanzia-di-orlandino-antonio-pasqualino-e-lopera-dei-pupi>.
- 43: **«Cartellone» del Teatro dei pupi siciliani**. Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino" di Palermo. Fotografía de Tommaso Molovate (2010). Fuente:

- <<https://www.flickr.com/photos/molovate/6382044309/>>.
- 44: *Le avventure di Ruggiero*. Teatro dei pupi. Texto de G. Lo Dico. Adaptación escénica de Enzo Mancuso (2013). Fuente: <http://www.palermomania.it/news.php?id=52362#_>
- 45: «**Opera dei pupi siciliani**» de los **Hermanos Napoli**. Catania. Fotografía de Giuliana Cesarini. Fuente: <<http://www.giulianacesariniproart.com/teatro/pupiSiciliani.html>>.
- 46: **Ilustración de Lohengrin** (ca. 1850). Litografía a color de autor no identificado. Recurso: <<http://www.wagneropera.net/Operas/Intro-Lohengrin.htm>>.
- 47: *Lohengrin*. El tenor Francisco Viñas caracterizado del héroe epónimo. Liceu de Barcelona (1888). Recurso: <<http://www.liceubarcelona.cat/es/el-liceu/francisco-vinas-es/biografia.html>>.
- 48: **Un ensayo de Lohengrin**. Festival de Bayreuth de 2010. Hans Neunenfels (dirección de escena). Fotografía de Michaela Rehle. Fuente: Anthony Tommasini, «Braving All the Boos To Advance A Wagnerian Vision». *The New York Times* (August 12. 2010). Recurso electrónico en: <http://www.nytimes.com/2010/08/15/arts/music/15wagner.html?page-wanted=all&_r=2&>
- 49: **Escena de Siegfried**. Palau de les Arts de València, 2008. Escenografía de La Fura del Baus, dirección artística de Carlos Padrissa. Recurso: <<http://www.lafura.com/obras/siegfried/>>.
- 50: *Orlando furioso* en la producción de Ondadurto Teatro. Música de Piccola Banda Ikona. Recurso electrónico en: <<http://www.ondadurtoteatro.it/en/produzioni/spettacoli/orlando/>>.

ÍNDICE ALFABÉTICO Y TEMÁTICO

- Abelardo y Eloísa,
 modelo paradigmático del amor,
 319
aborti dell'umano delirio, 229
abortos de una fantasía exaltada, 556
abracadabra, 299
aburrimento, 235
Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Magestad de Philipo Quarto el Grande..., 539
accidente, 29, 37, 40, 186, 328
acción, caballeresca, 474, 498
 de *Orlando furioso*, tres asuntos
 centrales, 501
acción o *situación* asombrosa, 33
Achille in Sciro, 633, 658
Acis & Galatea, 688
acontecimiento, 36
Acta eruditorum, 161
actos heroicos, 57, 289, 292
Adán, 584
Addison, Joseph, 579
adecuación cronológica, 584
admiración, 22, 29, 31, 37, 38, 39, 40,
 48, 57, 67, 113, 148, 229, 243, 247,
 260, 270, 316, 322, 324, 328, 343, 363
 consustancial a la épica, 632
admiratio, 37, 40, 43, 320
Adonis, 212, 241
Adriano in Siria, 658
afeminamiento, 90
Affò, Ireneo, 156
África, 31, 505, 581
Agamenón, 330, 515
Agonía del tránsito de la muerte, 598
Agudeza y arte de ingenio, 345
Agustín de Hipona, san, 228, 280, 441
Aladino, 197, 209, 228, 236, 239, 240
Albergati-Capacelli, Francesco, 62,
 66, 149, 150, 236
Albrecht, Michael von, 413
Albrizzi, Isabella Teotochi, 66
Albuino, rey de los longobardos
 (*Rosmonde*), 691
Alcázar de Segovia, 466
Alceste, 659
Alcina, 699
Alcina a Rugero (epístola), 549
Alcine (Danchet y Campra), 688
Alcine, enchanteresse, 694
Alcínoo, 212
Alcman, 540
Aldana, Francisco, 549
alegorías mitológicas, 532
alegría, 38
Alejandro Magno, 454, 673
Alemania, 143, 160, 161, 162, 207, 562
Alessandro nell'Indie, 657
Alfarabi, Abu Nasr Muhammad, 153
Alfonso VIII el Noble, 464
Alfonso X el Sabio, 464
Algarotti, Francesco, 101, 106, 140,
 158, 164
aliento paródico, 499
alla turca, 426, 427
Allgemeine Theorie der schönen Künste,
 142

Almanzor, 568
 almas de los difuntos, 583
 Alonso, Agustín, 547
 Alpes, 511
 Alquif, 662, 695
 alquimista, 195
Amadis, 641, 659, 660, 695
Amadís, 358, 432, 478, 482, 495, 662, 663, 664, 665, 667, 694
Amadis (Quinault), intento de renovar los materiales de la ópera, 660
 como guiño al pasado, 665
Amadís de Gaula, 464, 473, 661
 adaptación, 545
Amadís de Gaula (Montalvo), 661
 como fenómeno social, 661
Amadís de Gaule (Beauchamps y Ballard), 688
 (Quinault y Lully), 688, 694
Amadis de Grece, 695
 (Ballard), 688
 (La Motte y Destouches), 688
Amadís de Grecia, 473
Amadis le cadet, 695
Amadis, Roland, Armide, subespecie, paradigma fundado en lo maravilloso, 670
 Amadisés, 646, 649, 650
 Amalatal, 587
 Amandria, 546
Amante invisible, L', 560
 ámbito de las habilidades, 46
 de las sensaciones, 30
 de lo moral, 30
 de los sentimientos, 35
 histórico, 30
 narrativo, 407
 psíquico, 35
 Ambrosio Aureliano, 456
 amenaza turca, 421
 América, 496
American Scientist, 517
 americanismo, 148
 amor, 38, 64, 65, 68, 228
 como atributo del ser, 546
 como elemento narrativo, 491
 como mito literario, 445
 de su presencia en la literatura, 89
 de su tratamiento en *Metastasio*, 144
 movido por el deseo de Bien y de Belleza, 293
 triple dimensión, 294
 caballeresco, 477
 cortés, 294, 296, 297, 446, 447
 sus cinco puertas, cuatro grados, 296
 de Orlando y Angélica, 501
 de Ruggiero y Bradamente, 501
 amor propio, como móvil, 234
 amor y honor, como asunto de la razón, 567
 Amor, es él quien nos lleva, 666
 amores épicos, 630
Amours champêtres, 696
Amours d'Angelique et de Médor, Les, 698
Amours de Bastien et Bastienne, Les, 697
Amours de Merlin, Les, 696
Amours de Venus & Adonis, Les, 687
Amours de Zerbin et d'Isabelle, Princesse fuitive, Les, 697
Amours du seigneur Alexandre et d'Annette, Les, 697
Amours grenadiers, Les, 696
 Amundsen, Roald, 48
Anábasis, 211
Anales toledanos primeros, 464
Anatómico jocosos, 540
Andanças e viajes de diversas partes del mundo ávidos, 539
 Andrés, Juan, 63, 68, 69, 82, 106, 148, 150, 151, 152, 153, 158, 162, 218, 223
Anecdotes Dramatiques, 122, 641, 660
 Anfossi, Pasquale, 156
 ángeles, 84, 85, 337, 370, 384, 434, 517, 652, 674
 evolución iconográfica, 546

- Angélica (Angelique), 503, 506, 549, 550, 693, 698, 699
Angélica y Medoro, 549
 anillo, 472, 502, 505, 525
 Anna Ivanovna, emperatriz, 561
Annales Cambriae, 456
Anotaciones a Garcilaso, 327
Anotaciones y enmiendas a Garcilaso, 326
 Anquetil-Duperron, Abraham-Hyacinthe, 419, 576
 antepasados, heroicos, 552
 míticos, 588
Anthropologie ou science générale de l'homme, 409
Antigono, 658
 Antigüedad, 52, 68, 93, 202, 235, 277, 323, 325, 407, 413, 462, 483, 586, 634
 Antillas, 56
Antiquitates vulgares, 578
 Antoine, Noël, 379
 Antonio, Nicolás, 161, 520, 521
 Antonio (el Bárbaro), vid. *Persiles*, 527
Antonio y Cleopatra, 417
 Antonozzi, Antonio Maria, 562
 aparato escénico, 22
 apariciones marianas, 434
 apelación arteaguiana al oído en el caso de la epopeya y a la vista en el caso del drama, 632
 Apeles, 141
 Apeninos tosco-emilianos, 671
 Apiano, 521
 Apolo, 55, 196, 233, 450
 Pitio, 55
Apolo y Climene, 532
 Apolodoro, 211, 589
Apologeticus de ratione poeticae artis, 284
Apostillas a El nombre de la rosa, 506
 Apuleyo, 441
Apuntes sobre el bien y el mal en España, 570
 Aquiles, 688
 paralelo en Roldán y Ferragús, 648
 árabe, en falsas traducciones como recurso literario, 475
 por musulmán, 421
 querelle con la poética provenzal, 91, 92, 153, 215, 218, 651
 su *continuum* en la literatura occidental, 420
 su influencia en la lengua española, 90
 su influencia en la música europea, 152
 árabes, 153, 163, 193, 576, 646, 647
 Arabia, 196, 212, 241, 449
 arabismo, 148
 Araja, Francesco, 561
 Araoz, Francisco, 521
 Arcabonne, 663, 667
 Arcalaüs, 663, 667
Arcana Caelestia, 370
 Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, 465
 Ardan Canile (hermano de Aracalaüs y Arcabonne), 663
 Argalía, 504, 549
 Argensola, Bartolomé Leonardo de, 490
 argumentos, históricos, 700
 mitológicos reelaborados, 497
 Arias Montano, Benito, 326
 Arintero, Juan González, padre, 49
 Ariodante, 500, 509
 Ariosto, Ludovico, 196, 201, 202, 210, 236, 303, 325, 326, 327, 329, 330, 335, 338, 342, 362, 463, 490, 491, 492, 493, 495, 496, 497, 500, 501, 502, 504, 505, 507, 508, 511, 512, 513, 515, 547, 549, 558, 631, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 640, 644, 651, 652, 653, 654, 655, ¶658, 659, 671, 672, 673, 686, 689, 693
 «Ariosto y los árabes», 512
 Aristóteles, 38, 79, 92, 227, 228, 241, 250, 259, 306, 314, 321, 322, 323, 332, 334, 335, 342, 363, 589, 655, 687

- Aristóteles del melodrama, referido a
 Arteaga, 168
- Arlequin Amadis*, 695
- Arlequin esprit follet*, 561
- Arlequin persecuté par la dame invisible*,
 561
- Arlequin Roland*, 693
- Arlequin Tancrede*, 694
- Arlequin valet de Merlin*, 696
- Arles, Martín, 281
- armadura de Argalia, 648
- Armida, 197, 212, 695
- Armide*, 659, 667, 668, 669, 695
 (de Quinault y Lully), 688
- armonía, moderna, 517
 celestes
 teorías, 517
- Armónica*, 516
- Armórica, 646
- Arnaldo, 524
- Arnalta, 477
- Arquímedes, 73
- arquitectura, 104
- arquitectura maravillosa, 484
- Arriano, 211
- Artaserse, 657
- arte, 12, 13, 44, 53, 56, 61, 68, 77, 78,
 88, 91, 93, 94, 96, 99, 101, 102, 104,
 108, 110, 119, 120, 124, 125, 138,
 164, 165, 215, 242, 284, 333, 339,
 341, 342, 345, 348, 352, 357, 367,
 374, 381, 387, 401, 404, 449, 466,
 526, 539, 552, 557, 666, 686
 como conjunción de elementos, 328
 como contribución al patriotismo,
 593
 como nuevo orden de cosas, 397
 para la vida pública, 596
 como expresión del hombre en
 sociedad, 77
 de la guerra, 637
 escénico, 262
- arte fingida, 503
- Arte nuevo de hacer comedias*, 534, 557
- Arte para componer en metro castellano*,
 326
- Arte poética en romance castellano*, *El*,
 326
- Arte poética española*, 321, 326
- arte total, 78, 99, 100, 105, 168, 328
- arteaguiano, 78, 80, 96, 167, 241
- artefacto, estético, 496
 literario y mecánico, 16, 33
 teórico y estético, 405
- artes imitativas, 98, 104, 141
- artificio, 30, 33, 34, 54, 55, 325, 327,
 332, 333, 346, 347, 348, 353, 354,
 361, 362, 363, 382, 387, 415, 632, 671
 que suspende la inteligencia, 347
- artificio, de estilización, 407
 narrativo, 322
- Artur (Artus, Artús), 464, 470, 472,
 485, 487, 650
- artúrico, corpus literario, 441
- Arturo, 338, 454, 455, 456, 457, 458,
 460, 461, 463, 464, 467, 468, 469,
 487, 513, 514, 631, 646
 de la existencia real, 455
 ideal de señor feudal, 455
- Arturo tardío, 514
- Asenjo Barbieri, Francisco, 169
- Asia, 247, 249, 576, 581, 647
- asombro, 29, 46, 234, 322, 324, 666
- Asombro de Jérez*, *El*, 554
- Astarot, 383
- Astolfo, 197, 209, 228, 236, 239, 240,
 330, 503, 505, 536, 693, 694
- Astrée*, 641
- Astreo, 538
- astrología, 71
- Ataulfo* (Montiano), 566, 567
 (Saavedra, duque de Rivas), 566
- Ataulfo, rey goda, 567
- Atlante, 217, 331, 505
- Atlante linguístico d'Europa*, 217
- Atlántica*, 249, 589
- Attilio Regolo, 658
- Atys*, 659

- Auch eine Philosophie der Geschichte*, 117
- Aufklärung*, 161
- Auristela, 529
- aurora boreal, 198, 254, 255
- Auto dos dois irmãos*, 540
- autos sacramentales, 91, 549
- aventura, como búsqueda, 443
- caballeresca, definida en términos de epopeya y maravilla, 493
- aventuras, 229, 235
- caballerescas, 507
- cómicas, 507
- Aventuras de Telémaco, Las*, 237
- Aventures de Télémaque, Les*, 212
- Avesta*, 576
- Ávila (y Sotomayor ?), Fernando de, 490
- Azara, José Nicolás de, 61, 62, 63, 67, 94, 111, 137
- Aznar Cardona, Pedro, 423
- Azpilicueta, Martín de, 281
- Bach, hermanos, 163
- Johann Sebastian, 163, 661
- bachiller Sansón, 32
- Bacon, 73
- Baiardo, 502, 503
- baile, 89, 543
- en honor de Lapérouse, 370
- «Baile de los nadadores», 599
- Bailly, Jean Sylvain, 589
- Balaguer, Víctor, 418
- baldía la caballería, 465
- Ballard, Christophe, 688
- Ballard, Robert, 687
- ballo pantomimico*, 143, 144
- Báltico, 161, 508, 580
- Bances Candamo, Francisco, 362, 560
- Banier, Antoine, 378
- Barahona de Soto, Luis, 547, 549
- Barberino, Andrea, 463, 643
- Barbier, Nicolas, 688
- Barbieri, Giammaria, 148, 152
- barco encantado, 474, 484
- Baretti, Guseppe, 106, 209
- Bari, 461
- Barroco, 52, 53, 77, 325, 326, 428, 518, 531, 563
- Barthes, Roland, 260
- Basilides, evangelio gnóstico de, 518
- Basilio, rey, 536
- basiliscos, 438, 483
- Bastilla, 592
- batalla, en el *teatro dei pupi*, 674
- de Badon, 456
- de Camlann, 456
- del castillo de Guinnion, 456
- Batlloori, Miguel, 10, 13, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 69, 70, 78, 142, 148, 151, 170, 224
- Batteux, Charles, 374
- Battistin, *vid.* Stuck, 688
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, 95, 393, 394, 397
- Bayardo (o Baiardo), 503
- Bayle, Pierre, 116, 378
- Beauchamps, *vid.* Godard de
- Beauchamps, 532
- Beauvilliers, duc de Saint-Agnan, François de, 694
- Beaux arts réduits à un même principe, Les*, 374
- Beda el Venerable, 518
- Bedford, duque de, 166
- Beethoven, Ludwig van, 426
- Belcebú, 383
- Belianís de Grecia*, 473
- bella mentira, 19, 553
- Bellas Artes, 244
- como búsqueda de la Verdad, 244
- belleza, 16, 48, 54, 60, 68, 79, 83, 84, 88, 92, 94, 95, 103, 116, 171, 190, 242, 292, 293, 355, 362, 374, 388, 461, 477, 516, 531, 572, 651, 687
- de los conceptos de verdad y perfección, 93
- elementos objetivos e idela en Arteaga, 89
- motivo de deseo, 293

- que no entienden los ignorantes,
305
- Belleza, como participación del Bien,
293
- concepto de prestigio y tradición,
10, 189, 702
- belleza artística, 89, 93
- de coronas, 547
- ideal, 9, 68, 93, 308
- en la composición épica, 55
- moral, 633
- poética, 359, 363
- simple, 351
- verdadera, 362
- y utilidad, 161
- Bello, Francesco, 497
- Bellón, jayán, 544
- Bellori, Giovanni Pietro, 94
- Belmonte Bermuda, Luis de, 539
- Benedicto XIV, 566
- Bergier, Nicolas Sylvestre, 260, 267,
269, 270, 272, 273, 277, 279, 280
- Berkeley, George, 79
- Bernardo, san, 436
- Bernardo o la victoria de Roncesvalles,
El*, 547
- Bernardoni, Pietro Antonio, 656
- Berni, Francesco, 196, 201, 202, 303,
362
- Béroul, 445
- Berrin, Louis, 660, 694
- bestiario fantástico, 482
- Bettinelli, Saverio, 63, 71, 74, 106, 114,
115, 125, 306
- Biancolelli (también Dominique),
Pierre-François, 693
- Bibbiena, Bernardo [Dovizi] da, 689,
690
- Biblia, 451, 576
- Biblia de Enrique IV, 661
- biblioteca, 764
- de don Quijote, 492, 518, 520
- de Saint Victor, 519
- extraordinaria de *Pantagruel*, 518
- Biblioteca Hispano Nova*, 161, 520
- biblioteca, metafórica, 521
- Biblioteca mitológica*, 211
- Biblioteca teatrale della nazione
francesa, 686, 687
- bibliotecas de las que no se sale, 518
- de las que se sale, 518
- palaciegas, 463, 466, 521, 686
- palatinas italianas, 686
- Binet, Étienne, 84
- Biondelli, Bernardino, 217
- Björner, Erik Julius, 217, 589
- Black Book of Carmarthen, The, 457
- Blackwell, Thomas, 379
- Blair, Hugh, 217, 220, 380, 571
- Blanquerna, 432
- boca de infierno, 484
- Boccacio, Giovanni, 462, 490, 499
- Bocheron, (?), 164
- Bodel, Jean, 453, 454, 455
- Bodmer, Johann Jakob, 393, 394, 395,
396, 397, 398
- Boecio, 516
- Boffrand, Germain, 164
- Boiardo, Matteo Maria, 196, 201, 202,
303, 492, 495, 497, 547, 549, 551,
631, 671, 672, 673
- Boileau Despréaux, Nicolás, 93, 349,
350, 351, 376, 385, 386, 638, 639
- Boizard de Ponteau, Claude-
Florimond, *vid.* Ponteau, 694
- Boland, 693
- Bolonia, 17, 25, 61, 141, 142, 150, 154,
163, 166, 225, 236
- Bond, James, 493
- Book of Taliessin, 457
- Borges, Jorge Luis, 30, 504, 512, 513,
518, 575
- Borghini, Vittorio, 76
- Borsa, Matteo, 63, 64, 68, 69, 159
- Bossuet, Jacques Bénigne, 490
- Botello de Moraes y Vasconcelos,
Francisco, 302
- Bouillon, Godofredo, 467, 695
- Bourdieu, Pierre, 412
- Bourne, Henry, 578

Boyardo, *vid.* Boiardo, Matteo Maria, 362, 463, 493
 Bradamante, 331, 544, 633, 634
Bradamante, (Garnier), 694
 (Roy y La Coste), 688, 694
 primera *tragi-comédie* según de Lérís, 694
Bradamante ridicule, 694
 Brahe, Tycho, 305
 Breitinger, Johann Jakob, 377, 393, 394, 395, 396, 397, 398
 Bretaña, 458, 467, 646, 662
 Bretaña legendaria, 458
 Bridard de La Garde, Philippe, 697
 Briselda, 53
 Britania, 456
 Brittia, 583
 Brocense, el, *vid.* Sánchez de las Brozas, 216
 Brosse, Charles de, 379
 Brownie, 440
 Brucker, Johann Jakob, 307
 brujas, 114, 441, 541, 648
 Bruno, Giordano, 71, 228, 300, 490
 Bruzen La Martiniere, Antoine Augustin, 582
 Buceta, Erasmo, 539
 bucólico, 480
 Büsching, Anton Friedrich, 162
 Buffon, Georges Louis Leclerc, conde de, 409, 686
 bulas papales, 493
 Buovo d'Antona, 643
 Burke, Edmund, 242, 376, 377, 460
 Burke, Peter, 578
 Burleigh, lord, 304
 burlesco, 475, 497, 637
 Buttitta, Antonino, 673

 cábala, 302, 305
 cristiana, 22, 305, 306
 judía, 306
 caballero, cristiano, 552
 del Cisne, 465
 enamorado, 543
 luminoso, 41
 Negro, 482
 pastor (penas amorosas), 479
 caballeros errantes, 229
 caballos de Ariosto, 503
cabinets turcs, 425
 Caccini, Giulio, 141
 Caco, 492
 Cadalso, José, 568
 Cadili o Caloy, reino de, 444
Cadmus et Hermione, 659
 Caer Sidi (ciudad de los muertos), 457
 Caesarius Heisterbacensis, 486, 487
Calandra, La, (Bibbiena), 689, 690
 Calanson, Guiraut, 296
 Calderón de la Barca, Pedro, 276, 277, 418, 422, 424, 496, 534, 536, 549, 551, 552, 553, 560, 561, 562, 572, 599, 600, 641
 Caledonia, 508, 510
 Caligorante, 209, 236, 239, 240
 Calipso, 212, 648
 Calprenède, Gautier de Costes de la, 658
 Calzabigi, Raniero di, 106
 cambios en nuestra conciencia, 49
 Cambrenc, 464
Camerata Fiorentina, 194
 Campanella, Tommaso, 71, 304, 306
 campo narrativo, 404
 campos narrativos, 17, 403, 406
 Campra, André, 688, 694
Canace, 689, 690, 691
 canción de gesta, 631
Cancionero de Baena, 466
 Candamo,
 vid. Bances Candamo, 362
 canon, estético
 arteaguiano, 490
Cantar de Roldán, 447, 448, 449, 451, 463
Cantar del Mío Cid, 30, 447, 448, 464
 cantares de gesta, 447, 459, 460, 482
cantastorie, 675

canto, aspectos arteaguianos, 89
 en los *maggerini*, 675
canto fermo, 89
 Canto los disparates, las locuras, 550
 Cañizares, José de, 302, 554
 caos caballeresco, 549
 Capdevila, Antonio, 162
 Capela, Marciano, 516
 carácter, inexplicable, 36
 melancólico de las *ficciones*
 Escandinavas (Durán), 649
 Caramuel, Juan, 305
 Cardano, Gerolamo, 71, 305
 Cardaña, monasterio de, 448
 Carduino, 462
 Carlo Mainetto, 494
 Carlomagno, 338, 450, 452, 454, 467,
 631, 634, 646, 650, 672, 697
 Carlos de Francia (Carlomagno), 449
 Carlos II, 160
 Carlos III, 168
 Carlos V, 543, 571
 Carlos VI, 224
Carmina (Odas), 82
 Caro Baroja, Julio, 84, 281, 302, 520,
 547, 557, 558, 563
 Cárpatos, 508
 Carpentier, Alejo, 29, 30
 Carpentier, L. J. (?), 639
Cartas Persas, 420
 Carvallo, Luis Alfonso de, 325, 341,
 414
 Casa Medici, 304
 Cascales, Francisco, 325, 342, 343, 344
 Casiodoro, 585, 588
 Cassirer, Ernst, 116, 117, 250, 278, 375
 Castañega, Martín de, 281
 Castelvetro, Lodovico, 653
 castigo divino, 595, 652
 como motor del devenir de los
 pueblos, 594
 Castilla del Pino, Carlos, 35, 317
Castillo de Otranto, El, 583
 Castoreo, Giacomo, 656
 Castro, Américo, 93, 537, 538, 539
 Guillén de, 565
 Catai, 511
 Catalina de Médici, 304
Catálogo de las lenguas de las naciones
 conocidas..., 217
Catone in Utica, 657
 caudillo africano, 551
 causa pasmo, 29
 Caussin, Nicolas, 84
 Cecchi, Giovanni Maria, 689
 Celsius, Olof, 252
 celtas, 214, 440, 461, 468, 647
 celtomanía, 591
 Centurione, Luis, 86
 Cerdeña, 505
 Cervantes, Miguel de, 32, 33, 309,
 421, 422, 453, 471, 490, 492, 496,
 508, 520, 522, 523, 524, 525, 530, 552
 César, 467
 Cesarotti, Melchiorre, 219, 220, 260,
 261
 Chambers, Ephraim, 379
 Chamberssen, William, 428
Chanson de Roland, 449, 454
Chanson de Saisnes, 453
 Charpentier, Marc-Antoine, 687
 Chaucer, Geoffrey, 514, 516
 Chaussard, Pierre-Jean-Baptiste, 631,
 639, 640, 655
 Chavannes, Alexandre-César, 409
 Cheselden, ciego de, 139
Chiareide, La, 205
 Chiari, Pietro, 205, 206
 Chicho (*Duendes son alcahuetes*), 558
 China, como idealización y
 proyección, 427
Chinesische Held, Der, 429
chinoiserie, 428, 429
 como campo narrativo, 17
 Chipre, 212, 241
Chronique de Frédégaire, 587
 Cicerón, 37, 38, 86, 141, 280, 490, 516
 ciclo, artúrico, 453, 462, 467
 bretón, 432, 463
 carolingio, 492, 671

- ciclos carolingio y bretón, fusión, 490
- Cicognini, Giacinto Andrea, 656
- Cid, 447, 448, 449, 549, 631
- Cid, Le*, 417, 565, 687
- Cide Hamete, 33
- Cielo Empíreo, 546
- ciencia, 65, 73, 232
- Cimbrorum et Gothorum origenes*, 589
- Cinesi, Le*, 429
- Cinthio (o Cinzio), Giambattista
- Giraldi, 689, 690
- Ciro riconosciuto*, 658
- Cirongilio de Tracia*, 473
- Ciruelo, Pedro, 281
- Cisne de Apolo*, 341, 414
- clan Amal, 587
- Clarián de Landanís*, 473
- Clarice (Clarissa, or, the History of a Young Lady)*, 207
- Clarisel de las Flores*, 473, 496
- Clarus, 480
- clasicismo, 160
- cinentecesco, 690
- clasificación por su origen de los
- textos caballerescos (Durán), 650
- Clément, Jean Marie Bernard, 641, 660, 699
- Clemente de Alejandría, 584
- Clemenza di Tito, La*, 658
- Clerselier de Nanteuil, Denis, 560
- clima, 74, 247, 255
- influencia del, 221, 246, 247, 255, 270, 411, 529, 540
- su influencia en el argumentario de Arteaga, 89
- Códice Bodmer, 455
- código, cultural, 20
- dominante, 704
- Colasse, Pascal, 688
- Colbert, Jean-Baptiste, 664
- Colección de libros españoles raros y curiosos*, 539
- Coleridge, Samuel Taylor, 484
- Coloquio de los perros*, 299
- combates entre caballeros, 482
- Combattimento di Tancredi e Clorinda, Il* 675
- comedia, 89, 462
- all'improvviso*, 560
- caballeresca, sustrato festivo
- cortesano, 545
- de enredo, 558
- de magia, 553, 554
- como secularización de la de santos, 557
- Comedia famosa del postrer Godo de España*, 600
- comedias, alejamiento del
- maravilloso arteaguiano, 690
- caballerescas, 549, 551, 552
- de caballerías, 541
- de magia, 551, 563
- de santos, 553, 557
- domésticas, 532
- comédie allégorique*, 695
- héroïque*, 687
- Comédie Italienne*, 561, 694
- comédie larmoyante*, 205
- Comella, Luciano Francisco, 418
- commedia dell'arte*, 89, 561
- fiebile*, 205
- Compagni, Dino, 462
- Compañía de Jesús, 60, 63, 777
- complicidad de saberes, 545
- Comundo, rey de los gépidos (*Rosmonde*), 691
- comunidad imaginaria, 585
- concepción unitaria, 141
- «Conceptos Historico-Criticos Preliminares a la Propuesta de Reforma del Melodrama de Esteban de Arteaga», 171
- concordato de 1753, 566
- condición, *futuriza*, 43
- imaginativa, 43
- Condillac, Étienne Bonnot de, 375
- conjuros, 281, 484
- conmoción, 322, 328
- conocimiento, literario de los terriotrios, 508

poético, 324
 simbólico, 400
 conocimientos geográficos de
 Cervantes, 530
Conquest of China, 429
 conquista de Jerusalén, 465
 Constantinopla (Constantinoble),
 434, 471, 485
 Constitución de 1812, 595
 constructo, 11, 12, 15, 16, 288, 294,
 298, 337, 389, 408, 409
 de lo maravilloso, 563, 577, 668,
 700, 703, 705
 deviene en elementos temáticos,
 703
 fossilizado, 704
 ideológico, 588, 705
 ideológico gótico, 595, 596
 nacional, 564
 político dominante, 705
 constructos ideológicos, 584
 construir genealogías, 584
conteors bretones, 459
Contes de ma Mère l'Oye, 578
Conti di antichi cavalieri, 462
 continuidad gótica, como
 justificación, 588
 contra el teatro musical, 140
 «Contra la Ilustración», 261
contrafacta a lo divino, 546
Convivio, 19, 462
 Copenhague, 218, 429
 Copérnico, Nicolás, 231, 232
 Coraline esprit follet, 561
 corazones duros e insolentes, 527
 Córcega, 60, 505
 Cordara, Giulio Cesare, 107
 Corisande, soberana de Gravesande
 (*Amadís*), 663, 695
 Corneille, Pierre, 34, 72, 417, 565, 566,
 687
 Cornualles, 445
 coro de astros, 516
 Corradi, Giulio Cesare, 429, 656
 corrupción de las costumbres, 57
 Cortés, Juan Lucas, 161
cosas maravillosas que nunca oyeron
 omes, 486
 cosmogónico, 17, 200, 285
 cosmología, 79, 194, 381
 Costantino, emperador, 633
 costumbres feudales, 649
 cotidiano, 30
 Covarrubias, Sebastián, 524, 526
 creadores de ficción, 521
 credulidad, 188, 231, 233, 234, 247,
 255
 creencias, 43
 criado miedoso, 562
 crisis del melodrama, 145
Cristaes d'alma, 540
Cristalián de España, 473
 Cristo, 435, 558, 584
 crítica ante lo godo, 599
Crítica de la Razón Práctica, 399
Crítica de la Razón Pura, 399
Crítica del Juicio, 399, 401
Critical Dissertation on the Poems of
 Ossian, A, 217, 380
Criticón, El, 348
 Croce, Benedetto, 76
 Crofton Crocker, Thomas, 440
Crónica de don Pero Niño, 466
Crónica de Juan II, 486
Crónica de Turpin, 650
Crónica General de España, 595
 crónicas de la conquista americana,
 521
 Cronos, 589
 Crosnier, Jean, 560
Crotalón, El, 496
 Cruz, Ramón de la, 53
 cuentacuentos, 671
 cuento, 29, 65, 436
 de hadas, 552
 cuentos, árabes, 298
 de hadas, moda de, 578
 populares, 440, 578
 cuerno, 228, 240, 502, 505, 513
 cuestión gótica, 575, 591, 599

- Cueva de Salamanca, La*, 301, 553
 cuevas, 195, 302, 440, 473, 475, 485
 culto, a lo extraordinario, 630
 a lo maravilloso, en la literatura
 medieval, 470
 al honor, linaje y nobleza, 532
 cultura, como patria, 117
 árabe, 162
 cortés-caballeresca, 432
 hispana, 596
 cupidillos menores, 550
 curiosity, 242
Curioso impertinente, El, 496
 Curtin, Jeremiah, 440
 Cusa, Nicolás de, 305
- D'Alembert, Jean le Rond, 186, 187
 d'Arezzo, Guido, 143, 153
 Guittone, 462
 d'Aubignac, François Hédelin, abbé,
 374
 D'Avirgny, Hyacinthe Robillard, 642
 d'Ouille, Antoine Le Métel, 560
 Da Ponte, Lorenzo, 158
 Dacia, 508, 509
 Dalmacia, 480
Dama creduta spirito folleto, La, 561
Dama demonio, La, 561
Dama duende, La, 560
 damas, 292, 344, 425, 460, 467, 476,
 494, 512, 522, 543, 546, 644, 661
Dame diablesse, La, 561
 Danchet, Antoine, 688, 694
 Dancourt, Florent Carton, 696
 Danea, 524
 Dania, 508
 Daniello, Bernardino, 326
danseries, 542
 Dante, 19, 257, 304, 305, 343, 462, 490,
 494, 659
 Danubio, 508, 511, 587
 danza, 46, 89, 101, 102, 103, 104, 147,
 191, 192, 220, 554, 666, 668, 674
 danza, siempre sabia, 669
 danzas angelicales, 546
- dar gritos la verdad en libros mudos,
 557
 Darwin, Charles, 238
 David, 467
De anima, 227
De anima et vita, 315
De Bello Ghotico, 582
De Bello Tartarico Historia, 429
 De Chirico, Giorgio, 30
De civitate Dei, 280
De Excidio Britanniae, 456
De homine, 232
De imaginum, signorum..., 228
De inventione, 141
De juventute, 240
De l'art du Theatre, 102, 140
De l'Esprit des Lois, 247, 248
De l'horrible danger de la lecture, 425
De l'origine des fables, 261
 De la Calle, Román, 7
 De la Gándara, Miguel Antonio, 570,
 571, 572
De literatura rúnica, 216
De lo Sublime, 242, 349
De nuptiis Philologiae et Mercurii, 516
De origine actibusque Getarum, 585
De poematum cantu, 215, 216
De senectute, 240
 De Sto. Thomás de Aquino, fray
 Manuel, 325
De umbris idearum, 490
 De Velo, Giovanni Battista, 157
De viribus imaginationis tractatus, 227
De vulgari eloquentia, 462
Decamerón, 462
 decoración, 89, 669
 «Dedicatoria», 110, 111, 137
 Dee, John, 219, 300, 305
 deforme, 30
*Del carattere nazionale del gusto
 italiano*, 68
*Del gusto presente in letteratura
 italiana*, 69
 delirio, 208, 230, 231

- Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*, 148, 162
- Dell'Opera in musica*, 102, 140
- Dell'origine della poesia rimata*, 148, 152
- Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, 152, 153, 218
- Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 162
- Della forza della fantasia umana*, 227, 307
- Della perfetta poesia italiana*, **352**, **354**, 359
- Della Storia e della ragione d'ogni poesia*, 204, 214
- Dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda, Engroenlanda, Estotilanda et Icaria, fatto per due fratelli Zeni*, 530
- Demarets, Henry, 695
- Demetrio, 632, 633, 658
- Demofonte, 632, 633, 658
- demonios, 268, 269, 303, 337, 370, 384, 434, 554, 564, 663, 667, 674
- demonología, 280, 442
- Demostración crítico-apologética*, 540
- Denina, Carlo, 138
- Denis, Michael, 217
- Des Arts, et des Beaux Arts* (Voltaire), 637
- Descartes, René, 37, 38, 72, 250, 304, 314, 315, 566, 636
- Description de la Chine*, 428
- desencanto del mundo cartesiano, 578
- deseo, 38, 64, 240, 242
de ilusión, en el público de las óperas, 667
- Desfontaines, Pierre-François Guyot, 669
- desiertos de Oriente, 513
- Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils*, 428
- Desmarres, (?), 696
- desorden, fomentado por los poetas, 555
- despotismo literario, 490
- desprecio de lo literario, 520
- Destouches, André Cardinal, 688, 695
- determinismo histórico-cultural, 117
- deudores del *Tirant*, episodios, 500
- Devin du village, Le*, 697
- diablo, 32, 285, 309, 383, 384, 386, 435, 436, 437, 442, 559, 561
- Diablo cojuelo, El*, 537
- Dialogus miraculorum*, 486
- Diana & Endimion*, 688
- Díaz, (licenciado) Pero, 557
Alonso, 557
doña Jimena, 565
- Díaz de Vivar, Rodrigo, 565
- Díaz Rengifo, Juan, 321, 326
- Díaz Tanco, Vasco, 418
- Diccionario de Autoridades*, 31, 559
- Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, 638
- Dictionnaire de Théologie*, 267
- Dictionnaire de Trévoux*, 639
- Dictionnaire historique et critique*, 116
- Dictionnaire mytho-hermétique...*, 380
- Dictionnaire philosophique portatif*, 259, 634, 636
- Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, 122, 692, 698
- Diderot, Denis, 96, 264, 282, 375, 379, 389
- Didone (Dolce)*, 689, 690
- Didone abandonata*, 657
- Díez de Gámez, Gutierre, 466
- Díez González, Santos, 168
- difusión de los relatos caballerescos, 9, 143, 162, 172, 229, 425, 445, 459, 461, 542, 546, 585, 686
- dimensión, cómica, 497
erótica y heroica, 500
simbólica y alegórica en el teatro, 542
visual y vocal, 542

Dinamarca, 215, 217, 219, 420, 508,
 524, 528, 576, 647
 dinastía Ming, 429
 Plantagenet, 459
 Quing, 429
 Diodoro Sículo, 521
 Dios, 33, 41, 48, 84, 95, 223, 251, 252,
 265, 267, 268, 269, 273, 275, 279,
 295, 301, 307, 315, 324, 325, 337,
 343, 345, 381, 382, 383, 385, 411,
 413, 433, 434, 435, 446, 450, 451,
 452, 478, 481, 487, 505, 509, 592, 641
 Dios del Sueño, 693
 Dios engertó en diablo, 550
 Dios Único, 274
 dirección correcta del universo, 576
Discorsi del poema eroico, 332
Discorsi dell'arte poetica, 332
 «Discurso in morte di P.M.», 107
 «Discurso preliminar», 10, 81, 82,
 100, 123, 137, 139, 140, 150, 192
Discours aux Welches, 202
*Discours et histoires des spectres ou
 visions...*, 230
Discours sur le poème lyrique, 224
Discours sur les passions de l'amour,
 318, 319
 discurso, arteaguiano, 18, 21, 81, 85,
 244, 284, 287
 de legitimación, 588, 591
 dramático
 influencia en el, 562
 ideológico, 14
 providencialista, 595
 discursos artísticos e ideológicos, 15
Disquisitionum magicarum, 281
Dissertazioni sopra la Antichità italiane,
 223, 579
distancia respecto a la realidad
 cotidiana, 630
 distinción en Tiraboschi entre poema
 épico y romancesco, 637
Dittamondo, 462
 diversiones públicas, 571
Divina Comedia, 305
 divinidad, 34, 243, 264, 267, 333, 413,
 667
Divino Orfeo, El, 532
Divisione del Mondo, La, 656
 Doce de Francia, 466
 Doce Pares, 492, 646
 doctrina de la doble verdad, 92
 Dolce, Lodovico, 689, 690
 dolor, 38, 49, 412, 436, 478, 666, 674
 Dominique, *vid.* Biancolelli, 693, 695
Don Duardos, 545
 don Gonzalo (educador de Sancho
 García), 569
 don Juan Manuel, 465
Don Polindo, 473
 don Quijote, 32, 33, 276, 492, 518, 521,
 522
Don Quijote de la Mancha, 309, 453,
 466, 473, 495, 496, 524, 547, 661, 671
 don Rodrigo, 599
Don Sancho García, Conde de Castilla,
 568
Donde hay agravios no hay celos, 538
 Donneau de Vizé, Jean, 688
Dote, La, 689
 dragones, 438, 483, 541, 648, 674
 drama, 29, 34, 53, 77, 104, 108, 109,
 141, 142, 224, 572, 580, 597, 632,
 641, 667
 musical, 89, 96, 109, 141, 168, 169,
 191
 dramas mitológicos, 532
drammi in musica, 656
 Drouet de Maupertuis, Jean-Baptiste,
 580, 581
 Dryden, John, 517
 Du Bois, Louis, 642, 643, 644
 Du Bos (o Dubos), Jean-Baptiste, 221,
 260, 349, 355, 356, 357, 358, 375,
 376, 390
 Du Halde, Jean Baptiste, 428
 Du Lorens, André, 661
 Du Marsais, César Chesneau, 100
Du poème épique, 634
 dualismo cartesiano, 316

duende, 205, 559, 561
Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto, 558, 559, 561
 Dufresny, Charles, 578
 Dulcinea, 32, 522
 Dupuis, Charles François, 380, 589
 Durán, Agustín, 642, 648, 649, 650

Eaux de Merlin, 688
 Eco, Umberto, 506
Eco y Narciso, 532
Ecole des amours grivois, L', 697
 edad de la fábula, 458
 Edad del Bronce, 440
 Edad del Hierro, 440
 Edad Media, 52, 188, 208, 289, 292, 295, 306, 413, 448, 452, 464, 483, 494, 504, 516, 517, 537, 577, 586, 593, 596
 cambios de su percepción, 291
 como *bellum omnium versus omnes*, 290
 como invención, 289
 Edad Moderna, 17, 486, 577
 edades de la verdad, 458
Edda, 216, 590
Edda mayor, 439
Éducation des filles, 237
Einbildung, 394, 395
Einbildungskraft, 396
Einführung, 355
 elementos, cómicos, 542
 cultos y populares, yuxtaposición, 494
 de identificación, 18
 folklóricos, presencia de, 453
 Elmigiso, escudero (*Rosmonde*), 691
 elocuencia, 89
 Eloísa y Abelardo, 208
Eloquentiae sacrae et humanae parallela, 84
 Elvira, condesa (*Don Sancho García*), 568
Embuste acreditado y disparate creído, El, 553

Émile ou de l'éducation, 238
 emoción, 37, 40, 43
 maravillada, 13
 emociones, 37, 38
 analogía con los movimientos del mar, 315
emotion, 36, 242
 emperador Rodolfo II, 304
 Empíreo, 84, 546
 empirismo, 77, 78, 79, 94, 237, 307, 380, 394
 empresario teatral, 89
Empyreologia seu Philosophia christiana, de Empyreo Coelo, 84, 546
 enanos, 439, 485
 encantamientos, 229, 333, 388, 434, 466, 473, 474, 483, 485, 506, 512, 647, 695
Encanto del olvido, El, 553
Encantos de Merlín, Los, 553
 enciclopedismo, 78, 264
Encyclopédie, 7, 33, 96, 172, 224, 282, 283, 379, 380, 381, 382, 386, 388, 391
 ramas del conocimiento, 381
 endriago, 482
 Eneas, 211, 354, 515
Eneida, 210, 417, 637, 673, 686
 enemigo de Dios, 450
Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mundanos, 562
 enigmas de la Fortuna, 552
 Enrique II Plantagenet, 455, 461, 464
 Enrique III de Francia, 304
Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reinado de Carlos III, 122, 168
 ensayo, épico, 600
 sobre actitudes y valores, 567
Entführung aus dem Serail, Die, 426
 entre la barbarie y la idealización, 577
 entretenimiento, 453, 553
 esfera del, 32, 46, 97, 189, 229, 342, 377, 378, 455

- Entretiens sur la pluralité des mondes*, 251
- entusiasmo, heroico, 541
poético, 89
- épica, espacio natural para lo maravilloso, 336
biográfica germánica, 459
en verso, 547
gala, 591
historizante, 453
italiana, 91, 549
medieval, como propaganda política, 447
patriótica anglo-normanda, 459
renacentista italiana, 514
- épico, 51, 263, 328, 334, 335, 336, 363, 433, 445, 452, 468, 493, 498, 577, 594, 632, 637
nuevo material, 630
- Epicteto, 74, 75
- Epicuro, 72
- época carolingia, 290, 461
- épopée badine*, 639
héroi-comique, 651
héroïque et burlesque, 651
romanesque, 640, 643, 651
- epopeya, 34, 188, 322, 328, 334, 335, 365, 493, 494, 632, 643, 644, 645, 654, 655
caballescica, confluencia de lo heroico, amor y magia, 676
castellana, 566
heroico-cómica, 639
romancesca italiana, 642
romanesque, 643, 653
- epopeyas fantásticas italianas, 634
- Erasmus, 486
- Eroe Cinese, L'*, 658
- eros y misos, 412
- erotismo insólito, 447
- erudición jesuítica, 83
- Escalibor, 472
- Escandinavia, 249, 266, 273, 293, 411, 460
- escandinavos, 22, 117, 293, 589, 647
- Escaramuche, 560
- escenario septentrional, 525
- escenografía, 557
- escenógrafos italianos, 562
- escepticismo, 79, 113, 263, 561
moralizante, 541
- escitas, 647
- Escitia, 585, 586
- Esclavonia, 539
- Escobar, Gerardo, 540
- Escocia, 215, 508, 509, 510, 511, 697
- escoger entre César y David, 584
- escucha atenta, 235
- escudero, 474, 478, 691
- escudo, 479, 482, 502, 505, 674
- escuela escocesa (o de Reid), 79
- escuelas, operísticas, 96, 97
públicas de heroísmo cristiano, 571
- Esopo, 201, 228
- espacio, como escenario literario, 506
mítico, como *red* narrativa, 258
- espacios de la acción, en el *Orlando furioso*, 512
- espada, como sacrosanto instrumento, 579
- España defendida*, 547
- España Sagrada*, 240
- especies de lo maravilloso, 194, 387
- espectáculo, 34, 96, 99, 109
- especulaciones de orden patriótico-lingüista, 589
- Espejo de caballerías*, 492
- Espejo de príncipes y caballeros*, 473
- esperanza, 60, 231
- Espercus, 470
- Espina, Juan de, 302
- Espinosa, Nicolás de, 547
- espíritu de cruzada, 451
- Espíritu de las leyes*, 72
- espíritu, filosófico, su uso en la poesía y las bellas artes, 364
foleto, 558, 559
gótico, 596
republicano, 81, 192

esprit des Lois, como conjunto de interrelaciones, 119
Esprit follet ou La dame invisible, L', 560
Esprit follet, L', 560
 Espronceda, José de, 600
Essai sur la liberté della musique, 187
Essai sur la musique ancienne et moderne, 217
Essai sur la poésie épique, 291, 383, 388
Essais (Montaigne), 578
Essay de merveilles de nature, 84
Essay on the Study of Literature, An, 380
Essay sur la poesie épique, 229
 estado de ánimo, 36
Estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno y de todo este Universo después de la Resurrección, y juyzio universal, 546
Estatua de Prometeo, La, 532
 Este, casa d', 463
Estebanillo González, 524
 estética, 12, 77
 courtois, 459
 del terror, 44
 medieval, 514
 turquesca, 425
 estimular a la gloria, 596
Estoire des Bretuns, 460
 Estrabón, 235
 Estrella Polar, 231
Et Hundrede udvalde danske Viser, 217, 218
Ética a Nicómaco, 38
 ética caballeresca, 447
 Etna, volcán, 56, 469
 etnogénesis, 585, 588
 Euclides, 73
 Europa, 9, 15, 103, 111, 116, 138, 143, 152, 154, 160, 161, 162, 174, 201, 206, 229, 247, 248, 249, 285, 289, 292, 304, 371, 408, 420, 440, 459, 496, 508, 562, 581, 582, 646, 647
 como escenario, 249
 meridional, 590
 Eusebio de Cesarea, 584
 evolución mística, 49
 exaltación heroica, 630
exempla, 486
 exilio, 65
 éxodo de los clérigos mozárabes, 588
 exóticos reinos, 511
 expectativas del receptor, 394
 experiencia, 73
 emocional, 16, 35
 espiritual, 48
Expositioni et introductioni universali di Girolamo Ruscelli sopra tutta la Geografia di Tolomeo, 530
 expulsión de los jesuitas, 147
 extraordinario, 36, 38, 39, 40, 198, 247, 255
 extravagante, 109
Ezio, 657

 Fabre d'Églantine, Philippe-François-Nazaire, 372
 fábrica del género humano, 249
 fábula, 29, 45, 51, 52, 200, 202, 228, 243, 256, 259, 262, 263, 299, 323, 334, 335, 340, 360, 388, 495, 521, 554, 559, 583, 641, 645, 651
 como necesidad, 243
 épica, 501
 artúricas, 465
 mitológicas, 415, 541
 factores históricos y ambientales, 97
Fairy Queen, 514, 515
 Falerina, 551
 falsa religión, 284
 falsarios de la Virgen, 436
 fangoso origen de la novela, 633
 fantasía, 37, 94, 117, 118, 156, 227, 244, 260, 307, 324, 330, 345, 354, 358, 369, 373, 374, 394, 440, 447, 463, 468, 470, 483, 494, 497, 502, 514, 529, 541, 552, 579, 589, 631, 632, 638, 649, 652, 658

colectiva, 260
 de Ariosto, 501, 502
 libresca, 518
 fantasmas enredadores, 562
 fantástico medieval, como categoría
 de lo maravilloso, 432
Faramond, ou l'histoire de France, 658
Faramondo, 658, 659
 farsas, de guerras, 557
 de los Trufaldines, 561
 fascista, 41
 fastos, 542
 Faustini, Giovanni, 656
 Fausto, doctor, 299
 Favart, Charles-Simon, 696, 697
 Justine (madame Favart), 697
favole universali, 630
 fe en la justicia divina, 568
Febusso e Breusso, 462
 Federico II Hohenstaufen, 461
Fedro, 257
feeling, 36
 feérico, 37
Fées (Dufresny), 578
 Feijoo, Benito Jerónimo, 281, 539, 540
 felicidad, 55, 89, 194, 231, 240, 241,
 266, 319, 378, 517, 664
 como búsqueda, 240
 Felipe II, 159, 304
 Felipe III, 598, 600
 Felipe IV, 302
 Felipe V, 582
 Fénelon, François, 212, 237, 349, 350,
 351, 385, 490, 642
 fenómeno, 35, 36, 266, 305, 373, 376,
 410, 441, 446
 de transmigración, 596
 psíquico, 36
 fenomenología de la fascinación, 11
 fenómenos de la naturaleza, 233, 254,
 267, 272, 443, 590
 feo, 30
 Fernández de Moratín, Leandro, 556
 Nicolás, 418, 567, 568
 Fernando VI, 566
 Ferrara, 463, 512
 Ferrari, Benedetto, 656
 Ferrario, Giulio, 642, 644, 646, 647
 Ferreira de Lacerda, Bernarda, 548
 Ferreras, Juan de, 595
fête des fous, 91
 Feyens, *vid.* Fienus, 227
 ficción, como estricta fabulación, 489
 como supra-realidad, 444
 caballescica, como contribución
 poética europea (Warton), 646
 su origen persa (Soumaise), 646
 ficción e historia, dificultad en su
 distinción, 521
 ficción, hermosa, 339
 literaria
 como dominio alternativo a la
 realidad, 397
 ficcional, 17, 18, 22, 200, 227, 299, 337,
 341, 343, 344, 354, 363, 397, 409
 ficciones históricas rimadas, 645
 inverosímiles, 358
 noveladas, 489
 nuevas, ámbitos de procedencia
 (Durán), 649
 orientales, 647
 poéticas, 571
 Ficino, Marsilio, 71, 306
 fidelidad incuestionable, 477
 Fienus, Thomas, 227
 fiestas, de la guerra, 513
 de moros y cristianos, 601
 filiación latino-germánica de la
 poesía moderna, 162
 filocalia, 292
 filoginia, 295
 Filorante, 479
 filosofía, 63, 71, 73, 89, 90, 99, 304,
 367, 381, 382, 521
 china, 428
 del arte, 12
 natural, 252, 253
 filosófico, 72
 filósofos prácticos, 80

filtro amoroso, como
 desculpabilización, 446
 Fionia, 508
 Flérida, 546
 flor de Francia, 452
 Florambel, 473, 478
Florambel de Lucea, 473
 Florencia, 143, 203, 463
 Florestan, 662, 663, 664, 695
 florestas, 475, 512
 y sus variantes, 512
Florisel de Niquea, 473, 496
 Folderigo, 498, 499
Foleto, 558, 559
folktale, 457
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de,
 251, 260, 261, 378, 687
 Forkel, Johann Nikolaus, 81, 82, 83,
 88, 105, 161, 163, 164
 formas ideales que prestaba el vulgo
 a sus héroes, 650
 Fortiguerra, Niccolò, 196, 201, 202,
 303
 «Fortuna de un estudio de la
 naturaleza y devenir de *il più bello*
 spettacolo di Europa. Recepciones
 de *Le Rivoluzione del Teatro Musicale*
 Italaiano de Esteban Arteaga», 172
 Fourmont, Étienne, 378
 Fox Morcillo, Sebastián, 240, 326
 Franckenau, Gerhard Ernst von, 161
 Francoeur, François, 389
 Franconia, 658
 franquismo, 593
Frayeurs de Crispin, Les, 560
 Fréret, Nicolás, 379, 390, 391, 392,
 393, 592
 Freud, Sigmund, 301, 316
 Friese, Friedrich, 578
 Frisia, 508, 510
 Frislanda, 530
 Fristán, 481
Frühauflklärung, 394
 fuente encantada del Amor, 668
 fuentes (psicológicas) de lo
 maravilloso, 194
 fuera del orden natural, 29, 337
 fuerzas de la razón, 121
 fundamento literario, 699
 fusionar historicidad y ficción, deseo
 de, 515
 Fuzellier, Louis, 694

 Gabino (*Duendes son alcahuetes*), 558
 Gabriel, ángel, 451
 Gaimar, Geoggroi, 460
Galán, discreto y valiente, 537
 galano artificio, 343, 344
 Galatino, Pietro, 306
Galería fúnebre de espectros y sombras
 ensangrentadas, 564
 Gales, 459
 Galia, 585, 592, 658
 primera tierra que se liberó del
 Diluvio, 592
 Galicia, 464
 Galilei, Galileo, 71, 304, 306, 636
 Galland, Antoine, 210, 425
 Gallia o Galluya, como *cosa elevada*
 hasta el cielo, 592
Galliade ou la Révolution des arts et
 sciences, 592
 Galván (o Gawain), 465
 Ganges, 511
 García de Quevedo, José Heriberto,
 502
 García de Santa María, Álvaro, 486
 García Matamoros, Alfonso, 326
 Garducci, Giambattista, 68, 149, 157
 Garnier, Robert, 417, 694
 Garrido de Villena, Francisco, 547
 Gasparini, Francesco, 429
Gatomaquia, La, 501, 639
 Gaurico, Pomponio, 305
geist celta, 446
gemeinschaftliche Wurzel, 401
 Gemelli, Francesco, 66
 género, caballeresco, 464, 491, 493
 épico, 596

- narrativo, 44
 pastoril, 413, 593
 Génesis, 506
genius loci, 437
 Genoveva, santa, 673
gente di mondo, 91
 gentes feéricas, 439
 geografía mítica, 22
 geografías septentrionales, 511
Geographia (Claudio Ptolomeo), 586
Georgicas, 31, 270
 Germania, 586
Germania (Tácito), 592
Gerusalemme liberata, 631, 637
Geschichte der italiänischen Oper, 163, 164
Gesta Danorum, 217
Getica, 585, 587
 Giacciardini, Luigi, 221
Giasone, 338, 656
Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto, 561
 Gibbon, Edward, 119, 379
 gigantes, 10, 437, 474, 477, 481, 494, 545, 648
 secundarios, 495
 Gilbert, Gabriel, 698
 Gildas (Sapiens), 456
 Ginebra, 500
 Ginguené, Pierre Louis, 642, 645, 651, 652, 653, 654
 sobre el origen del término *romance*, 645
Giornale Enciclopedico di Bologna, 190
 Giotto, 305
 Giovanni III, papa, 691
Giovinezza, 42
 Giraldi, Giovan Battista, 642, 645
 sobre el origen del término *romance*, 645
Girone il Cortese (o *Palamedes*), 462
 Giuliani, conde, 157
 Giuliani, Eriprando Maria, conde, 157
 Giustino II, emperador, 691
 glaciales mares, 504
 gloria, 63, 64, 65, 69, 71, 72, 151
 glorificación genealógica, 491
 glosa historicista, 601
Glossario gotico, 216
Glossarium ulphila-gothicum, 215
 Gluck, Christoph Willibald, 56, 156, 426, 429
 gnómico, 20
 Gocia, 222, 525
 Godard de Beauchamps, Pierre François, 122, 532, 685, 687, 689, 699
 godo *cavallero*, 548
 esforçado, 548
 fuerte, 548
 generoso, 548
 tan antigo, 548
 valeroso, 548
 vizarro, 548
 y cristiano, como una misma cosa, 600
 como misión histórico-universal, 589
 godos, 216, 218, 219, 248, 249, 480, 548, 567, 581, 585, 587, 596, 599, 647
 de España, 480
 ibéricos, 588
 Golandia, 528
Golden Spiegel, oder die Könige von Scheschiam, Der, 428
 Goldoni, Carlo, 205, 422, 423, 686
 Góngora, Luis de, 538, 539, 549, 699
 Gonzaga, casa de, 463
 goticismo, 17, 213, 658, 659
 goticismo hereditario, 596
 goticismo ideológico, 17
 goticismo nacional, 589
 gótico, 92, 245, 577, 582
 como mito nacional, 588
 concreción moderna de la imagen, 579
 como idea identitaria y de legitimación, 584
 gótico en la literatura española, presencia de lo, 600

Gottsched, Johann Christoph, 377, 393, 394, 398
 Goutai, 586
 Gozzi, Carlo, 429
 Gracián, Baltasar, 325, 345, 346, 347, 348
 Grainville, Jean-Christophe, 63
Gramáticos. Historia chinesca, Los, 429
Grammaticae Anglo-Saxonicae et Moeso-Gothicae, 217
 Gran Bretaña, 440, 466, 485, 662, 695
Gran conquista de Ultramar, 465
Gran duque de Moscovia y emperador perseguido, El, 535
Gran Príncipe de Fez, El, 424
Gran Tamerlano, Il, 429
 Granada, fray Luis de, 490
Grand Dictionnaire Géographique et Critique, Le, 582
 Grazini (Lasca), Anton Francesco, 689
 Gregorio de Niza, 434
 Gregorio Magno, san, 280
 Grial, 459, 650
 Grimaldi, duque de, 62
 Grimm, Friedrich Melchior, barón de, 224
 Groenlandia, 56, 530
 Gros, Étienne, 660
 Guadarrama y Moncayo, 538
 guerra, como espacio para la condición heroica, 480
 Guerra Civil, viejos valores y símbolos, 595
 guerra, de los Titanes, 584
 entre cristianos y sarracenos, 501
 Guerville, Harny de, 697
 Guglielmi, Pietro Alessandro, 156
 Guillén de Ávila, Diego, 597
 Guinglain (Gawain), 463
 Gustavo Adolfo de Suecia, 588
 gusto, 32, 63, 69, 74, 82, 84, 96, 99, 102, 110, 122, 138, 144, 146, 186, 188, 192, 202, 220, 221, 236, 243, 301, 329, 338, 342, 348, 351, 354, 361, 365, 367, 375, 387, 402, 441, 462, 556, 660, 661, 665
 de contar, 471
 del vulgo
 estragado, 557
 por la novedad, 231, 243
 por los efectos escénicos, 541
 gusto y tacto, *los menos hidalgos de los sentidos*, 547
 Gutiérrez de Valencia, Juan, 542
Guzmán el Bueno, 568
 hadas, 40, 101, 114, 337, 370, 383, 388, 439, 640
 Haendel, Georg Friedrich, 100, 517, 566
Harmonices Mundi, 517
 Hauser, Arnold, 119
 Hauteroche, Noël d', 560
 Haydn, Franz Joseph, 163, 426, 699
 Haym, Nicola Francesco, 566
 hechicero, 513, 667
 hechizos, 114, 440, 630, 697
 hecho, extraordinario, 33, 51
 psicológico, 253
 hechos históricos, 114, 186, 193, 356, 448, 571
 Héctor, 467
 Henao, Gabriel de, 84, 546
 Hengist y Horsa, hermanos, 458
 Henri, Michel, 689
Henriade, La, 385
 Henríquez, Luis, 84
 Herberay des Essarts, Nicolas de, 661
 Hércules, 458, 648
 Hércules Farnesio, 55
 Herder, Johann Gottfried, 117, 119, 380
 hermenéutico, 20
 hermetismo, 303, 305
 hermosura, de Alcina, 56, 339
 de Angélica, 56
Hermosura de Angélica, La, 547, 549
 Herodoto, 246, 589

- héroe, 45, 51, 57, 195, 212, 363, 441, 445, 447, 455, 459, 463, 468, 477, 479, 481, 483, 494, 495, 507, 513, 518, 521, 533, 565, 632, 663, 665, 666, 674
- nuevo modelo, 630
- objeto de burla, 479
- arteaguiano, 631
- fusión italiana y fantasiosa de los ciclos y los orlandos, 631
- caballeresco, 552
- cervantino, 519, 652
- enamorado, 478
- mítico
- en Arturo y su mundo, 467
- héroes, artúricos, 462, 466
- colectivos, 121
- de ficción, al margen de la moral cristiana, 338
- en lucha con su destino, 657
- heroico, 630
- adjetivo, 638
- heroico y humorístico, registros del *teatro dei pupi* y del *maggistico*, 674
- heroico y lo lírico, lo, 500
- héroi-comique*, 639
- heroicos de virtud, 57
- héroïque*, como subgénero escénico en Beauchamps, 687
- heroísmo en el amor, 298
- Herrera, Fernando de, 327, 490
- Hervás y Panduro, Lorenzo, 217
- Hesíodo, 589
- Hespaña libertada*, 548
- Hespérides, 212, 241, 648
- Heyne, Gottlob, 380
- Hibernia, 456
- Hickes, George, 217
- Hidra de Lerna, 648
- Hiecla, (Hekla) volcán, 56
- hielo, 49, 270, 510, 511, 526
- Hierobotanicon*, 252
- hiperbóreo, 271
- hipogrifo, 228, 236, 240, 330, 501, 502, 504, 505, 693
- Hispania, 585
- musulmana, 588
- visigoda, 588
- Hispanica Sammlung*, 162
- Hispanistik*, 161
- Histoire de l'astronomie ancienne*, 589
- Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, 532, 692
- Histoire du Théâtre italien*, 122, 689
- Histoire Générale des Goths*, 580
- Histoire littéraire d'Italie*, 651
- Histoire littéraire des Troubadors*, 222
- Histoire mémorable des expéditions depuis le déluge faites par les Gaulois ou Français*, 591
- Histoire naturelle de l'homme*, 409
- historia, 79, 80, 89, 90, 99, 122, 345, 372, 381, 382, 442, 519, 521, 581
- como ejercicio literario, 115
- como proceso, 118
- analítica, 111
- Historia Brittonum*, 455
- Historia Critica Philosophiae*, 307
- historia cultural, como teatro dramático, 575
- Historia de gentibus septentrionalibus*, 222, 524, 589
- historia, de la música, 163, 191
- de la ópera, 174
- Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, 547
- historia, de los espectáculos líricos, 125
- de los hebreos, 584
- Historia de rebús Hispaniae*, 595
- Historia de regibus Gothorum, Vandalorum et Suevorum*, 585
- Historia de Sto. Domingo*, 31
- historia, del arte, 120, 124
- del teatro musical, 140
- filosófica, 111, 116, 145, 408
- filosófica del melodrama, 655
- musulmana, como paréntesis siniestro, 592

narrativa, 113
natural, 252, 254
Historia Regum Britanniae, 458, 460, 465
historia tribal de los godos, 587
Historia y milicia cristiana del caballero Peregrino, conquistador del cielo, 546
historiadores de la Antigüedad, 521
historias, nacionales, 107
 sentimentales y adulterio, 498
historicidad, gótica, 600
 y ficción, como sustancias de seducción, 12
historiografía, decimonónica, 595
 española, 592
 gótica, 592
 leonesa y castellana, 588
Historische Nachricht von der Merkwürdigen Ceremonien der Altenrnburgischen Bauern, 578
History of England, 458, 459
History of Scotland, 220
Hobbes, Thomas, 232, 290
Holanda, 508, 510
Holbach, Paul Henri Thiry, barón d', 264, 266, 280, 379, 390
Holberg, Ludvig, 589
hombres del norte, 248
Homero, 33, 72, 210, 211, 229, 250, 322, 330, 343, 348, 363, 387, 413, 490, 514, 540, 589, 631, 635, 654, 686
honor, honra, su importancia, 533
Honorio, emperador, 567
Horacio, 82, 321, 323, 364, 655, 687
horizontes temáticos, 14, 16
Hormesinda, 568
horror, 44, 275, 335, 412, 644
Hoz y Mota, Juan, 553
Huet, Pierre Daniel, 540
Hugo de San Víctor, 228
Hugues, John, 516
Humboldt, Wilhelm von, 67, 68
Hume, David, 79, 119, 228, 231, 234, 260, 284, 286, 375, 379
humildad y fortaleza del héroe, 481
humor, 61
Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza,
 Gaspar (*vid.* Mondéjar), 595
IBM 360/91, 517
idea insular de Jordanes, 587
ideal, 54, 55, 60, 80, 88, 89, 92, 94, 95, 162, 196, 374, 435, 446, 468, 521, 565
 artístico, 80
 caballeresco, 467
 de belleza y pureza, 295
 de naturaleza, 389
 de restauración, 588
 de una vida bella, 468
 gótico, 596
idealidad poética, 648
idealische schönheit, 94
idealismo, 77, 169
idealización, 57, 246, 248, 420, 427, 447
ideas, caballerescas, 572, 651
 de infinito, 56
 estéticas, 76
identidad, como españoles y como cristianos, 593
 cultural germana, 399
 de lo gótico, 584
 española, intento de racionalizar la restauración, 594
 étnica, como re-construcción literaria, 587
identificación, 18
 del individuo, 46, 47, 52, 57, 314, 393
 entre mitología clásica y septentrional, 590
 de los espectadores, 552
 del nuevo paradigma, 699
 nacional, 566
ideología enciclopedista, 380
idille héroïque, 688
idolatría, 268, 271, 273, 275, 277, 280, 378, 411
 entre cristianos, 554

ídolos, 233, 234
Ifigenia en Táuride (Eurípides), 631
 ignorancia, 203, 231, 232, 254
 igualdad de las naciones ante Dios,
 589
il più brillante spettacolo di Europa, 96
 Ildefonso de Toledo, san, 434
Ilíada, 72, 229, 388, 564, 673, 686
 ilusorio, 187, 191, 235, 284
 Ilustración, 52, 53, 117, 119, 160, 253,
 261, 289, 291, 378, 419
 ilustres, hechos, 593
 locos, 640
 imagen, de lo septentrionalidad, 537
 e ideas, su íntima relación, 490
 imaginación, 20, 43, 49, 67, 73, 90, 96,
 98, 114, 165, 186, 188, 194, 201, 202,
 212, 227, 228, 229, 230, 231, 233,
 235, 237, 240, 243, 253, 256, 257,
 259, 269, 271, 272, 275, 279, 280,
 281, 283, 284, 298, 301, 307, 308,
 317, 318, 326, 340, 343, 346, 353,
 363, 371, 372, 373, 374, 375, 377,
 393, 394, 399, 400, 401, 402, 410,
 419, 420, 425, 436, 471, 483, 489,
 491, 519, 521, 528, 529, 532, 535,
 572, 630, 631, 646, 651, 654
 como centro de la experiencia
 estética, 399
 sospechosa, 400
 árabe, 649
 de Ariosto, 504
 de la aristocracia, 671
 de la percepción, 118
 española, 572
 exaltada, 654
 histórica, 118
 poética, 362
 poética hispana, 464
 sin freno, 649
 imaginario, 17, 117, 185, 220, 244, 274,
 275, 288, 290, 299, 300, 302, 370,
 406, 410, 414, 420, 428, 431, 433,
 461, 490, 529, 659, 685, 703
 caballeresco, 534
 de occidente, 577
 de septentrionalidad y
 medievalidad, 535
 europeo, 496, 575
 europeo «moderno», 703
 germánico y cristiano, 631
 gótico, 703
 medieval, 516
 mitológico de raíz gótica, 670
 patriota, 569
imago mundi, 485
 Imhof, Jacob Wilhelm von, 161
 imitación, 25, 54, 61, 77, 90, 93, 96,
 107, 109, 113, 153, 154, 262, 332,
 340, 345, 352, 355, 366, 374, 395,
 427, 559, 648
 Imperial, Micer Francisco, 466
Imperio del amor, *El*, 389
 Imperio, Otomano, 425
 Romano, 249, 291, 458
 Romano de Occidente, 584
 impresión, 37, 38, 39, 40
 impresiones ópticas, 41
 imprevisibilidad, 36
 indecencias, 571
Indes Galantes, *Les*, 696
 India, 196, 201, 227, 229, 420, 504, 511
 Indostán, 513
 inefable, lo, 47, 50
 infancia, de Cristo, 435
 de Perceval, 462
Ingénu, *L'*, 389
 Inglaterra, 143, 166, 415, 420, 428, 459,
 508, 509, 510, 513, 530, 562, 576,
 642, 645, 694
Instituciones poéticas, 168
 intelecto, 194, 227, 228, 285, 353, 517
Intelligenza, *L'*, 462
Interesse, *L'*, 689
 interiorización de experiencias
 sensibles, 489
 interpolaciones, 465, 471, 475, 558
 intertextualidad, 500
Introductio in Antiquitates Hyperboreo
 Goticas, 589

Introduction à l'histoire de Dannemarc..., 214
 intuición, posibilidades cognitivas, 141
 intuiciones fenomenológicas, 10
 invasión musulmana, 588, 592
 invasiones napoleónicas, 62
inventatio, 84
 inverosímil, 30, 108, 109, 140, 362, 471, 489, 492, 523, 531
Investigaciones filosóficas, 9, 25, 54, 60, 76, 92, 490, 701
 invisibilidad, 13, 506
 Ipermestra, 658
 Iriarte, Tomás de, 429
Irish Historical library..., *The*, 214
 Irlanda, 215, 444, 445, 459, 508, 509, 510
 irrealidad, 30, 43
 en la realidad, 43
 Isabel de Inglaterra, 304
 Isabel la Católica, 466
 Isabella (*Orlando furioso*), 500
 Isabelle (*Roland*), 693
 Isabelle, hija del príncipe de Bayona, 697
Isée (Ballard, La Motte y Destouches), 688
 Isidoro de Sevilla, san, 228, 585, 596
Isis, 659
 isla, función simbólica y narrativa, 586
 Isla, José Francisco de, 60
isla de Scandia, 585, 586
 isla sepultada en nieve, 530
 Islandia, 215, 508, 510
 Islas Británicas, 440, 454, 458
 islas fantasmas, 508
 isotopías, 18, 19
Issipile, 658
 italiano macarrónico, 558
 Jachimecki, Zdzislaw, 172, 173, 174
 Jacobi, Christian Frederik, 216
 Jacobo I, 304
Jalousie, La, 689
 James, William, 278
 jardín de Armida, 241
 jardín de Falerina, y semejanza con el de las Hespérides, 648
Jardín de Falerina, El, 549, 551
Jardín de flores curiosas, 222, 524
Jardineros de Aranjuez, Los, 53
 Jasón, 337
 Jaucourt, Louis de, 283
Jeanne d'Arc, 639
 Jenichen, Gottlob August, 161
 jenízaros, 426
 Jenofonte, 115, 201, 228, 235, 239
 Jerónimo, san, 297
 Jerusalén, 72, 211, 425, 451, 597, 686
Jerusalén liberada, 211, 686
Jerusalén liberata, 72
 Jéssica, 517
 jesuitas, 60
 Jesús, Teresa de, santa, 661
 Jodelle, Étienne, 417
 Johnson, Samuel, 274
 Jones, Indiana, 493
 Jordanes (o Jornandes), 248, 580, 585, 586, 587, 588
 Josué, 451, 467
Journal des sçavans, Le, 642
 Jouvancy, Joseph de, 86
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 77, 106, 221, 568, 593
 Juan Evangelista, san, 329, 505
 Juan Núñez, Pedro, 326
Juana la Rabicortona, 554
 Judas Macabeo, 467
 juegos fónicos, 92
 juicio de Dios, 497, 511
Julie ou la nouvelle Heloise, 208
 Julio Obsequens, 392
jungentur jam grypes equis, 504
 Junius, Franciscus, 215
 Juno, 210
 Junta de Dirección y Reforma de los Teatros, 556
 Júpiter, 211, 531, 635, 696

- Jurieu, Pierre, 664
justas, 153, 333, 542, 543
- kabbala*, 305
- Kant, Immanuel, 237, 241, 285, 286,
399, 400, 401, 402
- Kattegat, estrecho de, 508
- Kempe, Andreas, 589
- Kepler, Johannes, 305, 517
- Khun, Thomas Samuel, 403, 404, 408
- King Lear*, 531
- Kircher, Athanasius, 305
- koiné*, literario escénica europea, 659
- Kort historisk beskrifning, om the rätta
orsakerna til göthiska rikets
undergang i Spanien, och det
närwarandes tillstand, En*, 589
- L'Estoile, Pierre de, 661
- La Borde, Jean Benjamin de, 217, 661
- La Coste, Louis, 688, 694
- La Fontaine, Jean de, 490, 688
- La Garde, vid. Bridard Philippe
Bridard de La Garde, 697
- La Motte, Antoine Houdar de, 688,
695
- La Thuillerie, Jena-François Juvenon
(llamado), 696
- La Vallière, Louis Cesar de La Baume
Le Blanc, duc de, 699
- Labbet (abbé de Morambert),
Antoine Jacques, 695
- Labradoras de Madrid, Las*, 53
- Lactancio, 280
- Lágrimas de Angélica, Las*, 547
- Lain Entralgo, Pedro, 232, 234
- Lais*, 437
- Lancelot* (Chrétien de Troyes), 432
- Lancilotto*, 494
- Lanzarote, 463, 464, 465, 466, 543, 646
- Laomedonte, 197, 210
- Lapérouse, Jean-François, 371
- Laplace, Pierre Simon, 232
- Laponia, 220, 247
- Laporte, Joseph de, 641, 660, 699
- Larra, Mariano José de, 563
- Lavalley de Rouvron, Charles André
Hippolyte, 165
- Le Bossu, René, 374
- Le Fèvre de la Broderie, Guy, 592
- Le Loyer, Pierre, 230
- Le Metel d'Ouille, Antoine, 560
- Le Sage, Alain René, 688, 696
- Le Sueur (o Lesueur), J. L. (?), 697
- lección, de música, 554
heroica social y moral, 567
- Lecciones sobre la Retórica y las Bellas
Letras*, 571
- Lecina, Mariano, 61
- Leconte de Lisle, Charles Marie, 439
- Leda, 55
- Lefebvre de Saint-Marc, Charles
Huhes, 349
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 250, 305,
355, 394, 396, 397
- Lelicio, 478
- Leman, lago, 470
- lengua, origen, 90
española, 599
- lenguaje, 100, 109
ordinario, 16, 29, 48
- lenguas, origen, 97
su idoneidad para el teatro
musical, 89, 92, 96, 205
que proliferaron después de Babel,
576
- Lenoble, Robert, 245
- Lentini, Giacomo da, 462
- León Tello, Francisco José, 62, 76, 78
- Leone, heredero de Constantino, 633
- leonero, 483
- leones, 455, 474, 483, 674
- Leonor Plantagenet, 464
- Lepolemo*, 473, 475
- Léris, Antoine de, 685, 692, 693, 694,
695, 696, 697, 698, 699
- Lessing, Gotthold Ephraim, 389, 426
- Lettres sur la Laponie*, 220
- Leviatán*, 290
- lexitimia, 35

ley Sállica, 659
 leyenda, Negra, 159
 troyana, 583, 591, 592
 leyes, antiguas, 511
 del universo, 231, 253
 físicas, 231, 254
 libertad, 81, 167, 192, 246, 248, 249,
 278, 286, 289, 323, 385, 400, 409,
 437, 548, 572
 del poeta romancesco (Ginguené),
 653
Libro de la caza, 465
Libro del buen amor, 465
Libro del Esplendor, *vid.* Zohar, 306
 libros, como sustrato de identidad,
 519
 de caballerías, 452, 473, 475, 496,
 572
 Lidia (*Orlando furioso*), 500
Lieder des Barden Sineds, 217
 límites de la civilización, 586
 linajes, 30, 33, 161
 Lindenberg, Kaspar, 161
Lingua nacional, A, 540
Linguarum veterum septentrionalium,
 217
 Lisboa, 429
 Lisnart, rey, 662
 literario, 30, 33, 45, 85, 112, 123, 125,
 160, 193, 200, 208, 259, 291, 341,
 430, 433, 445, 447, 452, 454, 470,
 531, 596
 literario y lo real, lo, 471
 literatura, 65, 306
 conformadora del pensamiento y
 la imaginación, 521
 címbrica, 457
 de idealización, 596
 de viajes, 160
 escénica, 575
 gótica, 583, 596
 medieval, exaltación, 398
 provenzal, 162
 religiosa, 485
 y pintura historicista, 596
 llama de fuego negra, 484
 Llampillas, Francisco Javier, 148
 Llancarvan, Caradoc de, 457
 Llull, Ramón, 432
Lo que ha de ser, 536
 lobas y lobos, conversión de algunas
 gentes en, 529
 Locke, John, 79, 100, 236, 237, 274,
 275
locus amoenus, 195
 Lodbrog, Regner, 215, 284
 lógica, de la imaginación, 395
 ficcional, 515
 Logistilla, 509, 510
Lohengrin, 41, 174
 Lombardía, 566
 Longino, 242, 349, 376
 Longino, exarca (*Rosmonde*), 692
 longobardos, 580, 692
 Longuyon, Jacques de, 467
 López de Ayala, Pero, 465
 López Pinciano, Alonso, 325, 339,
 340, 341, 501, 597, 598
 Lorenzo Palminero, Juan, 326
 Lotti, Cosme, 562
 Lowth, Robert, 379
 Loyola, Ignacio, san, 661
 lucha entre el bien y el mal, 566
 Lucinda (*Orlando furioso*), 500
 Lucrecio, 75
 Luengo, Manuel, 60, 61, 62, 63, 66,
 138, 140, 149, 155
 Luis XIV, 160, 350, 429, 560, 660, 661,
 662
 Lully, Jean-Baptiste, 661, 669, 688,
 693, 694, 695
Lusíada, La, 388
Lutrin, Le, 638, 639
 luz, 61
 Luzán, Ignacio de, 349, 358, 359, 360,
 361, 362, 363, 565, 572
 Luzbel, 538

Mabinogion, 457
 Macaulay, Thomas, 458, 459, 460

Macbeth, 540, 673
 Macedonia, 480
 Macpherson, James, 380
 Magas de Tesalia, paralelismo con
 Brujas de cementerios, 648
Maggio epico, 670, 674
 magia, 139, 201, 287, 299, 300, 303,
 304, 331, 382, 388, 436, 445, 452,
 503, 512, 551, 555, 562, 563, 630,
 651, 652, 662, 667, 694
 como arte o ciencia oculta, 300
 como *ciencia del imaginario*, 300
 magia e ilusionismo, 562
Mágica florentina, La, 556
 mágico, 22, 36, 46, 300, 305, 309, 388,
 404, 432, 446, 504, 506, 544, 551
 como plano de conciencia, 45
magicus, relacionado con lo diabólico,
 433
 magos, 302, 337, 474, 481, 541, 558,
 667, 674
 Mahoma, 450
 Mahón, 696
 mal gusto, 291
 Malebranche, Nicolas, 72, 374
 Malipiero, Gian Francesco, 158
 Mallet, Paul-Henri, 214, 215, 216, 218,
 219, 380, 647
Mambriano, 497, 498, 500
 Mandeville, Juan (Jehan, John), 438
 Mandricardo y Rodomonte,
 desajustados en el perfil de
 caballeros, 633
 Manfredini, Vincenzo, 69, 70, 156
 Manrique, Jorge, 597
Manto la Fée, 688
 Mantua, 463
Manual de Armónica, 516
 Manuel y Rodriguez, Miguel de, 556
 máquina, 33
 como artificio poético, 34
 como sistema de lo maravilloso en
 la ópera, 103, 383
 en el ámbito de las sensaciones, 30
 máquinas, 34, 54, 101, 102, 556, 557,
 669
 como intervención de seres
 metafísicos, 383
 poéticas nuevas, 644, 654
 mar Glacial, 526
 maravillado, 36, 309
 maravillarse, 32, 322
 maravillas remotas, 413
 maravilloso, como artefacto literario,
 35
 como necesidad poética, 327
 su sustancialidad respecto al
 melodrama y las artes, 11
 arteaguiano, 11, 17, 567, 670, 690,
 703
 cristiano, 325, 327, 348, 433, 434,
 436, 446
Maravilloso en el Siglo de las Luces...,
 Lo, 172, 382
 maravilloso medieval, como forma
 de resistencia, 433
 elementos de definición, 433
 pagano, 436, 446
 situacional, 52
 superior, 398
 y lo probable, lo, 395
 y milagroso, su distinción, 325
 maravilloso, como cotidiano, 492
 en el *Persiles*, 530
 Marcello, Benedetto, 106
 March, Ausias, 297
 Marco Aurelio, 74, 75
 Marganorre, 500
 María Antonieta, reina, 371
 Maria de Francia, 437
 María de Portugal, 543
 María sierva de Dios, 435
 Mariana, Juan de, 490, 595
 Marías, Julián, 43
 Marin, François Louis Claude, 699
 Marini (o Marino), Giambattista, 196,
 201, 202, 303
marionettes de Bienfait, 693, 695

- Marmontel, Jean-François, 186, 187, 349, 363, 364, 366, 367
- Marphise, 698
- Marruecos, 511
- Marsil, rey, 450
- Martin, Martino, 429
- Martín (*vid.* Sarmiento), 595
- Martín Antolínez, 448
- Martini, Giovanni Battista, 61, 137, 138
- Martorell, Joanot, 471
- marvel*, 37
- marvelous*, 36
- máscara alegórica, 515
- mascaradas, 542
- Masdeu, Juan Francisco, 147, 595
- Massillon, Jean Baptiste, 490
- materia, artúrica, 453
 - de Bretaña, 437, 454, 464
 - especialmente en *Amadis y Roland*, 668
 - de Francia, 454
 - de Roma la grande, 454
 - romana, 416, 417
 - de Bretaña y Francia, 494
- Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, 220
- Mauricio, 528
- maurofilia, 424
- Máximo de Tyro, 280
- Mayans, Gregorio, 148, 161, 162
 - Juan Antonio, 148
- mecanismos del destino, 552
- Medea, 648
- Médico de su honra, El*, 534
- medievalidad, 11, 15, 17, 195, 222, 223, 293, 579, 658, 659, 670, 685
- medievalidad, imaginada, 685, 688
 - y septentrionalidad, como constructo identitario, 670
 - como unidades complejas que sustancian lo maravilloso, 630
- medievalismo, 564
- mediocridad de la música, 143
- Médor (Medoro), 693, 699
- Medraut (Mordred, Modret), 456, 458, 464
- melancolía, como fenómeno cultural, 276
- Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, 187
- Meliadus, rey, 646
- Melisse, 695
- melodía, 98, 100
- melodrama, 12, 34, 51, 54, 88, 89, 90, 91, 98, 99, 100, 105, 109, 143, 144, 145, 154, 158, 159, 185, 191, 193, 194, 230, 262, 410, 629, 685
 - marco del análisis arteaguiano, 685
- melos*, 109
- Mémoire explicatif du Zodiaque, chronologique et mythologique*, 380
- Mémoire sur l'origine des constellations, et sur l'explication de la fable par le moyen de l'Astronomie*, 589
- Memoires pour servir à l'Historie Universel de l'Europe depuis 1600 jusqu'en 1716*, 642
- Mémoires-Journeaux* (L'Estoile), 661
- Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, 106
- Memorial Literario*, 168, 554
- Méndez Bejarano, Mario, 79
- Mendoza (Hurtado de ?), Antonio, 490
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 10, 77, 78, 79, 99, 104, 105, 168, 169, 173, 424, 536, 676
- Menéndez Pidal, Ramón, 447, 463, 596
- Mengs, Anton, 56
- Menesson, (?), 688
- mentalidad pre-cismática, 578
- Mercader de Venecia, El*, 517
- Mercucio, 40
- Merlín, 197, 209, 228, 236, 239, 240, 301, 437, 464, 465, 466, 689
 - en el ámbito escénico, 696
- Merlin deserteur*, 696
- Merlin dragon*, 696

Merlin peintre, 696
 Mesa, Cristóbal de, 547
 Mesina, estrecho de, 469
 Mesmer, Franz Anton, 67, 370
Metafísica, 228, 322, 323
 metafísica falsa, 279
Metamorfosis, 413, 414, 415, 474, 483, 637, 686
Métaphysique allemande, 397
 Metastasio, Pietro, 100, 106, 107, 108, 121, 122, 144, 154, 155, 158, 191, 201, 206, 209, 224, 227, 229, 429, 631, 632, 633, 634, 657, 686
 metateatralidad, 542
 metro digno que convenga a la majestad de la fábula, 632
 metro musical que otorgue una agradable cantilena, 632
 Michaelis, Johann David, 162
 miedo, 38, 69
 Migir, fray, 466
Mil y una noches, Las, 210, 425
 milagro, como poder de Dios, 325
 como prodigio y superstición, 391
 como voluntad de Dios, 301
 entorno de confusión, 325, 436
 milagros, 231, 234, 325, 337, 348, 434, 435, 451, 564
 del paganismo, 390
 Milesias, fábulas, 340
 Millás, Joaquín, 157
 Millot, Claude-François, 222, 223
 Milton, John, 384, 386, 393, 460, 636
 mimesis, 79
 mimesis aristotélica, 396
 Minato, Niccolò, 656
 Minerva, 212, 696
 Minguet, Pablo, 562
 Minturno, Antonio Sebastiani, 325, 327, 328, 653
 Mira de Amescua, Antonio, 553
mirabilia, 30, 434, 436, 437, 446
mirabilis, 30
miraculum, como maravilloso cristiano, 433
mirandum, 322, 324
miroirs de reflexion, 84
 misterico, 46
 como plano de conciencia, 45
 como prodigio, 37
 misterio del mundo, 306
 misterios, 43, 306
 mística judía, 305
 mito, 29, 45, 52, 244, 256, 258, 259, 260, 445, 446, 453, 454, 468, 552, 703
 como explicación, 261, 262
 definiciones, 406
 en la *Poética* de Aristóteles, 259
 artúrico, como proceso, 458
 dimensión utópica y cultural, 469
 clásico, funciones en la modernidad, 415
 como máscara, 53
 del pueblo godo, 592
 gótico, 582, 583, 584, 588, 589, 593
 y religión, 245
 mitogénesis, 457, 458
 mitología, 90, 202, 243, 262
 como compendio de fantasías, 262
 céltica, 459
 de los antiguos, 262
 degradada, 260
 mediterránea, 454
 moderna, 194, 222, 244, 262, 263, 303, 406, 408, 412, 630, 703
 pagana, 645
 mitológico, 52, 577, 657
 como plano de conciencia, 45
 mitológico-literarias, 196
 mitos nacionales, 169, 591
Mocedades del Cid, Las, 565
 mocedades o *enfances*, como género medieval, 463
 modelo heroico de la modernidad, 494
 modelos de soberanía, 584
 Módena, 152, 461
 Molière, 72, 422
 Molina, Tirso de, 418

- Molina Castillo, Fernando, 8, 10, 17, 21, 25, 60, 82, 142, 163, 166, 171
- momos, 542
- Monadología. Principios de filosofía*, 396
- monarquía hispano-gótica, desde la óptica sueca, 589
- monasterio de Santo Tomás, 529
- Moncrif, François-Augustin de Paradis de, 389
- Mondéjar, marqués de, 595
- Mondragón, Jerónimo de, 326
- Moneglia, Giannandrea, 657
- Monmouth, Geoffrey de, 460, 464
- monopolio mitológico del Sur, 194
- monstruos, 344, 346, 414, 437, 457, 477, 545, 663, 674
- monstruos, enanos, elfos, 439
- Montaigne, Michel de, 578
- Montalvo, *vid.* Rodríguez de Montalvo, 661, 662
- Montengón, Pedro, 594
- montes de la Luna, 505
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat, barón de, 72, 118, 119, 221, 246, 247, 248, 390, 420, 686
- Monteverdi, Claudio, 675
- Monti, Vincenzo, 67
- Montiano, Agustín Gabriel de, 418, 566, 567
- Montmouth, Geoffrey de, 455
- Mont-Saint-Michel, 435
- Monumenti celtici*, 218, 219
- Monuments de la mythologie et de la poesie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*, 380
- moral, 82, 109
- instrumento de regulación, 125
- crisiana, 338, 446
- Morales, Ambrosio, 595
- Morambert, *vid.* Labbet, 695
- Moratín, *vid.* Fernández de, 418
- Moreto, Agustín, 538
- Morgain (o Morgana), 462, 469, 472, 485
- Morgante, 495
- Morgante maggiore, Il*, 643
- Morgante, Il*, 494
- Morhof, Daniel Georg, 160
- «Morir Cantando el Ocaso de la Verosimilitud Clasicista», 171
- moriscos, 421, 422, 423, 424
- Moritz, Karl Philipp, 370, 380
- moros, 344, 597, 651
- en Calderón, 422
- en el teatro, 421
- en Lope, 422
- Mort de Bradamante*, 694
- Moscovia, 536
- Mosquea, La*, 639
- motivos y personajes bíblicos, como universo paralelo a la mitología antigua, 413
- Mour, Jean-Baptiste van, 425
- mover los corazones y llevarlos a la persuasión, 632
- movimientos del ánimo, 98, 100, 253
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 426
- muerte de Dido, 56, 170
- muerte de Iseo, 170
- Muerte de Munuza, La*, 568
- mujer, como objeto de deseo, 295
- como perfección moral y física, 294
- como trovadora de Dios, 435
- concepto de, 294
- su carácter maléfico, 294
- ebria de Dios, 435
- mujeres homicidas, 500
- Munárriz e Iraizoz, José Luis, 570, 571, 572
- paralelismo con Arteaga, 571
- mundo artúrico, como utopía, 459
- de las emociones, 12
- ideal, 227, 228, 319, 553, 649, 674
- ideal caballeresco, 553
- idílico, 44
- infernial, 44
- irreal, 239
- medieval, como *espejo remoto*, 431
- plebeyo, 494
- real, 12, 22, 84, 239, 397, 659

mundos posibles, como articulación
 verosímil, 395
 Muratori, Ludovico Antonio, 159,
 223, 227, 307, 308, 349, 352, 353,
 354, 359, 360, 362, 363, 396, 579, 581
 Murillo Velarde, Pedro, 277
 musa, musas, 188, 213, 599, 655
Museo Pictórico y escala óptica, El, 562
 MUSIC4BF, 517
 música, 46, 56, 89, 90, 91, 92, 96, 97,
 98, 99, 101, 102, 103, 104, 109, 112,
 124, 138, 143, 145, 147, 153, 155,
 156, 166, 169, 186, 191, 193, 209,
 220, 239, 260, 318, 381, 429, 480,
 516, 517, 521, 546, 551, 661, 668,
 687, 688, 694, 695
 autoridad de la griega antigua, 105
 concepción medieval tripartita, 517
 en relación con la poesía, 90
 esclava de la poesía, 669
 formar el alma mediante, 213
 su presencia, 629
 su presencia en el *teatro dei pupi* y
 el maggistico, 675
 y espectáculos, 262
 antigua, 164
 celestial, 517, 546
 de las esferas, 68
 gitana, 427
 griega, 155, 156
 inaudible, 516
 italiana, 143
 jenízara, 427
 moderna, 144
 mundana, 517
 profana, 143, 152
 representativa, 155
 turca, 426
 música y poesía, unión de, 140, 193
 músicos flamencos, 221
 mutaciones, 442, 552, 558, 563
 Muzio, Girolamo, 326, 653

 nacimiento de la novela, 521
 nacionalismo, en Spenser, 515
 español, 600
 gotizante, 589
 nacionalista, 156
Naissance d'Amadis, 695
 Nápoles, 304, 529
 Napoli Signorelli, Pietro, 103, 106,
 140, 150, 151, 164, 569
 narrativa popular de tema artúrico y
 carolingio, 494
 narrativo, 17, 19, 29, 30, 55, 111, 259,
 382, 388, 405, 412, 443, 454, 497,
 499, 507, 530, 587
Nathan el Sabio, 426
Natural History of Religion, The, 379
 naturaleza, como espectáculo, 245,
 250
 como teatro, 527
 como teatro de ópera, 251
 inhumana, 703
 y verdad, 389
 naturalismo, 77, 253
 Nebrija, Antonio de, 326
 Nennius, 455, 456
 Neoclasicismo, 10, 53, 77, 78
 Neolítico, 440
 neoplatonismo, 305, 307
 Neptuno, 210, 497
neuf preux, les, 467
 Newton, Isaac, 72, 232, 251, 252, 305
 Nicolson, William, 214
 Nicómaco de Gerasa, 516
 Nieremberg, Juan Eusebio, 277
 nigromantes, 554, 558
 Nilo, 503, 511, 513
nine worthies, the, 467
 ninfas, 414, 551, 663
 Niquea, 484
 Niquée, hija del sultán de Tebas, 695
Nitteti, 658
 nivel mítico o *situacional*, 51
 nobleza de la estirpe, 568
 Noël, François, 639
 nómina plautina, 497
 Nordencrantz, Anders, 589

Nordisea Kempeater (Nordiska Kaempadater), 217, 218, 219
 Norte, 247, 461, 524, 526, 540, 576, 582, 586, 590
North American Review, 158
Northern Antiquities, 380
 Noruega, 215, 247, 508, 510, 526, 528, 529, 537, 538, 539, 540, 541
 nostálgicos del pasado, 665
 Nostradamus, Michel, 223
 Nostredame, Jean de, 223
 Notkero, 153
 Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste, 100, 102, 140, 164
Nova literaria ex Hispania, 161
Nova literaria maris Baltici, 161
 novedad, 22, 30, 33, 39, 40, 43, 54, 57, 89, 194, 242, 346, 353, 354, 359, 361, 408, 411, 703
 novedoso, predisposición en los individuos, 241
 novela, 29, 57, 208, 237, 335, 381, 432, 465, 468, 496, 506, 523, 530, 535, 597
 como escuela, 207
 moderna y epopeya, diferencia en Ariosto, 335
 medieval, elemento diferenciador, 432
 sentimental, 90
 septentrional, 522
 novelas, caballerescas, de caballerías, 358, 452, 464, 470, 484, 512, 545
 cortesas francesas, 459
Novellino, II, 462
Novena Sinfonía, 427
 Nüremberg, 467
 nueva mitología, 629
 Nueva York, 158
 nuevas naciones, 584
 Nueve de la Fama, 466, 467
 nuevo, 38, 43, 60, 243
 Nuevo Mundo, 511
 nuevo, objeto narrativo, 408
 orden social, 664
 paradigma, 405, 406, 412, 431, 490, 629, 630, 651, 657, 658, 660, 668, 690, 696, 699, 705
 paradigma de lo maravilloso, 640, 685
 paradigma literario, 654
 nuevos campos gravitatorios, 412
Nuovo Giornale de' letterati, 83, 157
o terreno que não recebe sol, 540
 objeto, emotivo, 35
 mental, 35
 objetos, mágicos, 412, 457, 481, 502, 505, 506
 simbólicos, 84
Observations sur les écrits modernes, 669
 Ocampo, Florián de, 595
 Octavio (*Duendes son alcahuetes*), 558
Oda para el día de Sta. Cecilia, 517
Ode sur le Fanatisme, 282
odi profanum vulgus et arceo, 82
 Odín, 219, 647
 odio, 38
Odisea, 211, 590, 643, 673, 686
 Odorico da Pordenone, 444
Of Superstition and Enthiasm, 284
 Olao Magno (Olaus Magnus), 222, 524, 525, 589
 Olguin, Manuel, 77
 Olimpia (*Orlando furioso*), 500
Olimpiade, L', 632, 633, 658
 Olimpo, 538
 Oliva (Pérez de ?), Fernán, 490
Olivante de Laura, 473
 Oliveros, 452, 649
 Olmeda, marqués de la, 555
 Omero Ferrarese, 647
 ópera, 16, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 123, 125, 143, 145, 165, 168, 171, 173, 186, 187, 188, 381, 382, 386, 388, 415, 629, 631, 667, 670, 688, 693, 694, 695
 compleja arquitectura, 702
 decadencia, 155

necesidad de final feliz, 224
 bufa, *buffa*, 90, 143, 144
 cómica, 696
Opéra Comique, 694
opera dei pupi, 672
 ópera, en música, 103, 149
 lírica, 109
 seria italiana, 657
opere in Musica, entusiasmo y
 decadencia, 656
*Opere varie trasportate dal franzese e
 recitate a Bologne*, 686
Oráculo manual y arte de prudencia,
 345, 346
Orbeque [u *Orbecche*], 689, 690
 Orcadas, 215
 Orco, 506
 ordalías, 579
 ordenación cronológica de Crónicas
 y Poemas caballerescos
 (Durán), 650
 Orfeo, 589, 590
 orgullo y honor, 468
 Oriane, 662, 663, 664, 667
 Oriente, árabe, 419
 chino, 419
 su *descubrimiento*, 420
 oriente árabe, como campo narrativo,
 17
 origen, céltico, textos caballerescos
 (Durán), 650
 de la civilización, su loalización
 en el norte, 589
 de los godos, 585, 587
 germánico, textos caballerescos
 (Durán), 650
 griego moderno, textos
 caballerescos (Durán), 650
*Origine de tous les Cultes, ou la Religion
 Universelle*, 380
*Origine des dieux du paganisme et le
 sens des fables*, L', 260
Origo gentis Langobardorum, 587
 Orlando, 699
 como un Hércules o Aquiles
 moderno, 647
Orlando furioso, 329, 342, 362, 445,
 490, 492, 495, 500, 501, 502, 503,
 504, 507, 511, 558, 631, 633, 634,
 637, 658, 659, 699
 como culminación de un proceso
 evolutivo de materiales, 497
 como paradigma, 655
 como partida de ajedrez, 501
 referencias geográficas, 507
Orlando furioso y el lector (según
 Borges), 514
Orlando innamorato, 492, 497, 498, 499,
 500, 551, 631
Orlando Paladino, 699
Orphelin de la Chine, L', 429
 Ortega y Gasset, José, 99, 115, 240,
 393
 Ortiz y Sanz, Joseph, 595
Os xigantes no Morgante, 495
 oscuridad, 65, 261, 275, 506, 537
 Osián, 215, 219
Osservazioni sopra il Ruggiero, 631, 632
 ossiánico, 195
 Otón de Frisinga, 153
 Otón III, 434
 Otón rey de Inglaterra, 694
 Otranto, 461
 Ouris, 293
 Ovidio, 210, 413, 414, 415, 441, 637,
 686
 Pablo, san, 48
 Pablo Fernández, Antonio, 556
 Pablo Forner, Juan, 429
 padres de la Iglesia, 584
 paganización de lo maravilloso, 437
 País de las tinieblas, 540
 Paisello, Giovanni, 156
 Países Bajos, 508
 paladines carolingios, plano
 simbólico en el teatro popular
 italiano, 673

- tomados como personajes reales, 673
- Palamedes* (vid. *Girone il Cortese*), 462
- Palamedes. La pulzella Gaia*, 462
- Palmerín, 483, 484
- Palmerín de Inglaterra*, 473
- Palmerín de Oliva* (u *Olivia*), 473, 646
- Palomino, Antonio, 562
- Panard (o Pannard), Charles François, 693, 694
- Panegírico a la reina doña Isabel*, 597
- Panegírico funeral o oración fúnebre [al señor Rey Don Felipe III]*, 598
- Pantagruel*, 518
- pantomima, 91, 99, 100, 104
- paradigma, 12, 14
- problemas comunes a todo, 404
 - su transformación histórica, 15
 - arteaguiano, 13, 16, 17, 18, 21, 22, 55, 213, 220, 407, 489, 531, 535, 629, 658, 660, 685, 687, 691, 697
 - clásico, 407, 657, 670, 689
 - de lo maravilloso, 15, 21, 431, 490, 630, 656, 659, 668, 693, 705
 - estético, 404
- Paradise Lost*, 393
- Paraíso, 241, 505, 589
- imagen sensual, 546
- paralelismo, Arteaga-Wagner, 104
- Escila y Caribdis - Moskestroem, 590
 - Ulises - Outis, 590
 - entre la *Odisea* y los *Edda*, 590
- Paravicino y Arteaga, Hortensio Félix, 598
- Parfaict, hermanos, 123, 532, 685, 692, 699
- Paris, 62, 67, 163, 210, 219, 465, 561, 576, 651, 697
- Parnaso, 501, 513
- parodia, de lo heroico *elevado*, 639
- y percepción realista, 496
- pasa de lo grave a los dulce, de lo agradable a lo severo, 644
- pasado visigodo, vinculación con el, 588
- Pascal, Blaise, 274, 318, 319, 490
- Pasión de Cristo, 673
- pasión del hombre a todo lo maravilloso, 572, 573
- pasiones, 37, 38, 39, 52, 57, 85, 86, 95, 97, 98, 99, 140, 186, 233, 256, 269, 290, 314, 315, 316, 318, 376, 377, 386, 410, 567, 648, 672, 686
- como respuesta a una acción, 314
 - convenientes, 319
 - expresión teatral, 91
 - naturales en el hombre, 272
 - revestidas de un velo místico, 650
- Pasqualino, Antonio, 671, 672, 673, 674, 675
- Passano, Giacomo, 205
- Passions de l'âme, Les*, 37
- Pastor, Juan, 418
- pastor idealizado, 479
- pastorales héroïques*, 687, 688
- Patrañuelo, El*, 496
- patria, 124, 168, 222, 463, 519, 525, 529, 553, 568
- nacional, 45, 65, 117, 363, 528
 - de los godos, 586
- patriotismo, 137, 568, 593, 657
- pecado del gigante, 483
- pedagogía de la imaginación, 489
- pedagógico, 109
- Pedro, maese, 671
- Pegaso, 258, 501
- Pekín, 429
- Pelayo* (Jovellanos), 568
- Pelayo, El* (Espronceda), 600 (Pinciano), 597
- Pelayo, rey godo de Asturias, 548, 593, 597, 598
- Pèlerins de la Mecque, Les*, 426
- Pellegrin, Simon-Joseph (abbé), 695
- Penélope, 330
- pensamiento musical medieval, 516
- Pensées sur la religion...*, 274
- Pensis, Christophorus de', 643

- Perceforest, 543
- percepción, de alteridad del otro, 577
- de lo gótico, 580
 - del norte, 244, 245
- Percy, Thomas, 286
- Peregrino, El*, 31
- Pérez de Montalbán, Juan, 418, 553
- Pergolese, *vid.* Pergolesi, 56
- Pergolesi, Giovanni Battista, 100
- Periandro, 528, 529
- Perideo, asesino de Albuino
(*Rosmonde*), 691
- Périon de Gaules, rey (*Amadís*), 662, 695
- Pernéty, Antoine-Joseph, 380
- Persée*, 659
- Perseo y Andrómeda, 445
- Persia, 481, 513
- Persiles*, *vid.* *Trabajos de Persiles...*, 523
- personajes, del *Persiles*, 523
- sobrehumanos y sobrenaturales, 541
 - surgidos del *Orlando*, 496
- Pertharite, rey, 566
- perturbaciones corporales, 36
- Petraeus, Nicolaus, 589
- Petrarca, Francesco, 304, 305, 343, 354, 462, 490
- Petrarch's Testament*, 305
- Phaéton*, 659
- Philidor, Francois André, 688
- Philidor (*l'âné*), André, 429
- Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire*, 639
- Philosophia antigua poética*, 339
- Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, A*, 242
- Philosophie de l'histoire*, 123
- Philosophia Antigua Poética*, 501
- Piccini, Niccolò, 156
- Pico della Mirandola, Giovanni, 71, 306
- Piero, Filippo di, 643
- Pierrot Roland*, 693
- Pierrot Tancrede*, 694
- Pigna, Giovan Battista, 642
- sobre el origen del término *romance*, 645
- Pinciano, *vid.* López Pinciano, 325
- Pinel y Monroy, Francisco, 139
- pintura, 104, 410
- Pirineos, 511, 567
- Pitágoras, 73
- Piteas, 590
- Pla, Joaquín, 148
- placer, 38, 228, 241, 243
- Placidia, esposa de Ataulfo, 567
- Planelli, Antonio, 102, 140, 164
- planos, de conciencia, 45, 48
- de realidad, 197
- Platir*, 473, 476
- Platón, 208, 213, 257, 306, 307, 322, 413, 490, 589, 642
- Plauto, 499, 557, 572
- Plinio, 392
- Plüer, Carl Christoph, 162
- Plutarco, 211, 589
- Pobrecito Hablador, El*, 563
- poder, del canto, 552
- mágico, sobre el alma, 283
 - sobrenatural, 552
- poema caballeresco, 494, 631
- Poema de Alfonso XI*, 465
- Poema de Fernán González*, 448
- poema épico, 29, 34, 349, 385, 637, 641, 643
- Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando enamorado. Dedicado al hombre más maldito del mundo*, 423, 550
- poema lírico, entrada de la *Enciclopedia*, 151
- romancesco, 638
 - romancesco y su inferioridad respecto al poema heroico (Ginguené), 653
- poemas italianos, textos caballerescos (Durán), 650

- Poème Épique* (Richelet), 641
- Poèmes barbares*, 439
- poesía, 61, 91, 97, 98, 100, 104, 109, 124, 202, 343, 344, 361, 362, 366, 401, 521
- como alma para el cuerpo, 213
- como arte de ilusión, 385
- como cimiento de la Metafísica, 259
- como invención, 229
- como libre juego de la imaginación (Kant), 401
- como manipulación de la realidad, 329
- su* verdad, 394
- utilidad edocativo-moral, 394
- poesía, árabe, 91
- cristiana, 571
- de los escaldos septentrionales, 647
- épica, 363
- popular, 578
- provenzal, 701
- vulgar, 143, 205, 218
- y música, unión, 140, 142
- Poesie di Ossian, Le*, 220
- poeta cristiano, superioridad del, 413
- poetas, extravagans, 358
- y príncipes nórdicos, papel de, 284
- Poética* (Aristóteles), 92, 228, 259, 321 (Luzán), 565
- poética de la incertidumbre, 433
- Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, La*, 358
- Poétique françoise*, 187, 363
- Poétique secondaire*, 631, 639
- Polichinelle Amadis*, 695
- Polichinelle Gros-Jean*, 693
- Polifemo, 481
- Polo Ártico, 529
- Polo Norte, 198, 255, 270
- Polo Sur, 48
- Polo, Marco, 427
- Polonia, 460, 536
- Pomponazzi, Pietro, 71
- Ponteau, *vid.* Boizard de Ponteau, 694
- Pope, Alexander, 75, 251
- Porta, Giambattista della, 305
- Portugal, 254, 464
- posibilidades expresivas, 98
- Posidonio, 246
- positivismo, 79
- Postel, Christian H., 161
- Postel, Guillermo, 306, 591
- potencia imaginativa, 55
- potencias o facultades, 227, 359
- Povolieri Vicentino, Giovanni, 691
- práctica, escénica, 18, 629, 685, 699
- escénica y musical, 676
- prácticas encantatorias, motivos que las animan, 667
- Prades, Daude de, 296
- Prado, Ramírez de, 521
- Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, 562
- Pratique du Théâtre*, 374
- precepto del arte cómico-mágico, 554
- preceptos del arte, 570
- prerromanticismo, 78
- presencia ideológica de lo godo, 575
- Prestes, Antonio, 540
- pretensión de un origen escandinavo, 585
- Primaleón*, 473, 545
- primavera perpetua, 475
- Primera parte de la Angélica*, 549
- Princesse d'Elide, La*, 687
- Principii di una scienza nuova*, 120
- principios caballerescos, 473, 474, 476
- Principios de Retórica y Poética*, 30
- Principios matemáticos*, 72
- proairético, 20
- proceso, cismático cultural, 577
- de sustitución de la mitología, 584
- perfectivo, 411
- procesos de abstracción, 489
- Procopio de Cesarea, 582, 583
- prodigio, 31, 36, 364, 365, 382, 390, 392
- como parte de la realidad, 330

prodigios, 55, 56, 333, 363, 364, 382,
 390, 391, 553, 556, 655
Prodromus tractatum de geographia Scandinaviae, 589
Profeti di Babilonia, I, 158
 profetisas o brujas, 436
Prolegomena ad Lexici Prophetici..., 252
 propaganda política, 447, 461, 491
 propuestas épicas, 700
Proserpine, 659
 prosodia, 98
 protonacionalismo romántico, 148
 protorromanticismo, 10
 protorrománticos, 78
 Provenza, 398, 461, 505
 provenzal, 91, 92, 152, 153, 218
 Prusia, 637
 Pseudo Dionisio Areopagita, 292
 psicológico, 17, 200
 Ptolomeo, Claudio, 516, 586, 589
 público, 91, 96, 106
 (según Larra), 563
 público respetable, 564
 Pucci. Antonio, 462
Pucelle d'Orleans, La, 643
 pueblo temible, 564
 pueblos, de lengua germánica, 589
 del Norte, 219, 246, 248, 249, 254,
 272, 648
 sin arte, 248
 puerta secreta (recurso escénico), 561
 Pulci, Luigi, 196, 201, 202, 303, 492,
 494, 495, 547, 643, 671, 672
 pulsión erótica, 499
 pundonor gótico, 573
Puñal del godo, El, 600

 Quadrio, Francesco Saverio, 192, 203,
 204, 205, 214, 215, 642, 646, 653
querelle, Baumgarten - círculo de
 Gottsched, 393
des Bouffons, 187
 entre antiguos y modernos, 91
 origen árabe o provenzal de la
 poesía europea, 701

 por la idoneidad musical de las
 lenguas, 91
questa spezie di meraviglioso, 18, 262
 Quétant, François-Antoine, 696
 Quevedo, Francisco de, 423, 533, 550,
 599
quididad, 324
 Quinault, Philippe, 144, 388, 630, 640,
 641, 655, 659, 660, 662, 664, 665,
 667, 668, 669, 670, 688, 693, 694, 695
 Quintiliano, 597
 Quintiliano, Arístides, 516
 Quistorp, Theodor Johann, 393

 Rabelais, François, 518, 519
 Rabicano, 502, 503
 Racine, Jean, 349, 350, 417, 490
 racionalismo, 77, 79, 117, 370, 373,
 380
 raíces de lo nacional, búsqueda, 592
 Raisin (el viejo), Jacques, 696
Raisons de la monarchie, 591
 raíz común, del entendimiento y
 sensibilidad (Kant), 401
 ralentizar el progreso de la narración,
 507
 Ramsay, Andrew Michael, 379
 Ramus, Jonas Danilssønn, 590
 raro, 38, 40
 rasgo identitario, 584, 587
 Rath, genio sediento de sangre, 198
ratio studiorum, 85, 86
 Rávena, 692
 razón, 29, 39, 64, 82
 como moral, 264
 histórica, 115, 586
 poética, 393, 399
Re pastore, Il, 658
 reacciones psicofísicas, 313
 Real Academia de San Fernando, 593
 real maravilloso, 29
 Reales Academias y las Sociedades
 de Amigos del País, 593
Reali di Francia, I, 643
 realidad, 60, 169, 228

como construcción axiológica, 317
interpretada por las emociones, 316
 dislocada, 480
 empírica, 29, 44
 escénica, 15
 trascendida, mediante valores y
 códigos asociados con la
 medievalidad, 670
 realismo mágico, 30
Reasonableness of Christianity, The, 274
 Rebel, François, 389
 recepción, 13, 79, 145, 148, 158, 165,
 171, 174, 189, 207, 275, 523, 676
 de las comedias, 563
 de lo imaginario, 496
 del ciclo artúrico, 461
Recherches sur les théâtres de France,
 122, 532, 687, 716
 Reconquista, 592
 como etnogénesis, 588
*Recueil de Cent Estampes, représentant
 différentes Nations du Levant...*, 425
 reelaboración inquisitorial, 468
 referencias espaciales, en *Orlando
 furioso*, 511
 referente ideológico dinástico, 588
Réflexions sur l'Opéra, 669
 Reforma, 305
 refutación de ateos, 230
 regañón, 526
Regina Ancoja, 643
 regiones septentrionales, 254, 513,
 526, 535, 705
 Regnard, Jean-François, 695
 Reid, Thomas, 79
 reina Mab, 40
 Reinaldos de Montalbán, 492
 reino godo, su caída, 594
 reinos hispánicos
 construcción política, 593
*Relación de la jornada de Portugal con
 el señor Don Antonio*, 542
Relación a don Fernando de Antequera,
 486
*Relation d'un voyage au fond de la
 Lapponie...*, 220
 relatos, artúricos, 459, 461, 469
 idealizados, 541
 populares, 506, 507
 religión, 22, 48, 91, 120, 230, 244, 245,
 253, 263, 265, 266, 267, 268, 269,
 272, 277, 279, 282, 283, 325, 338,
 365, 414, 433, 501, 519, 553, 571,
 578, 642, 661
brutal y feroz, 279
 como adecuación a una realidad,
 266
 como hecho histórico-cultural, 266
 cristiana, 273, 556
 escandinava, según Arteaga, 275
 melancólica, 263, 265, 278
 revelada, 273, 275
 y gobierno, esferas prohibidas a la
 ridiculización, 639
 y naturaleza, 265
Reliques of Ancient English Poetry, 286
 Rémond de Saint-Mard, Toussaint,
 669
 Renacimiento, 52, 91, 148, 240, 252,
 303, 305, 396, 413, 414, 494, 515,
 518, 521, 531, 575, 576, 591, 593, 686
 Renard, Jean François, 429
 Renaud, 695
Renaud, ou la Suite d'Armide, 695
Rencontré imprévue, La, 426
 renovada popularidad, 672
Reprobación de supersticiones..., 281
 República, Cristiana, 642
 de las Letras, 162
 de Platón, 642
 Requeno y Vives, Vicente, 147
 restauración del reino gótico, 595
 retablo, 563, 671
Retórica, 30, 86, 314
*Retour de Pyrrhus Néoptoleme en Epire,
 après le siège de Troye. Le*, 688
Retrato del buen vasallo, 139
 Reuchlin, Johannes, 306
 Revolución de 1789, 670

- Rey de Artieda, Andrés, 553
- Rey sin reino, El*, 535
- Reyes Católicos, 595
- Reyes Godos, 598
 como título oficial, 595
 y reyes de Castilla, 599
- Reynaldos, 648
- Rhetorica ad Herennium*, 489
- Ribeiro, João, 540
- Ricci, Paolo, 306
- Riccoboni, Luigi, 122, 685, 689, 695, 699
- Richardson, Samuel, 205, 206, 207, 208
- Richelet, Pierre, 638, 641
- Richeome, Louis, 86
- rima, 91
- Rimado de Palacio*, 465
- Rin, 658
- Rinaldo, 503, 507, 633
- Ringhieri, Francesco, 206
- Río, Martín Antonio del, 281
- Riquer, Martín de, 294
- Riquier, Guiraut, 295
- risa, 652
- Risco, Manuel, 240
- risible, lo, 491
- Risorgimento d'Italia*, 114
- ritmo, 68, 91, 97, 105
 mudo invisible, 68
 mudo visible, 68
- Ritratti*, 66
- Rivoluzioni*, 7, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 25, 54, 60, 61, 66, 68, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 92, 95, 99, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 114, 121, 123, 124, 125, 137, 140, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 189, 190, 191, 199, 200, 213, 221, 225, 260, 266, 284, 285, 288, 291, 419, 629, 631, 676, 686, 699, 701
 su naturaleza histórica y no poética, 145
- Rivoluzioni d'Italia*, 138
- Rizzi, Urbano, 429
- Rizzio, David, 220
- Roa, Martín de, 84, 546
- Roberston, William, 220, 221
- Roca de Tristán, 500
- Rococó, 428
- Rodamarte, 480
- Rodelinda, Regina de Longobardi, 566
- Rodelinde, 566
- Rodgers, John, 517
- Rodofeo, 480
- Rodomont, 693
- Rodrigo, rey, 548
- Rodrigo, El*, 594
- Rodríguez de Montalvo, Garci, 661
- Rogundo (*Pelayo*), 568
- Roi de la Chine, Le*, 429
- Rojas, Agustín de, 557
 Fernando de, 239
- Rojas Zorrilla, Francisco de, 418, 537
- Roland*, 659, 693, 697, 698
 (Ballard), 688
 (Pannard y Sticotti), 693
 (Quinault y Lully), 688, 693
- Roland le furieux*, 693
- Rolando furioso*, 686
- Roldán, 447, 448, 450, 452, 648
- Roma, 62, 63, 103, 291, 416, 417, 419, 529, 567, 568, 659
- Romagnesi, Jean Antoine, 693, 694, 695
- romance, como narración fantasmiosa (Mallet), 647
- Romance de Angélica y Medoro*, 550
- romancero, 596
- Romancero de romances caballerescos e históricos*, 648
- romancero hispano, 650
- romances modernos, 647
- romancesco, 636, 637, 642, 652, 653, 655
- romanesque*, 636, 641, 642
- Romanticismo, 52, 53, 596

- alemán, 670
- romanzeschi, 642
- romanzesco, 633, 637
- Rome sauvée, ou Catalina, 151
- Romeo and Juliet, 40
- Romeo y Julieta, modelo
paradigmático del amor, 319
- Romme, Gilbert, 371, 372
- Romolo ed Ersilia, 658
- Rómulo, 458
- Roncesvalles, 513
- Ronvald, señor de las Orcadas, 215
- Rosamunda (*Ataulfo*), 567
- Rosario (comedia del), 557
- Rosidor, Jean Guillemay du Chesnay,
696
- Rosmonde, 689, 691
- Rosmunda, hija de Comundo, 691
- Rousseau, Jean-Jacques, 121, 158, 163,
205, 206, 208, 236, 237, 238, 355,
389, 428, 686, 697
señora de, 67, 389
- Rowena, 458
- Roy, Pierre Charles, 688, 694
- Rubbi, Andrea, 68, 157
- Ruccelai, Giovanni, 689, 691
- Rudat, Marja, 10, 59, 60, 61, 77, 78
- Rudbeck, Olaus, 249, 589
- Rudel, Gottfried (o Jaufré), 398
- Ruff, Willie, 517
- Rufo, nigromante (*La Calandra*), 690
- Ruger (Rugero, Ruggiero), 330, 501,
505, 506, 509, 551, 633
- Ruggiero, *Il* (Metastasio), 632, 633, 658
- Ruiz de Alarcón, Juan, 301, 553
- runa, rúnico, 516
- Ruscelli, Girolamo, 326
- Rusia, 143, 535, 561, 580
- Ruy Díaz, 449
- Rymers, 273
- Sabattini, Niccolo, 562
- Saboya, casa de, 463
- Sacchini, Antonio, 156, 429
- Saggi filosofici surr'origine e i fonti della
espressione...*, 221
- Saggio apologetico della letteratura
spagnuola*, 148
- Saggio sopra l'opera*, 101, 140
- Saggio su l'opera in musica*, 158
- sagitarios, 437, 483
- Said, Edward, 575
- sainete, 91, 601
- Saint Évremont, Charles de
Marguetel, marqués de, 100, 102
- Saint-Agnan, *vid.* Beauvilliers, 694
- Salamanca, 543
- Salas y Quiroga, Jacinto, 564
- Salinas, conde de, 346
- saltimbanquis, 671
- Salvadori, Andrea, 656
- Samia, criada (*La Calandra*), 690
- San Antonio*, (comedia de), 557
- San Antonio, sor Juana de, 547
- Sánchez Barbero, Francisco, 30
- Sánchez de las Brozas (El Brocense)
Francisco, 216, 326
- Sánchez de Lima, Miguel, 326
- Sánchez de Talavera, Ferrant, 466
- Sancho, 32, 276, 522
- sangre de los godos, 597
- sangre *goda*, sangre pura, 588
- Santa Catarina, Lucas de, 540
- sapienza poetica*, 259
- Sarmiento, Martín, fray, 215, 216, 540,
595
- sarracenos, 153, 454, 501, 650, 672,
697
- Sarti, Giuseppe, 106, 156
- Sartre, Jean-Paul, 37
- Satán, Satanás, 441
como héroe de teatro, 441
- sátira del amor cortés, 546
- Savonarola, Girolamo, 284
- Saxo Gramatico, 217
- Scaligero, Giulio Cesare, 156
- Scandia, 586
- Scannabue, Aristarco, *vid.* Baretti, 209

- Schediasma historico geographicum de Varegis*, 589
- Schlegel, August Wilhelm, 261
- Schöner Brunnen*, 467
- Schwab, Raymond, 575
- Scienza Nuova* (vid. *Principii di una scienza nuova*), 259
- Scolastica* (Ariosto), 689
- Secchi, Niccolò, 689
- secta alejandrina, 196, 304
- secularización, 61, 138
de las comedias, 557
- seducción, 630
- Seelen, Johann Heinrich von, 161
- Segadoras de Vallecas, Las*, 53
- Segismundo, 534, 536
- Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia*, 547
- Selandia, 508, 509, 510
- Selim, bajá, 426
- sémico, 20
- Semiramide*, 657
- Sempere y Guarinos, Juan, 122, 168, 569
- Séneca, 242
- sensación, 43
- sensibilidad, como facultad de representación, 394
- sensismo, 79
- sensualismo, 78
- sensus communis*, 402
- Septentrión, 219, 271, 580
- septentrionalidad, 11, 15, 17, 213, 564, 705
como artificio narrativo, 536
percepción cervantina, 524
- ser perceptivo, 43
- seres, extraordinarios, 263, 439, 473, 474, 480, 481, 494, 502, 503, 545
fantásticos, por su fiereza, 483
maravillosos, 45
monstruosos, 438, 482
sobrenaturales, 34
- Sergas de Esplandián, Las*, 473
- Serpiente Pitón, 648
- serpientes, 483, 674
- Serva Patrona* (sic), 56
- Settle, Elkanah, 429
- Severo (*Lo que ha de ser*), 536
- Sforza, casa de, 463
- Shakespeare, William, 34, 40, 301, 417, 439, 440, 517
- Shuckford, Samuel, 379
- Sicilia, 469, 671, 672
- Siècle de Louis XIV* (Voltaire), 636
- sierpes, 438, 544, 545, 648
del faraón, 544
- sierras de nieve, 527
- Siface*, 657
- Sigerico, 567
- Sigfrido*, 170
- silencio, 30, 31, 33, 41, 47, 152, 466
- sílfides, 114, 303, 370
- silva locorum*, 84
- simbólico, 20, 416, 515, 562, 587, 675
- simbolismo de la Eucaristía, 469
- simbolización y estilización
proceso, 415
- símbolo de la oscuridad, 537
- Sin honra no hay amistad*, 538
- Sinesio de Cirene, 227
- Sinfonía n.º 100, «Militar»*, 426
- siniestro, 44, 493
- Siroe*, 657
- sistema, de lo maravilloso, 12, 14, 406, 407, 408, 473, 702, 705
dramático, 100, 140, 150
- Sistema melodrammatico* (Napoli Signorelli), 151
- Sitio de Breda, El*, 536
- situaciones, fantásticas, 51
heroicas, 51
psicológicas, 51
- Skywalker, Luke, 493
- Smeraldina, spirito folleto*, 561
- Smith, Adam, 286, 355
- soberano ideal, 467
- Sobre los errores de lo vulgar*, 578

- sobrenatural, 31, 34, 56, 116, 250, 274, 302, 324, 326, 366, 424, 433, 552, 577, 670
- Sofocles, 540
- Sol que se detiene, 511
- Soledades, 539
- soñadores del porvenir, 665
- Sophonisbe*, 689, 690
- Sopra il diletto della tragedia*, 261
- Soria, Alonso de, 546
- sorpresa, 22, 37, 38, 39, 40, 42, 48, 57, 316, 411, 415, 541, 553
del alma, 38, 40
- Sortija del olvido, La*, 553
- Soupirs de la France esclave qui aspire après la Liberté, Les*, 664
- Spagna historiata, La*, 643
- specchio del cielo*, 434
- species aeternitatis*, 117
- Specimen historico geographicum*, 589
- spectaculum*, 96
- Spectator, The*, 579
- speculum in aenigmate*, 84
- Spenser, Edmund, 514, 515, 516
- Speroni, Sperone, 689, 690, 691
- Spinoza, Baruch, 250, 275, 278, 279, 314, 316, 317
- Spiritu folleto*, 560
- spiritus phantasticus*, 405
- Stadio (o Stadius), Juan, 305
- Stampiglia, Silvio, 656
- «Stefano Arteaga i Ryszard Wagner jako teoretycy dramatu muzycznego», 173
- Sticotti, Antoine Jean, 693
- Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, 103, 140, 150, 569
- Storia dei Paladini di Francia*, 671
- Storia della Letteratura Italiana*, 637, 656
- Storia di Merlino, La*, 462
- Storia e Ragione d'ogni poesia*, 646
- Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, 644
- Stuck, Jean-Baptiste, *vid.* Battistin, 688
- Stukeley, William, 379
- Sturloson, Snorro, 214, 215, 284
- Sturm und Drang*, 195, 427
- sublime, 44, 56, 91, 104, 141, 171, 308, 376, 411, 428, 548, 638, 653
como *Bello Poetico*, 359
concepto de prestigio y tradición, 10, 189, 702
- sublimidad maravillada, 56
- sucesos extraordinarios, 234
- sudores de Hércules, 598
- Suecia, 222, 508, 510, 525, 581, 584, 588, 589
como la Atlántida, 589
como origen de la civilización, 589
- sueco, lengua del Paraiso, 589
- sueño de Alejandro, 211
- Sueño de una noche de verano, El*, 299, 440
- sueño unitario de la Edad Media, 591
- sugestión musical, 542
- Suiza, 470
- Sujet des amours de Bacchus & d'Ariane*, 687
- sujeto, estético o experimentador, 410
narrativo, 235
primigenio, 410
- Sulzer, Johannes Georg, 141, 164
- Summa Theologica*, 333
- Sund, estrecho de, 508
- superioridad moral del hombre natural, 428
- superstición, 121, 188, 201, 234, 261, 263, 266, 271, 272, 279, 280, 281, 282, 285, 300, 378, 391, 528, 578, 649, 703
fuentes de la, 284
tirano despótico, 283
- Supplément au Dictionnaire Universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, 640
- sur de Italia, 470, 670
- Sur l'origine des Francs*, 592

Surat, 576
 Swedenborg, Emmanuel, 370
 Sys, *vid.* Syv, 218, 219
Système de La Nature..., 264
 Syv, Peder, 217, 218, 219, 578

Tabla Redonda, 464, 466, 543, 646
Tablante de Ricamonte, 466
Tablas poéticas, Las, 342
 Tácito, 113, 280, 518, 589, 592
 Tacorde, isla de, 438
 Tafur, Pedro, 539
Taicán Re della Cina, 429
 Tamayo y Baus, Manuel, 418
Tancrede, (Danchet y Campra), 688
 Tancredo, 694
 Tancredo y Clorinda, modelo
 paradigmático del amor, 319
 Tartaria, 511
 Taruffi, Giuseppe-Antonio, 66
 Tasserie, Guillaume, 689
 Tasso, Torquato, 74, 75, 196, 201, 202,
 211, 303, 325, 326, 327, 332, 333,
 334, 335, 336, 337, 338, 339, 490,
 495, 500, 502, 515, 548, 631, 636,
 637, 638, 671, 672, 686
Tavola ritonda, La, 462
 teatro, 57, 63, 85, 89, 91, 92, 103, 116,
 121, 123, 124, 139, 143, 144, 187,
 262, 388, 416, 428, 440, 441, 496,
 532, 534, 541, 542, 545, 556, 557,
 668, 670, 672, 686
 discursos críticos con, 555
 relevancia de lo visual, 562
Teatro alla moda, Il, 106
 teatro, barroco, sus maridaciones, 496
 burgués, 564
Teatro comico francese, Il, 686
Teatro crítico universal, 539
 teatro, de los italianos, 693
 de magia, 556
 de títeres, 671
 dei pupi, 670, 671, 672, 674
 del mérito, 563
 español, 421, 535
 maggistico, 674
 moderno, 55
Teatro moderno applaudito, 686
 teatro, musical, 15, 92, 96, 100, 105,
 109, 145, 155, 158, 175, 185, 186,
 629, 699
 nacional, 571, 597
 popular, 671
 popular italiano, 670
Teeteto, 322
 tema, de Scandia, 586
 del amor, su fusión con el del
 héroe, 463
 polaco, 536
 temas históricos, 107, 161, 565
Temistocle, 658
 temor, 231, 233
 temperamento, 64
Tempestad, La, 299, 301
 Temple, William, 215
 Tempo, Antonio da, 326
 teoría musical, concepción teológica,
 517
 Terencio, 557, 572
 terminología mística, 435
 Terreros y Pando, Esteban, 147
 terrible, 30, 210, 247, 255
 terror, 49, 270, 357, 437, 440, 446, 652,
 653
 sublime, 243
 Tertuliano, 234
 Tesalia, 212, 648
 Teseo, 337, 648
 tesis, filológicas, 88, 91, 96, 223
 provenzalistas, 215, 430
 texto paródico, 550
 textos sagrados, tratamiento
 paródico, 494
Théâtre de Quinault contenant ses
 tragédies, comédies et opéra, 164
Théâtre Italien, 695
Theatro crítico universal, 281
Theatro de los theatros de los pasados y
 presentes siglos, 560
Thésée, 659

Thiers, Jean-Baptiste, 282, 578

Thule, 510, 530

Ticiano, 55

tiempo y espacio, categorías innatas, 237

Tile, *vid.* Thule, 529

Timoneda, Juan de, 496

tipología, de los miedos medievales, 437

de lo maravilloso, 16, 45, 53, 57, 344, 366, 388

de lo maravilloso monstruoso, 441

tipologías élficas, 439

Tiraboschi, Girolamo, 66, 83, 148, 150, 151, 152, 154, 156, 157, 162, 637, 656, 657

Tirant lo Banc, 470

Tirante el Blanco, 472, 646

Tiro, 211

Titanes y Polifemos

paralelismo con los Gigantes

modernos, 648

titereros, 671

Tito Livio, 113, 115, 201, 228, 236, 239, 280, 392, 637

Toland, John, 378

Toledo, 60, 63, 300

Tolstoi, León, 242

Tomás de Aquino, santo, 280, 314, 323, 324, 325, 333, 441

tonadilla, 91

tópicos, caballerescos, 473

heroicos, 548

topos literario, 421

Torquemada, Antonio, 222, 524, 525

Toscana, 463, 528

Totem y tabú, 301

Trabajos de Persiles y Sigismunda.

Historia septentrional, Los, 508, 522, 526, 529, 530, 535, 537, 539

Tractatus de Superstitionibus..., 281

Tractatus historico-geographicus, 590

Tractatus Theologico-Politicus, 275

tradición, que esclerotiza, 407

étnica, del origen de los godos, 585

grecolatina, 11

maggistica, 671

medievalizante, 668

palermitana, 675

tradiciones, caballerescas populares

sicilianas, 671

nórdicas, 439

tragedia, 91, 98, 357

heroica, 564

tragédie en musique, 666, 668, 669

tragédie lyrique, 659, 662, 666

Tragi-Comédie Héroïque, 687

Traité des superstitions, 282, 578

Traité du poème épique, 374

Traité sur la tolérance, 282

tramoyas, 55, 532, 542, 556, 557, 564

Transila,, 528

Transilvania, 480, 691

transitorio y fugaz, 40

trapaza caballería, 533

trascendente, 454

esfera de lo, 46, 48, 265, 325

trasgo, trasgos, 195, 559

Tratado crítico sobre lo maravilloso en poesía, 395

Tratado de la pintura, 504

Travesuras de Pantoja, Las, 538

tre Mondì, 352

Trebacio, emperador, 480

Trenchard, John, 378

Trías, Eugenio, 320

Trifaldino, 499

trilogía orlandiana, 497

Trionfo di Cleia, Il, 658

Trissino, Gian Giorgio, 326, 689, 690

Tristán, 174, 437, 445, 446, 463, 464, 465, 543, 646

Tristán e Isolda, 174, 437, 445, 446

modelo paradigmático del amor, 319

Tristano Corsiniano, 462

Tristano Panciatichiano, 462

Tristano Riccardiano, 462

Tristano Véneto, 462

tristeza, 38

Triumpe des Normans, traitant de l'immaculée conception notre-dame, Le, 689
Triunfo d'amore, 462
 Tronsarelli, Ottavio, 656
 tropa italiana, 559
 trova, 559
 trovadores, 224, 461
 Troya, 210, 330, 500, 584, 591
 Troyes, Chrétien de, 432, 437, 439, 455, 460, 461
 Tubinga, 519
 Túnez, 571
Turandot. Fiabe Cinese teatrale tragicomica, 429
 turco, imagen del, 424
 turcos de las óperas, 426
 Turpín de Reims, 450, 452, 492

 Uberti, Fazio degli, 462
 Ulises, 515, 589,
Ullises, 631
Ulysses et Outinum unum..., 590
 Unamuno, Miguel de, 231
 universo, aristocratizante, 531
 grecolatino, 575
 literario, 577
 narrativo, 263
 simbólico, 517
 universos mágicos, 299
uomini illustri, gli, (vid. *neuf preux, nine worthies*), 467
Upanishads, 576
 Urbano VIII, papa, 304
 Urgande, 662, 664, 667, 695
 Uriarte, José Eugenio de, 61
 Uriel, ángel, 597
 Urrea, Jerónimo, 329, 331, 496, 500, 508, 635
Usvalde Danske Viser, 578
 utopía, 453, 469
 artúrica, 469

 Vaggio, Luigi, 562
 Valbuena, Bernardo, 547, 557
 Valia, 567
Valigia, La, 156
 Valladolid, 543
 Valle Inclán, Ramón María del, 317
 valeses, polkas, mazurcas, 675
 Vannetti, Clementino, 70, 157
 Giuseppe Valeriano, 69, 70
 Varchi, Benedetto, 203, 204
Varieties of Religious Experience, The, 278
 Vázquez de Contreras, Diego, 508
 Vedel, Anders Sørensen, 217, 218
 Vega, Garcilaso de la, 490
 Lope de, 31, 418, 501, 532, 534, 535, 547, 549, 553, 557, 562, 565, 599, 639
 Ventura de la, 418
 Vélez de Guevara, Luis, 537, 553
 Venecia, 17, 25, 41, 42, 62, 141, 142, 154, 163, 202, 209, 225, 428, 429, 524
 Venegas, Alejo, 598
 Venus, 55, 212, 241, 384, 554, 688, 696
ver a la Virgen, 436
 verdad, 73, 81, 82, 228, 309, 319
 dolorosa, 229
 verdad, búsqueda de la, 230, 231, 244
 artística, 88, 92, 93, 96, 110, 230, 322, 332, 333, 360, 408, 572
 del ser, 117
 dramática, 99
 ficcional, 341
 histórica, 99, 116, 341, 360, 409
Verdadero dios Pan, El, 532
Verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doce Pares de Francia, El, 547
 vergüenzas de la razón, 71
 Vernulfo, 567
 Verona, 691
 verosímil, 31, 244, 258, 323, 330, 336, 337, 338, 353, 357, 374, 387, 395, 447, 471, 523, 524
 cristiano, 337
 verosimilitud, 55, 91, 108, 109, 140, 186, 288, 323, 325, 336, 337, 341,

345, 358, 362, 367, 374, 387, 396,
 447, 453, 470, 507, 511, 515, 555,
 565, 586, 642
 clasicista, 171
 en el tema histórico, 568
 Verri, Pietro, 159
 Vesubio, volcán, 56
Viaje entretenido, El, 557
 viajes, como búsqueda personal, 444
 reales e imaginarios, 444
 Vicente, Gil, 545
 Vicente Ferrer, san, 486
 Vicio y Pecado, 188
 vicios fundamentales de los
 españoles, 598
 Vico, Giambattista, 117, 119, 120, 171,
 259, 293, 378, 589
 Vico y el ciclo histórico, 589
Victorial, 466
Vida es sueño, La, 534, 536
Vidas de los españoles célebres, 564
Vidas paralelas, 211
Vie d'Anquetil-Duperron, 575
Vie est un songe, La, 688
 viejo paradigma, 412, 415, 416, 419,
 657, 668, 670, 688, 690, 696
 viento septentrión negro y tenebroso,
 541
*Vies des plus célèbres et anciens Poètes
 provensaux, Les*, 223
 Villalón, Cristóbal de, 496
 Villaviciosa, José de, 639
 Villesavoye, Paul de, 688
 Vinci, Leonardo da, 504
 violencia, 70, 116, 246, 248, 249, 279,
 287, 288, 290, 292, 294, 653
 como hambre de belleza, 289
 como modo de *vivir* la realidad,
 289
 de carácter heroico y caballeresco,
 288
 fruto de pulsiones irracionales, 288
 épica frente a violencia maligna,
 188
Virgen del Sagrario, La, 600
 Virgilio, 31, 33, 37, 74, 75, 210, 211,
 270, 280, 329, 343, 348, 358, 387,
 490, 502, 504, 515, 529, 637, 686
 virtud, heroica, 568
 y belleza, 188
 virtudes patrias, 570
 Visconti, casa de, 463
 visibilidad de lo invisible, 435
 visiones, 30, 250, 435, 436, 451
 Vismes, Alphonse-Denis-Marie de,
 661
Vita Gildae, 457
 Vivaldi, Antonio, 699
 vivencia, 14, 35, 36, 37, 45, 320, 454
 ucrónica, 117
 Vives, Juan Luis, 314, 315, 317, 326
 Viviana, 648
Vliegende Hollander, Die, 484
Vœux du Paon, 467
 Voltaire, 123, 139, 151, 202, 203, 229,
 259, 263, 282, 291, 363, 379, 383,
 384, 388, 389, 420, 425, 426, 428,
 429, 634, 635, 636, 637, 639, 642,
 643, 652, 686, 694
 Vondels, Joost van den, 429
 Vortingern, 458
*vox quoque per lucos vulgo exaudita
 silentis*, 31
 Vuilliaud, Paul, 232
 Vulcano, 635, 648
 Vulcano martillo, perezoso, 635
Vulgata o gran Ciclo en prosa, 458
 vulgo, 31, 82, 206, 272, 273, 281, 302,
 362, 393, 555, 557, 564
 Wace, Robert, 455, 460
 Wagner, Richard, 79, 104, 165, 169,
 170, 173, 174, 175, 484, 676
 wagneriana, 78, 104, 168
 Walpole, Horace, 583
 Warburton, William, 379
 Warmondo, obispo, 434
 Warton, Thomas, 642, 646
 Wedel, Anders, 218, 219
Welt von Gestern, Die, 41

Wieland, Christoph Martin, 428
 Wild, Reiner, 162
 Wilde, William, 440
 Wilde, Lady Jane, 440
 Winckelmann, Johann Joachim, 94,
 95, 119
 Wolff, Christian, 174, 394, 396, 397
wonder, 37
 Wood, Robert, 379
Works of Ossian, The, 380
 World Trade Center, 44
 Worm, Olao, 216
 Wossio, Isaac, 215, 216
wunderbar, 36
wundersam, 36

 Yahvé, 451
 Yáñez, Rodrigo, 465
 yelmo de Mambrino, 648
 Yo romántico, 77, 78
 Yourcenar, Marguerite, 506
 Yusuf-Cheribí, muftí, 425

 Zaldívar, Álvaro, 7
 Zambrano, María, 393
 Zamora, Antonio de, 558, 559, 560,
 561
 Zaragoza, 450
 Zavagli, marquesa, 157
Zeitgeist, 20
Zelindor le roi des Sylphes, 389
 Zeno, Apostolo, 657, 658
Zenobia, 658
 Zenón, 72
Zephyre & Flore, 687
 Zerbin, príncipe de Escocia, 693, 697,
 698
 Zeuxis, 141
 Ziani, Marco Antonio, 429
 Zirus, como Artús o Arturo, 464
Zohar, 306
 zoología fantástica, 504
 Zorrilla, José, 600
*Zungchin oder Odergans der Sineische
 Heerschappye*, 429
 Zweig, Stefan, 41, 42

APÉNDICE DOCUMENTAL

ESTEFANO ARTEAGA

LE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

CAPITOLO SESTO

**Riflessioni sul meraviglioso. Origine storica e propagazione di
esso in Europa. Cause del suo accoppiamento colla musica e la
poesia nel melodramma**

-FACSIMIL DE LA PRIMERA EDICIÓN DE 1783-

CAPITOLO SESTO.

Riflessioni sul meraviglioso. Origine storica, e propagazione di esso in Europa. Cause del suo accoppiamento colla musica, e la poesia nel melodramma.

TRa i fenomeni letterarj, che si presentano avanti a chi vuol osservare le rivoluzioni del Teatro Italiano non è il minore a mio avviso quel meraviglioso strabocchevole, che accoppiandosi col melodramma fin dalla sua origine, lo seguì passo a passo per tutto il secolo scorso, e parte ancor del presente, non solo in Italia ma nelle nazioni ultramontane, ov' esso fu trapiantato. Questo non poteva a meno di non dar nell'occhio agli scrittori italiani: così alcun non v' ha tra coloro, che la storia delle lettere hanno preso a scrivere, che non parli delle macchine, delle decorazioni, della mitologia, e delle favole, come del carattere principale del melodramma in quel secolo. Ma onde sia venuta in mente a' poeti siffatta idea: per qual isfrano cangiamento di gusto una nazione sì colta sene sia compiacciuta a tal segno, che abbia nel Teatro antiposta la mostruosità alla decenza, il delirio alla verità, l'esclusione d'ogni buon senso alle regole inalterabili di critica lasciateci dagli antichi: se il male sia venuto dalla poesia,

ovver

ovver dalla musica, o se tutto debba ripeterfi dalle circostanze de' tempi, ecco ciò che niun autore italiano ha finora preso ad investigare, e quello che mi veggo in necessità di dover eseguire a continuazione del metodo intrapreso, e a maggior illustrazione del mio argomento.

Sebbene sia fuor d'ogni dubbio, che fra le potenze interne dell'uomo alcuna ve ne ha portata naturalmente verso il vero, e che in esso unicamente riposi non potendo abbracciar il falso quando è conosciuto per tale; è fuor di dubbio parimenti, che fra esse potenze medesime alcun'altra si ritrova, la quale senza poter fermarsi tra i cancelli del vero, si divaga pei Mondi ideali da lei creati, e si compiace de' suoi errori più forse di quello che farebbe della verità stessa. La prima di esse facoltà è l'intelletto, la seconda l'immaginazione, e perciò in quest'ultima è riposta la sede del maraviglioso. La certezza di tal effetto può facilmente conoscersi dalla esperienza. Haccene di quelle cose, le quali avvegnachè assurde e incredibili paiano all'intelletto, nondimeno diletano grandemente la potenza immaginativa. Leggete in presenza d'un fanciullo, e anche d'un ragazzo di dodici o quindici anni il più bello squarcio della storia di Senofonte o di Titolivio, fattegli capire una dimostrazione di geometria, o mettetegli avanti gli occhi la più leggiadra esperienza di fisica, egli non starà molto, che s'annoierà, e

pa-

paleseràvi colla sua inattenzione la noia. Ma se in vece di tutto ciò prendete a narrargli le favole d' Esopo, o gli strani e incredibili avvenimenti del Moro Aladino, della grotta incantata di Merlino, del corno e dell' ippogrifo d' Aftolfo, della rete di Caligorante, o tali altre cose, che per folle e menzogne si tengono da tutti, e da lui medesimamente; il ragazzo tralascierà con piacere i suoi fanciulleschi trastulli solo per ascoltarvi. Interrogate un amante, addimandate ad un poeta, perchè raminghi e soli inoltrandosi fra le più cupe foreste, e fra deserti inerpicati dirupi sfuggano l' uman commercio mesti in apparenza e pensosi: e' vi risponderanno, che ciò si fa da loro per poter liberamente badare agli amabili delirj della propria immaginazione, a quei soavi e cari prestigj, a quelle illusioni dolcissime, che gli ricompensano dalle torture della verità trista spesso fiate, e dolorosa. Se si consulta la storia, vedrasi, che le bizzarre invenzioni della poesia hanno dall' India fino alla Spagna, da Omero fino al Metafasio eccitato universale diletto, e riscossa l' ammirazione de' popoli. Lo stesso avvenne per molti secoli de' romanzi, e delle avventure degli erranti cavalieri, i quali libri, quantunque pieni fossero di menzogne assurde e ridicole, pur di sollazzo, e di piacevole intertenimento servirono alla più colta e più gentil parte d' Europa a preferenza degli storici e filosofici. Le Fate, le Maghe, le Silfi, gl' incan-

O

tesì.

tesimi, tutti in somma gli aborti dell' umano delirio piacquero più affai alla immaginazione attiva e vivace, che non le severe dimostrazioni cavate da quelle facoltà, che hanno per oggetto la ricerca del Vero. E la Natura per così dire, in tumulto, e la violazione delle leggi dell' universo fatte da immaginarie intelligenze le furono più a grado che non il costante e regular tenore delle cose create.

Posto il fatto fuor d' ogni dubbio, il filosofo ne ricercherà le cagioni. Non è proprio di questo luogo, e nemmeno del mio debole ingegno il diffondermi circa un argomento, che richiederebbe più tempo, e penna più maestrevole. A dir però qualche cosa, non mi pare ch' errar potesse di molto chi le riducesse a' capi seguenti.

L' ignoranza delle leggi fisiche della natura dovette in primo luogo condur l' uomo a dilettersi del maraviglioso. Vedeo egli sgorgare da limpida sorgente, e scorrere mormorando fra le verdi rive un ruscello: vedeva germogliare anno per anno le piante, rifiorir gli alberi, e coprirsì di fronda: vedea la notte al giorno, e il giorno alla notte vicendevolmente succederisì, e il Sole per gl' interminabili spazj del Cielo con invariabil corso aggirarsì finchè si nascondeva agli occhi suoi sotto l' orizzonte. E non potendo rinvenire per mancanza di quella intellettuale attività, che fa vedere la concatenazione delle cause coi loro effetti, le occulte fisiche forze, che facevano scorrere quel fiume,

me,

me, vegetar quella pianta, e mover quel Sole, trovarono più facile inventar certi Agenti invisibili, a' quali la cura commetteffero di produrre simili effetti. Quindi s'immaginarono un Dio, il quale giacendo in umida grotta, e incoronato d'alga, e di giunchi da un'urna di cristallo versasse le acque, e una Napea ascosa dentro alla scorza degli alberi, che il nutritivo umor sospingendo verso l'estremità, fosse la cagion prossima della loro verzura e freschezza, e parimenti un Apollo si finfero, il quale, avendo la fronte cinta de' raggi, guidasse colle briglie d'oro in mano il carro luminoso del giorno. Quindi, dando anima e corpo a tutti i fittici principj dell'universo, popolarono di Numi gli elementi, il Cielo, e l'inferno perfino, ampio argomento di superstizione a' creduli mortali, e larga messe a' poeti, che s'approffittarono affine di foggigare l'immaginazione de' popoli.

Questa avvivata dalle due passioni più naturali all'uomo il timore, cioè e la speranza giunse perfino a credere le sue finzioni medesime, e a compiacersene. Le credette, perchè un sistema, che spiegava materialmente i fenomeni della natura, era più adattato a quegli uomini grossolani, sù i quali aveano i sensi cotanto imperio. Sen compiacque perchè l'amor proprio, quel mobile supremo dell'uman cuore, vi trovava per entro il suo conto. Siccome supponevasi, che quella folla di Deità si mischiasse negli affari degli uomini, e

ch' esse agevolmente divenissero amiche loro o inimiche, così nell' uomo cresceva la stima di se, e la fiducia veggendosi assistito da tanti Numi. Se incorreva in qualche disastro, imaginavasi di essere di tanta importanza al Cielo, ch' esso manderebbe all' improvviso una truppa di cotai Genj per iscamparlo. Se gli andava a male qualche intrapresa, non dovea incolparsi per ciò la propria imprudenza o poca destrezza, ma bensì il maligno talento di quello invisibile spirito, che perseguitavalo occultamente. Non erano, secondo i Troiani, il rapimento d' Elena, o gli oltraggi recati alla Grecia le cagioni delle loro disavventure, ma l' odio inveterato d' alcuni Iddj contro alla famiglia di Laomedonte. Non erano i Greci coloro, che nell' orribil notte dell' incendio portavano scorrendo per ogni dove la strage: era la Dea Giunone, che minacciofa e terribile appiccava con una fiaccola in mano il fuoco alle porte Scee: era l' implacabil Nettuno, che scuotendo col tridente le mura, le faceva dai fondamenti crollare. S' Enea abbandona Didone, è perchè un Nume gliel commanda, e se i Tirj dopo sette mesi di resistenza s' arrendono ad Alessandro, non è per mancanza di coraggio, gli è, perchè Ercole è comparso in sogno al celebre conquistatore offerendogli le chiave della Città. Dalche si vede, che gli uomini si diletmano del maraviglioso mosso dal medesimo principio, che gli spinge a crearsi in mente quell' Idoli imaginarij chia-

mati

mati fortuna e destino, per fare, cioè, maggiormente illusione a se stessi.

Un altro fonte del piacere, che recan le favole, si è l'istinto che ci porta a cercar la nostra felicità. Dotati da una parte di facoltà molteplici sì interne ch'esterne, e dall'altra collocati in circostanze, ove i mezzi di soddisfarli sono sì scarsi, e dove i mali vengono sovente ad amareggiare i frali ed interrotti piaceri della lor vita, gli uomini non hanno altro supplemento che il desiderio vivo d'esser felici, e l'immaginazione, che si finge i mezzi di divenirlo. Però, accumulando col pensiero tutti i beni, che a ciascun senso appartengono, e il numero loro e l'intensità quanto si può amplificando, giunsero a inventare i favolosi Paradisi, ovvero sia luoghi di delizie, i quali sappiamo a tutte le Nazioni esser stati comuni. E gli alberi dell'Esperidi, onde poma d'oro pendevano, e gli eterni Zeffiri, che leggiamente scherzavano tra le frondi dei mirti nelle campagne di Cipro, e i rivi di latte e miele che scorrevano nelle Isole fortunate, e i dilettevoli boschetti d'Adoni nell'Arabia, e gli orti d'Alcinoo, e i Tempe di Tefaglia, e i giardini d'Armida, e il voluttuoso cinto di Venere non altronde ebber principio se non se dai voli dell'inquieta immaginazione avvivata dal desiderio di godere di tutte le delizie possibili.

L'ultima causa è l'amore della novità. O perchè l'essenza del nostro spirito è riposta nell'

azione continua, o perchè essendo di capacità indefinita non trova alcun oggetto individuale, che a pieno il soddisfaccia, onde nasce il desiderio di percorrere tutti gli oggetti possibili, o perchè l'ingenita tendenza al piacere lo spinge a variare le sue modificazioni per scoprire tutte le relazioni, che hanno le cose con esso lui, o per qualche altra causa a noi sconosciuta, il fatto stà, che l'uomo è naturalmente curioso. La quale facoltà diviene in lui così dominante, che qualora gli manchino oggetti reali, su cui esercitarsi, s' inoltra perfino nel Mondo delle astrazioni a fine di trovarvi pascolo. A soddisfare siffatta inquietezza sono conducenti la mitologia e le favole. Che le cose accaggiano secondo l'ordinario tenore, ciò non desta la meraviglia, ma il sentire avvenimenti stravaganti e impensati, il vedere una folla d'Iddj, i quali sospendono il corso regolare della natura, e intorno a cui non osiamo pensare se non se pieni di quel terrore sublime, che ispira la Divinità, ciò sorprende gli animi consapevoli a se medesimi della propria debolezza, ne risveglia la curiosità, e ne riempie d'un certo sensibile affetto misto d'ammirazione, di riverenza, e di timidezza. Oltredichè la fantasia s'aggrandisce, per così dire, e dilatasi per cotai mezzi. Quando l'immaginazione a sciogliere il nodo altre vie non sa rinvenire che le ordinarie, l'invenzione non può a meno di non esser imbarazzata e ristretta, ma qualora ne ab-

bia

bia essa la facilità di snodar per macchina ogni evento, avendo alla mano il soccorso di codeste Intelligenze invisibili, i suoi voli diventano più ardimentosi e più liberi, e l'invenzione più pellegrina. I mezzi naturali non fariano stati sufficienti a liberar Telemaco dalle perigliose dolcezze dell' isola di Calipso, vi voleva Minerva, che dall' alto d' uno scoglio sospingendolo in mare, cavasse il poeta d' impaccio, e mettesse in sicuro la troppa combattuta virtù del giovane Eroe. Perciò gli Antichi, i quali sapevano più oltre di noi nella cognizione dell' uomo, stimarono esser la favola tanto necessaria alla poesia quanto l' anima al corpo, all' opposto d' alcuni moderni, che volendo tutte le Belle arti al pretoso Vero d' una certa loro astratta filosofia ridurre, mostrano di non intenderfi molto nè dell' una nè dell' altra.

Indicati i fonti del diletto, che nasce dal maraviglioso, avviciniamci al nostro argomento, ricercando brevemente la sua origine storica in quanto ha relazione col melodramma. Il maraviglioso, che in questo s' introdusse nel secolo scorso, fu di due sorti, la mitologia degli Antichi, e le fate, gl' incantesimi, i genj con tutto l' altro apparato favoloso, cui io darei il nome di mitologia moderna. Non occorre punto fermarsi intorno all' origine della prima, essendo noto ad ognuno, che nacque dalla mal intesa imitazione de' poeti greci e latini trasferita al teatro. Merita bensì la seconda qualche riflessione.

Lo quallido aspetto della Natura ne' paesi più vicini al polo per lo più coperti di neve, che ora si solleva in montagne altissime, ora s' apre in abissi profondi; i frequenti impetuosi vulcani, che fra perpetui ghiacci veggonfi con mirabil contrasto apparire; foreste immense d' alberi folti e grandissimi credute dagli abitanti antiche egualmente che il mondo: venti fierissimi venuti da mari sempre agghiacciati, i quali, sbuccando dalle lunghe gole delle montagne, e pei gran boschi scorrendo, sembrano cogli orrendi loro muggiti di voler inchiantare i cardini della Terra: lunghe e profonde caverne, e laghi vastissimi, che tagliano inegualmente la superficie dei campi: i brillanti fenomeni dell' aurora boreale per la maggior obliquità de' raggi solari frequentissimi in quei climi; notti lunghissime, e quasi perpetue: tutte in somma le circostanze per un non sò che di straordinario e di terribile, che nell' animo imprimono, e per la maggior ottusità d' ingegno, che suppongono negli abitanti a motivo di non potervisi applicare la coltura convenevole, richiamandoli il clima a ripararsi contro ai primi bisogni; doveano necessariamente disporre alla credulità le rozze menti de' popoli settentrionali. Della qual disposizione approfittandosi i pretesi saggi di quella gente chiamati nella loro lingua Runers, o Rimers, che riunivano i titoli di poeti, d' indovini, di sacerdoti, e di medici, ben presto inventarono, o al-

men promosero quella forte di maraviglioso, che parve loro più conducente ad eccitare in proprio vantaggio l'ammirazione e il terrore dei popoli.

Una Religione malinconica e feroce, qual si conveniva agli abitanti e al paese, prese piede fra gli Idolatri della Scandinavia. La Guerra posta quasi nel numero degli Dei dal loro antico Conquistatore Oddino avea tinto d'umano sangue le campagne e i sassi. Tutto ivi respirava la distruzione e la morte, il Legislatore deificato poi da' suoi seguaci veniva onorato da essi col titolo di Padre della strage, di Nume delle battaglie, di struggitore, e d'incendiario. I sacrificj più graditi, che gli si offerivano, erano l'anime degli uomini uccisi in battaglia, come il premio, che si fiserbava nell'altra vita ai più prodi campioni era quello di bere un nettare delizioso presentato loro nel cranio de' proprj nemici dalle Ouris, Ninfe immortali, e di sovrumana bellezza destinata per fin nel Cielo ad essere il più caro oggetto di godimento, ovunque una religione falsa e brutale consulta più tosto i sensi dell'uomo che la ragione. Così nemmeno fra le delizie sapevano scordarsi della loro fierezza. Sembra, che Oddino altro divisamento non avesse fuorchè quello d'innalzar la gloria degli Scandinavi sull'eccidio del genere umano. Siffatte idee trasparivano eziandio nella loro mitologia, ripiena di Genj malefici, i quali fortivano dal grembo stesso della morte per far danno ai viventi,

ti. Quindi ebbero origine le apparizioni degli spiriti aerei, gli spettri, i fantasmi, i folletti, i vampiri, e tanti altri abortivi parti della timida immaginazione, e della impostura. *Nicka* nell'antica lingua degli scandinavi era uno spirito, il quale si compiaceva di strangolar le persone, che per disgrazia cadevano nell'acqua. *Mara* era un altro, che gettavasi sopra coloro, che riposavano tranquillamente sul letto, e levava loro la facoltà di parlare e di muoversi. *Bo* era un ardito guerriero figlio d'Oddino, il cui nome profferivano i soldati all'intrar in battaglia sicuri di riportarne vittoria. *Rath* era un Genio stibondo del sangue de' fanciulli, il quale invisibilmente succhiava qualora gli trovasse lontani dalle braccia della nutrice. E così degli altri. Gli scandinavi stimavano tanto necessario istillar negli animi teneri siffatte opinioni, che fra gl'impieghi, che cercavano i Septi, ovvero sia i principali tra loro per la buona educazione de' figliuoli, uno dei primi era quello di *Escitore di Novelle*.

Divenuti i Numi così maligni, i popoli avevano bisogno di mediatori per placargli. Egli è ben credibile, che i mentovati indovini o sacerdoti non lascierebbero scappar via una così bella occasione di rendersi necessarij. A questo fine era lor d'uopo farsi creder dal volgo superiori agli altri nella scienza e nella possanza, ritrovando una tal arte, che supponesse una segreta comunicazione tra il

Mon-

Mondo invisibile e il nostro, e della quale essi ne fossero esclusivamente i possessori. L'uno, e l'altro fu fatto, ed ecco divenir familiari tra loro gli incantesimi, le magie, i sortilegi, le stregonerie, e le altre magiche operazioni, colle quali afficuraravano di poter eccitare e serenar a grado loro le tempeste, sedar il mare, sparger il terrore fra gli inimici, sollevarsi nell'aria, trasportarsi improvvisamente da un luogo all'altro, scongiurare, e far comparire gli spiriti, convertirsi in lupo, in cane, o in altro animale, trattener il sangue delle ferite, farsi amar dalle donne all'eccesso, guarir ogni sorta di malattie, e render gli uomini invulnerabili, del che non pochi fra loro vantavansi d'aver fatto in se medesimi lo sperimento. E ciò non solo colle parole e col tatto, ma con misteriosi caratteri ancora, i quali aveano virtù d'allontanare ogni guai da chi li portava seco: onde trassero origine i talismani, gli amuleti, e tai cose.

La Religione Cristiana, apportando seco l'idea semplice, vera, e sublime d'un unico Iddio, distrusse nella Scandinavia i delirj della Idolatria, e con essi la potenza dei Rymers, che ne erano il principale sostegno. Ma siccome troppo è difficile nei popoli rozzi estirpare in picciol tratto di tempo ogni radice d'antica credulità, così gran parte di esse superstizioni divelte dal sistema religioso durò lungamente nelle menti del volgo.

Colle conquiste dei Goti si sparse adunque per

l'Eu-

l' Europa la moderna mitologia abbellita di poi, e vieppiù propagata da' poeti e da' romanzisti. I disordini introdotti dal governo feudale, e l' impossibilità d' ogni buona politica ove le leggi deboli, ed impotenti non potevano far argine ai delitti, ove altro non regnava fuorchè violenze e rapine, e dove la bellezza dell' oggetto era un incitamento di più ai rapitori, aveano convertita l' Europa in un vasto teatro d' assassinj, e di furti, di scorriere, e di saccheggi. Tra le prede, che più avidamente cercavansi, eran le donne, come oggetti fatti dal Cielo per piacere, e che in tutti i secoli e dappertutto furono la cagion proffima de' vizj dell' uomo, e delle sue virtù. Quindi per la ragion de' contrarj non men valevole nelle cose morali che nelle fisiche, nacque la custodia più gelosa di loro, e il combatter per esse, e il ritorle dai rapitori, e il farsi molti un punto d' onore cavaglieresco nel diffenderle, sì per quell' intimo sentimento, che ci porta a proteggere la debole ed oppressa innocenza, come per acquistarfi maggiormente grazia nel cuor delle Belle riconquistate: grazia, che tanto più dovea esser cara quanto più ritrosa e difficile, e quanto più erano consapevoli a se medesimi d' averfela meritata. Di più: essendo a que' tempi ricevuta dalle leggi l' appellazione per via di duello, le dame, che non potevano venir a personale tenzone, combattevano per mezzo dei lor cavalieri, ai quali veniva troncata la mano

in caso di perdita. In altri paesi le donne accusate di qualche delitto non si condannavano alla pruova dell'acqua, e del ferro rovente se non se alloquando niun campione prendeva la loro difesa. Era perciò ben naturale, che queste consapevoli a se medesime della propria siveolezza pregiassero molto i cavalieri prodi e leali, dai quali oltre l'istinto naturale del sesso, attendevano ajuto e patrocinio nelle occasioni. Quindi poi gli amori vicendevoli, le corrispondenze fortissime, l'eroismo d'affetti, e di pensieri, d'immaginare e d'agire, che noi per disonor nostro mettiamo al presente in ridicolo, ma che pur vedevasi allora accoppiato colla bellezza nelle donne, e coll'onoratezza e il valor guerriero nei cavalieri. Dalla osservazione di siffatti avvenimenti, e dalla voga, che avea preso nel popolo quel maraviglioso tramandato dai settentrionali, nacquero i romanzi in verso e in prosa, i quali altro non sono stati in ogni seculo se non se la pittura de' pubblici costumi. Perciò insieme coi palazzi e le selve incantate, colle anella, le armi, e le verghe fatate, cogli endriaghi, e gl'ippogrifi dotati d'intelligenza, coi giganti, nani, damigelle, e scudieri a servizio delle Belle, o in loro custodia, cogli'incantatori, le fate, e i demonj or favorevoli or nemici, vi si leggono felonie de' malandrini severamente punite, provincie liberate dai tiranui e dai mostri, cortesie, e prodezze impareggiabili de' paladini, pudor sedu-

cente

cente nelle donne e costanza congiunta a' delicatezza inesprimibile, e tali altre cose, le quali schierate innanzi agli occhi d' un tranquillo filosofo, e paragonata con quelle d' altri tempi, lo conducono alla cognizione generale dell' uomo, e a disingannarsi della vana, e ridicola preferenza, che gli interessati scrittori danno ai costumi delle nazioni, e de' secoli, che essi chiamano illuminati sopra quei delle nazioni e de' secoli, che chiamano barbari. (*)

Alle

(*) Per far vedere il diverso progresso della Morale pubblica in que' tempi, e ne' nostri basta, non che altro, gettar uno sguardo su i romanzi morali dei nostri tempi. Non parlo di quelli del Chiari, i quali per la scipitezza loro non possono far nè bene nè male: nemmeno di quella folla di romanzi francesi, frutto della dissolutezza e dell' empietà, che fanno egualmente il vituperio di chi gli legge, e di chi gli scrive: parlo soltanto dei due più celebri, che abbia l' Europa moderna, cioè la *Clarice*, e la *Novella Eloija*. Non può negarsi all' autore del primo un grandissimo genio accoppiato ad una profonda cognizione del cuore umano, ma rispetto ai costumi qual è il frutto, che se ne ricava? Volendo Richardson far il vero ritratto degli uomini, quai si trovano frequentemente nell' odierna società, dipinse nell' Amante di Clarice un mostro di perfidia tanto più pericoloso quanto che si suppone fornito di gran penetrazione di spirito, e d' altre qualità abbaglianti, che fanno quasi obbliare le sue detestabili sceleraggini. La destrezza è sempre dalla parte del seduttore, e lo sfortunio dalla banda della innocente. Tutto il romanzo non è che una

Alle accennate cause della propagazione delle favole debbe a mio giudizio aggiugnersi un'altra. La filosofia colle premure di Dante e Petrarca nei codici difoterrati, colla venuta dei greci in Europa, e col patrocinio della Casa Medici, de' Pontefici, e de' Re di Napoli rinacque in Italia nel secolo XV. principalmente la Cabbalistica, e la Platonica, non quale aveala dettata in Atene il suo pittoresco e sublime autore, ma quale dai torbidi fonti della setta Alessandrina a noi si derivò. E siccome trascuravasi allora lo studio pratico della natura, senza cui vana e inutil cosa tu sempre
ogni

scuola, dove gli uomini di Mondo possono imparare le arti più studiate e più fine, onde gabbar le fanciulle ben educate. Così ho trovati non pochi fra i lettori, che invidino il talento e la sagacità di Lovelace: pochi che si prendano un vivo interesse per la virtù di Clarice. Qual ne è la ragione? Che in oggi lo spirito si preferisce all'onestà, e che la virtù delle donne vien riputata sciocaggine o salvatichezza. Rousseau, volendo schivare questo difetto, non ha introdotto nella novella Eloisa alcun carattere malvagio. Ma da ciò che ne è provenuto? Che i suoi personaggi altrettanto singolari quanto l'autore, filosofando in mezzo al delirio, pieni di sublimità e di follia, d'eloquenza e di stravaganza non trovano fra gli uomini nè originale nè modello. Sembra ch'egli, scrivendo il suo Romanzo, abbia avuto in vista più tosto il Mondo di Platone che il nostro.

ogni filosofica speculazione, così altro non era che un ammasso di bizzarre cavillazioni, e di fantasie. Lasciando alle stolide menti del volgo il Mondo vero e reale qual era uscito dalle mani del Creatore, comparve nei libri di que' metafisici non diversi in ciò dai poeti un altro universo fantastico pieno d'emanazioni, e d'influssi celesti, di nature intermedie, d'idoli, di demonj, di genj, di filsi, e di gnomi; vocaboli inventati da loro per sostituirli nella spiegazione delle cose naturali alle qualità occulte de' peripatetici, da cui volevano ad ogni modo scostarsi. Onde sorsero in seguito o crebbero, la magia eretta in sistema, l'astrologia giudiziaria, la chiromanzia superstiziosa, la fisica inintelligibile, la chimica misteriosa, la medicina fantastica, e tali altre vergogne dell'umana ragione, ch'ebbero nome di scienze nell'Europa fino a' tempi del Galileo, e del Cartesio.

Da tai mezzi aiutata la moderna mitologia si trase nella poesia italiana, e contribuì non poco ad illeggiadirla. Testimonio fanno i poemi del Pulci, del Boiardo, del Berni, dell'Ariosto, e dietro a loro anche il Tasso, che non piccola parte introdusse negli episodi, e il Marini, e il Fortiguerra con altri. Particolari cagioni fecero sì, che tanto questa spezie di maraviglioso quanto quello della mitologia degli antichi s'unissero agli spettacoli accompagnati dalla musica. Per ispiegarle bisogna più alto risalire.

Ben-

Benchè l'unione della musica e della poesia considerata in se stessa, o com'era nei primi tempi della Grecia, nulla abbia di stravagante, nè di contrario, tuttavia considerandola come è nata fra noi dopo la caduta del Romano Impero, vi si scorge per entro un vizio radicale, di cui gli sforzi de' più gran musici, e poeti non l'hanno potuto intieramente sanare. Questo vizio consiste nella distanza, che passa tra la favella ordinaria e la poesia, e tra la poesia comune e la musica. Io ho esaminato di sopra i caratteri musicali della lingua italiana, ed holla per questa parte commendata moltissimo: ma il lettore avrà riflettuto, che l'esame fatto è puramente relativo allo stato attuale delle altre lingue d'Europa, e che molto calerebbero di pregio la poesia e la lingua italiana se in vece di paragonarle colle viventi si paragonasse colla poesia e la lingua de' Greci. So che alcuni eruditi non si sgomentano del confronto ad onta dell'ignoranza, in cui si trovano di quella favella divina, e so, che fra gli altri il Varchi (a), e il Quadrio (b) si sono lasciati dal pedantismo, e dalla farraginoso erudizione addormentar l'animo a segno d'afferire, che l'esametro degli antichi era privo d'armonia paragonato coll'italiano d'undici sillabe. Altri disputerà quanto vuole per con-

P

traffar

(a) Lezione 3. della poesia.

(b) Storia ecc. Tom. 1.

traftar la loro opinione; io che l'attribuisco più che a mancanza d'ingegno al non aver gli organi ben disposti a ricever le impressioni del Bello, mi contento di dire, che siffatto giudizio non si sconvolverebbe alle orecchie di Mida, il quale trovava più grati i suoni della sampogna di Pane, che quei della lira d' Apollo.

Chechesia di ciò, la lingua Italiana, come tutte le altre, non si dispose a ricever la poesia se non molto tardi, allorchè erasi di già stabilita, e col lungo uso di parlar in prosa fortificata. I poeti adunque, che vennero dipoi, non trovando se non sintassi uniforme e difficile, e frasi triviali, si videro astretti per distinguersi a inventar certe forme di dire, certi turni d' espressione, e figure, e inversioni inusitate, che allontanassero il linguaggio prosaico dal poetico. Cotal lontananza divenne maggiore, allorchè la lingua dovette accoppiarsi colla musica: imperciocchè siccome la poesia rigettava molte frasi prosaiche, così la musica non ammetteva se non poche forme di dire poetiche: onde nacque un linguaggio musicale separato e distinto, che non potea trasferirsi a' comuni parlari. Fu non per tanto giustissima l' osservazione d' un Giornalista, a cui nè questo titolo, nè lo stile impetuoso, e sovente mordace debbono sminuire il pregio d' aver veduto chiaro in molte cose, che di quarantaquattro milla e più voci radicali, che formano la lingua Italiana, sole sei, o sette milla in

cir.

circa fossero quelle , ch' entrar poteffero nella musica (a) Dall' altra parte questa rinata , come la lingua , più per caso o per usanza , che per meditato disegno d' unirsi alla poesia , crebbe in principio , e si formò separamente da essa . Così allorchando dovertero insieme accoppiarsi , vi si trovò un certo imbarazzo cagionato dalla mancanza di prosodia , e di ritmo sensibile nelle parole , onde poco vantaggio ne traeva il movimento regolare e la misura , e dal troppo complicato giro del periodo , e accozzamento duro delle voci poco favorevole alla melodia . Il qual imbarazzo tanto dovette esser più grande quanto che la natura di esso accoppiamento esigeva , che la musica e la poesia si prendessero per un unico e solo linguaggio .

Cotali difficoltà fecero sì , che il popolo , non vedendo alcuna relazione tra la favella ordinaria e la musicale , stimò , che quest' ultima fosse un linguaggio illusorio , che poco avesse del naturale , destinato unicamente a piacere ai sensi . Però di nulla altro ebber pensiero i Musici che di diletterli , ora accumulando suoni a suoni , e stromenti a stromenti affine di sorprendere l' orecchio , e di supplire collo strepito alla mancanza del verosimile : ora cercando nella varia unione degli accordi i mezzi di piacere anche indipendentemente della poesia , a cui non ben sapevano unire la musica , onde nac-

P 2

quero

(a) L' Autore delle Frutte Letteraria .

quero le sonate, le sinfonie, i concerti, e gli altri rami d'armonia strumentale: ora chiamando in aiuto gli altri sensi affinchè riempissero colla loro illusione quel divario, che pur durava tra le due facoltà sorelle. Ed ecco il perchè fin dal principio di rado o non mai venne sola la musica, ma quasi sempre accompagnossi colla pompa, colla decorazione, e collo spettacolo ne' canti carnascialeschi, nelle pubbliche feste, e ne' tornei: benchè tristo compenso dovea riputarsi questo nella mancanza d'espressione, e di vera melodia. E siccome per le cagioni esposte fin qui le favole e il maraviglioso erano, per così dire, l'anima di così fatti spettacoli a que' tempi, perciò la musica ad essi congiunta fu creduta da tai cose esser inseparabile.

Salita poi sul Teatro continuò a comparire unita alle farse, agl'intermezzi, ed ai cori, che con grande apparato esponevansi agli occhi. Noi abbiamo veduto, che non fu se non assai tardi, che s'incominciarono a intavolar le melodie ad una voce sola, le uniche che potevano contribuire a dirizzare la musica, e a facilitar la sua applicazione alla poesia. E basta esaminar i pezzi di musica corica ovvero a più voci, che ne rimangono de' cinquecentisti per veder quanto allor fosse imbarazzata e difficile pei vizj mentovati di sopra nemici della energia musicale, e contrarj al fine di quella facoltà divina. Per quante adunque s'affa-

tical-

ticassero que' valent' uomini della non mai a bastanza lodata camerata di Firenze, non valsero a fradicare in ogni sua parte i difetti della musica, che troppo alte aveano gettate le radici, nè poterono dar alla unione di essa colla poesia quell'aria di verosimiglianza e di naturalezza, che avea presso a' Greci acquistata, dove la relazione più intima fra queste due arti dopo lungo uso di molti secoli rendeva più familiare, e per ciò più naturale il costume d'udir cantar sul teatro gli Eroi e l' Eroine. Perciò gl' Inventori s' avvisarono di slontanare il più che si potesse l'azione dalle circostanze dello spettatore, affinchè minor motivo vi fosse di ritrovarlo inverosimile. Non potendo far agire dignitosamente cantando gli uomini, gli trasformarono in Numi. Non trovando nella Terra un paese, dove ciò si rendesse probabile, trasferirono la scena al cielo, all' inferno, e a' tempi favolosi. Non sapendo come interessar il cuore colla pittura de' caratteri, e delle passioni, cercarono d'affascinare gli occhi e gli orecchi coll' illusione; e disperando di soddisfare il buon senso, s' ingegnarono di piacere alla immaginazione. Tale fu a mio giudizio l'origine del maraviglioso nel melodramma.

In appresso la musica per le cause, che si esporranno nel capitolo seguente, rimase nella sua mediocrità dai tempi del Caccini e del Peri fino a più della metà del secolo decimo settimo. Crebbe

all' opposto, e salì alla sua perfezione l' arte della prospettiva per l' imitazione degli antichi, per l' ardore acceso negl' italiani in coltivarla, per le scuole insigni di pittura fondate in parecchie città emule della gloria e degli avanzamenti, pel gran concorso di stranieri, e pel favore de' Principi. L' Architettura si lasciò parimenti vedere in tutto il suo lume ne' sontuosi portici, e ne' vasti teatri degni della Romana grandezza, per riempire i quali vi voleva tutto lo sfoggio delle arti congiunte. Gl' Italiani adunque, attendendo a procacciarsi diletto, fecero uso di queste in mancanza di buona musica, àllo che essendo conducente il sistema del maraviglioso, e trovandolo di già stabilito a preferenza degli argomenti storici, fu maggiormente promosso nel melodramma, e vi si stabilì come legge propria di tai componimenti.



CAPITOLO SETTIMO.

Rapida propagazione del Melodramma dentro e fuori d' Italia. Azioni musicali in Francia, Inghilterra, Germania, Spagna, e la Russia.

UNo spettacolo, che riuniva tutte le vaghezze delle belle Arti, non poteva far a meno di non aggradare all' universale. Così appena comparve il

[pág. 267]

Riflessioni sul meraviglioso. Origine storica e propagazione di esso in Europa. Cause del suo accoppiamento colla musica e la poesia nel melodramma.

Tra i fenomeni letterarî che si presentano avanti a chi vuol osservare le rivoluzioni del teatro italiano non è il minore a mio avviso quel meraviglioso strabocchevole che, accoppiandosi col melodramma fin dalla sua origine, lo seguì passo a passo per tutto il secolo scorso

[pág. 268]

e parte ancor del presente, non solo in Italia ma nelle nazioni oltramontane ov'esso fu trapiantato. Questo non poteva a meno di non dar nell'occhio agli scrittori italiani: così alcun non v'ha, tra coloro che la storia delle lettere hanno preso a scrivere, che non parli delle macchine, delle decorazioni, della mitologia e delle favole come del carattere principale del melodramma in quel secolo. Ma onde sia venuta in mente a' poeti siffatta idea, per qual istrano cangiamento di gusto una nazione sì colta sene sia compiacciuta a tal segno che abbia nel teatro antiposta la mostruosità alla decenza, il delirio alla verità, l'esclusione d'ogni buon senso alle regole inalterabili di critica lasciateci dagli antichi, se il male sia venuto dalla poesia ovver dalla musica o se tutto debba ripetersi dalle circostanze de' tempi, ecco ciò che niun autore italiano ha finora preso ad investigare e quello che

mi veggo in necessità di dover eseguire a continuazione del metodo intrapreso e a maggior illustrazione del mio argomento.

Sebbene sia fuor d'ogni dubbio che fra le potenze interne dell'uomo alcuna ve ne ha portata naturalmente verso il vero e che in esso

[pág. 269]

unicamente riposi, non potendo abbracciar il falso quando è conosciuto per tale, è fuor di dubbio parimenti che fra esse potenze medesime alcun'altra si ritrova, la quale senza poter fermarsi tra i cancelli del vero si divaga pei mondi ideali da lei creati e si compiace de' suoi errori più forse di quello che farebbe della verità. La prima di esse facoltà è l'intelletto, la seconda l'immaginazione, e perciò in quest'ultima è riposta la sede del meraviglioso. La certezza di tal effetto può facilmente conoscersi dalla esperienza. Haccene di quelle cose, le quali avvegnaché assurde e incredibili paiano all'intelletto nondimeno diletmano grandemente la potenza immaginativa. Leggete in presenza d'un fanciullo e anche d'un ragazzo di dodici o quindici anni il più bello squarcio della storia di Senofonte o di Tito Livio, fategli capire una dimostrazione di geometria o mettetegli avanti gli occhi la più leggiadra esperienza di fisica, egli non istarà molto che s'annoierà e palesaravvi colla sua inattenzione la noia. Ma se in vece di tutto ciò prendete a narrargli le favole d'Esopo o gli strani e incredibili avvenimenti del moro Aladino, della grotta in-

[pág. 270]

cantata di Merlino, del corno e dell'ippogrifo d'Astolfo, della rete di Caligorante o tali altre cose, che per folle e menzogne si tengono da

tutti e da lui medesimamente, il ragazzo tralascierà con piacere i suoi fanciulleschi perché raminghi e soli inoltrandosi fra le più cupe foreste e fra deserti inerpicati dirupi sfuggano l'uman commercio mesti in apparenza e pensosi: e'vi risponderanno che ciò si fa da loro per poter liberamente badare agli amabili deliri della propria immaginazione, e quei soavi e cari prestigii, a quelle illusioni dolcissime, che gli ricompensano dalle torture della verità trista spesso fiata e dolorosa. Se si consulta la storia, vedrasi che le bizzarre invenzioni della poesia hanno dall'India sino alla Spagna, da Omero fino Metastasio eccitato universale diletto e riscossa l'ammirazione de' popoli. Lo stesso avvenne per molti secoli de' romanzi e delle avventure degli erranti cavalieri, i quali libri, quantunque pieni fossero di menzogne assurde e ridicole, pur di sollazzo e di piacevole intertenimento servirono alla più colta e più gentil parte d'Europa a

[pág. 271]

preferenza degli storici e filosofici. Le fate, le maghe, i silfi, gli'incantesimi, tutti, in somma gli aborti dell'umano delirio piacquero più assai alla immaginazione attiva e vivace che non le severe dimostrazioni cavate da quelle facoltà che hanno per oggetto la ricerca del vero. E la natura, per così dire in tumulto, e la violazione delle leggi dell'universo fatte da immaginarie intelligenze le furono più a grado che non il costante e regolar tenore delle cose create.

Posto il fatto fuor d'ogni dubbio, il filosofo ne ricercherà le cagioni. Non è proprio di questo luogo e nemmeno del mio debole ingegno il diffondermi circa un argomento che richiederebbe più

tempo e penna più maestrevole. A dir però qualche cosa, non mi pare ch'errar potesse di molto chi le riducesse a' capi seguenti.

L'ignoranza delle leggi fisiche della natura dovette in primo luogo condur l'uomo a dilettersi del maraviglioso. Vedeo egli sgorgare da limpida sorgente e scorrere mormorando fra le verdi rive un ruscello; vedeva germogliare anno per anno le piante, rifiorir gli alberi e coprirsi di fronda; vedea la notte al giorno e

[pág. 272]

il giorno alla notte vicendevolmente succedersi, e il sole per gli'interminabili spazi del cielo con invariabil corso aggirarsi finché si nascondeva agli occhi suoi sotto l'orizzonte. E non potendo rinvenire per mancanza di quella intellettuale attività che fa vedere la concatenazione delle cause coi loro effetti, le occulte fisiche forze che facevano scorrere quel fiume, vegetar quella pianta e mover quel sole, trovarono più facile inventar certi agenti invisibile a' quali la cura commettessero di produrre simili effetti. Quindi s'immaginarono un dio, il quale giacendo in umida grotta e incoronato d'alga e di giunchi, da un'urna di cristallo versasse le acque; e una napea ascosa dentro alla scorza degli alberi che, il nutritivo umor sospingendo verso l'estremità, fosse la cagion prossima della loro verzura e freschezza; e parimenti un Apollo si finsero, il quale, avendo la fronte cinta de' raggi, guidasse colle briglie d'oro in mano il carro luminoso del giorno. Quindi, dando anima e corpo a tutti i fisici principi dell'universo, popolarono di numi gli elementi, il cielo e l'inferno persino, ampio argomento di superstizione a' creduli mortali e lar-

[pág. 273]

ga messe a' poeti, che s'appropriarono affine di soggiogare l'immaginazione de' popoli.

Questa, avvivata dalle due passioni più naturali all'uomo, il timore cioè e la speranza, giunse perfino a credere le sue finzioni medesime e a compiacersene. Le credette, perchè un sistema che spiegava materialmente i fenomeni della natura, era più adattato a quegli uomini grossolani su i quali aveano i sensi cotanto imperio. Sen compiacque perché l'amor proprio, quel mobile supremo dell'uman cuore, vi trovava per entro il suo conto. Siccome supponevasi che quella folla di deità si mischiasse negli affari degli uomini e ch'esse agevolmente divenissero amiche loro o inimiche, così nell'uomo cresceva la stima di se e la fiducia veggendosi assistito da tanti numi. Se incorreva in qualche disastro, immaginavasi di essere di tanta importanza al cielo ch'esso manderebbe all'improvviso una truppa di cotai genî per iscamparlo. Se gli andava a male qualche intrapresa, non dovea incolparsi per ciò la propria imprudenza o poca destrezza, ma bensì il maligno talento di quello invisibile spirito che perseguitavalo occultamente. Non erano, secondo i

[pág. 274]

troiani, il rapimento d'Elena o gli oltraggi recati alla Grecia le cagioni delle loro disavventure, ma l'odio inveterato d'alcuni iddî contro la famiglia di Laomedonte. Non erano i greci coloro che nell'orribil notte dell'incendio portavano scorrendo per ogni dove la strage, era la dea Giunone che minacciosa e terribile appiccava con una fiaccola in mano il fuoco alle porte acee; era l'implacabil Nettuno, che

scuotendo col tridente le mura, le faceva dai fondamenti crollare. S'Enea abbandona Didone, è perché un nume gliel comanda e se i tirî dopo sette mesi di resistenza s'arrendono ad Alessandro, non è per mancanza di coraggio, gli è perché Ercole è comparso in sogno al celebre conquistatore offerendogli le chiavi della città. Dal che si vede che gli uomini si diletta del meraviglioso mossi dal medesimo principio che gli spinge a crearsi in mente quegl'idoli imaginari chiamati fortuna e destino, per fare, cioè, maggiormente illusione a se stessi.

Un altro fonte del piacere che recan le favole si è l'istinto che ci porta a cercar la nostra felicità. Dotati da una parte di facoltà molteplici sì interne che esterne, e dall'altra collocati

[pág. 275]

in circostanze ove i mezzi di soddisfarle sono sì scarsi e dove i mali vengono sovente ad amareggiare i frali ed interrotti piaceri della loro vita, gli uomini non hanno altro supplemento che il desiderio vivo d'esser felici e l'imaginazione che si finge i mezzi di divenirlo. Però, accumulando col pensiero tutti i beni che a ciascun senso appartengono e il numero loro e l'intensità quanto si può amplificando, giunsero a inventare i favolosi paradisi, ovvero sia luoghi di delizie, i quali sappiamo a tutte le nazioni esser stati comuni. E gli alberi dell'Esperidi, onde poma d'oro pendevano, e gli eterni zeffiri, che leggiemente scherzavano tra le frondi dei mirti nelle campagne di Cipro, e i rivi di latte e miele che scorrevano nelle isole fortunate, e i dilettoni boschetti d'Adoni nell'Arabia, e gli orti d'Alcino, e i Tempe di Tessaglia, e i giardini d'Armida, e il voluttuoso cinto di Venere, e l'immortali donzelle che il sagace

Maometto destinò ai piacere de' suoi fedeli musulmani dopo la morte loro, non altronde ebbero principio se non se dai voli dell'inquieta immaginazione avvivata dal desiderio di godere di tutte le delizie possibili.

[pág. 276]

L'ultima causa è l'amore della novità. O perché l'essenza del nostro spirito è riposta nell'azione continua, o perché, essendo di capacità indefinita, non trova alcun oggetto individuale che a piano il soddisfaccia, onde nasce il desiderio di percorrere tutti gli oggetti possibili, o perché l'ingenita tendenza al piacere lo spinga a variare le sue modificazioni per scoprire tutte le relazioni che hanno le cose con esso lui, o per qualche altra causa a noi sconosciuta, certo è che l'uomo è naturalmente curioso. La quale facoltà diviene in lui così dominante che, qualora gli manchino oggetti reali su cui esercitarsi, s'inoltra persino nel mondo delle astrazioni a fine di trovarvi pascolo. A soddisfare siffatta inquietezza sono conducenti la mitologia e le favole. Che le cose accaggiano secondo l'ordinario tenore, ciò non desta la meraviglia, ma il sentire avvenimenti stravaganti e impensati, il vedere una folla d'iddî, il quali sospendono il corso regolare della natura e intorno a cui non osiamo pensare se non se pieni di quel terrore sublime, che ispira la divinità, ciò sorprende gli animi consapevoli a se medesimi della propria debolezza, ne risveglia la curiosi-

[pág. 277]

tà e ne riempie d'un certo sensibile affetto misto d'ammirazione, di riverenza e di timidezza. Oltredichè la fantasia s'aggrandisce, per così dire, e dilatasi per cotai mezzi. Quando l'immaginazione a

sciogliere il nodo altre vie non sa rinvenire che le ordinarie, l'invenzione non può a meno di non essere imbarazzata e ristretta, ma qualora ne abbia essa la facilità di snodar per macchina ogni evento, avendo alla mano il soccorso di codeste intelligenze invisibili, i suoi voli diventano più ardimentosi e più liberi e l'invenzione più pellegrina. I mezzi naturali non sariano stati sufficienti a liberar Telemaco dalle perigliose dolcezze dell'isola di Calipso, vi voleva Minerva che dall'alto d'uno scoglio sospingendolo in mare, cavasse il poeta d'impaccio e mettesse in sicuro la troppa combattuta virtù del giovane eroe. Perciò gli antichi, i quali sapevano più oltre di noi nella cognizione dell'uomo, stimarono esser la favola tanto necessaria alla poesia quanto l'anima al corpo, all'opposto d'alcuni moderni che, volendo tutte le belle arti al preteso vero d'una certa loro astratta filosofia ridurre, mo-

[pág. 278]

strano di non intendersi molto né dell'una né dell'altra.^a

Indicati i fonti del diletto che nasce dal meraviglioso, avviciniamci al nostro argomento, ricercando brevemente la sua origine storica in quanto ha relazione col melodramma. Il meraviglioso, che in questo s'introdusse nel secolo scorso, fu di due sorti: la mitologia degli antichi, e la fate, gl'incantesimi, i genî con tutto l'altro apparato favoloso, cui io darei il nome di mitologia moderna. Non occorre punto fermarsi intorno all'origine della prima,

^a Voltaire, considerato generalmente e giustamente come l'Oracolo di Delfo nelle materie di gusto, inveisce contro a questa fredda filosofia: «È insorta -dic'egli- fra noi una setta di persone dure, che si chiamano solide, di spiriti malinconici dicentisi giudiziosi perché sono privi d'immaginazione, d'uomini letterati e nemici delle lettere, che vorrebbero mandar in esiglio la bell'Antichità e la favola».

essendo noto ad ognuno che nacque dalla mal intesa imitazione de' poeti greci e latini trasferita al teatro. Merita bensì la seconda qualche riflessione.

[pág. 279]

Lo squallido aspetto della natura ne' paesi più vicini al polo per lo più coperti di neve, che ora si solleva in montagne altissime, ora s'apre in abissi profondi; i frequenti impetuosi vulcani che fra perpetui ghiacci veggonsi con mirabil contrasto apparire; foreste immense d'alberi folti e grandissimi credute dagli abitanti antiche egualmente che il mondo; venti fierissimi venuti da mari sempre agghiacciati, i quali, sbucando dalle lunghe gole delle montagne e pei gran boschi scorrendo, sembrano cogli orrendi loro muggiti di voler ischiantare i cardini della terra; lunghe e profonde caverne e laghi vastissimi che tagliano inegualmente la superficie dei campi; i brillanti fenomeni dell'aurora boreale per la maggior obliquità de' raggi solari frequentissimi in quei climi; notti lunghissime e quasi perpetue; tutte in somma le circostanze, per un non so che di straordinario e di terribile che nell'animo imprimono, e per la maggior ottusità d'ingegno che suppongono negli abitanti a motivo di non potervisi applicare la coltura convenevole, richiamandoli il clima a ripararsi contro ai primi bisogni, doveano necessariamente disporre alla cre-

[pág. 280]

dulità le rozze menti' popoli settentrionali. Della qual disposizione approfittandosi i pretesi saggi di quella gente chiamati nella loro lingua *runers* o *rimers*, che riunivano i titoli di poeti, d'indovini, di sacerdoti e di medici, ben presto inventarono o almen promossero

quella sorte di meraviglioso, che parve loro più conducente ad eccitare in proprio vantaggio l'ammirazione e il terrore dei popoli.

Una religione malinconica e feroce, qual si conveniva agli abitanti e al paese, prese piede fra gli idolatri della Scandinavia. La guerra posta quasi nel numero degli dei dal loro antico conquistatore Oddino avea tinto d'umano sangue le campagne e i sassi. Tutto ivi respirava la distruzione e la morte. Il legislatore deificato poi da' suoi seguaci veniva onorato da essi col titolo di padre della strage, di nume delle battaglie, di struggitore e d'incendiario. I sacrifici più graditi che gli si offerivano erano l'anime degli uomini uccisi in battaglia, come il premio che si riserbava nell'altra vita ai più prodi campioni era quello di bere un nettare delizioso presentato loro nel cranio de' propri nemici dalle Ouris, ninfe di sovrumana bellez-

[pág. 281]

za destinate per fin nel cielo ad essere il più caro oggetto di godimento, ovunque una religione falsa e brutale consulta più tosto i sensi dell'uomo che la ragione. Così nemmeno fra le delizie sapevano dimenticarsi della loro fierezza. Sembra che Oddino altro divisamento non avesse fuorchè quello d'innalzar la gloria degli scandinavi sull'eccidio del genere umano. Siffatte idee trasparivano eziandio nella loro mitologia, ripiena di geni malefici, i quali uscivano dal grembo stesso della morte per far danno ai viventi. Quindi ebbero origine le apparizioni degli spiriti aerei, gli spettri, i fantasmi, i folletti, i vampiri e tanti altri abortivi, parti della timida immaginazione e della impostura. Nicka nell'antica lingua degli scandinavi era un spirito, il quale si compiaceva di strangolar le persone che per disgrazia cadevano nell'acqua. Mara era un altro che

gettavasi sopra coloro che riposavano tranquillamente sul letto e levava loro la facoltà di parlare e di muoversi. Bo era un ardito guerriero figlio d'Oddino, il cui nome profferivano i soldati all'entrar in battaglia sicuri di riportarne vittoria. Rath era un genio sitibondo del sangue de' fanciulli, il

[pág. 282]

quale invisibilmente succhiava qualora trovati gli avesse lontani dalle braccia della nutrice. E così degli altri. Gli scandinavi stimavano tanto necessario istillar negli animi teneri siffatte opinioni, che fra gli'impieghi che cercavano i Septi, ovvero sia i principali tra loro, per la buona educazione de' figlioli, uno dei primi era quello di *facitore di novelle*.

Divenuti i numi così maligni, i popoli aveano bisogno di mediatori per placarli. Egli è ben credibile che i mentovati indovini o sacerdoti non lascierebbero scappar via una così bella occasione di rendersi necessari. A questo fine era lor d'uopo farsi creder dal volgo superiori agli altri nella scienza e nella possanza ritrovando una tal arte che supponesse una segreta comunicazione tra il mondo invisibile e il nostro e della quale essi ne fossero esclusivamente i possessori. L'uno e l'altro fu fatto, ed ecco divenir familiari tra loro gli incantesimi, le malie, i sortilegi, le stregonerie e le altre magiche operazioni, colle quali assicuravano di poter eccitare e serenar a grado loro le tempeste, sedar il mare, sparger il terrore fra gli inimici, sollevarsi nell'aria, trasportarsi improvvisa-

[pág. 283]

mente da un luogo all'altro, scongiurare e far comparire gli spiriti, convertirsi in lupo, in cane o in altro animale, trattener il sangue delle ferite, farsi amar dalle donne all'eccesso, guarir ogni sorta di malattie e render gli uomini invulnerabili, del che non pochi fra loro vantavansi d'aver fatto in se medesimi lo sperimento. E ciò non solo colle parole e col tatto, ma con misteriosi caratteri ancora, i quali aveano virtù d'allontanare ogni guai da chi li portava seco, onde trassero origine i talismani, gli amuleti e tai cose.

La religione cristiana, apportando seco l'idea semplice, vera e sublime d'un unico Iddio, distrusse nella Scandinavia i deliri della idolatria e con essi la potenza dei rymers, che ne erano il principale sostegno. Ma siccome troppo è difficile nei popoli rozzi estirpare in picciol tratto di tempo ogni radice d'antica credulità, così gran parte di esse superstizioni divelte dal sistema religioso durò lungamente nelle menti del volgo.

Colle conquiste dei goti si sparse adunque per l'Europa la moderna mitologia abbellita di poi e vieppiù propagata da' poeti e da' roman-

[pág. 284]

zisti. I disordini introdotti dal governo feudale e l'impossibilità d'ogni buona politica ove le leggi deboli ed impotenti non potevano far argine ai delitti, ove altro non regnava fuorchè violenze e rapine e dove la bellezza dell'oggetto era un incitamento di più ai rapitori, aveano convertita l'Europa in un vasto teatro d'assassinî e di furti, di scorrerie e di saccheggi. Tra le prede che più avidamente cercavansi, eran le donne, come oggetti fatti dal cielo per piacere, e che in tutti i

secoli e dappertutto furono la cagion prossima de' vizî dell'uomo e delle sue virtù. Quindi per la ragion de' contrari, non men valevole nelle cose morali che nelle fisiche, nacque la custodia più gelosa di loro, e il combatter per esse, e il ritorle dai rapitori, e il farsi molti un punto d'onore cavalleresco nel diffenderle, sì per quell'intimo sentimento che ci porta a proteggere la debole ed oppressa innocenza, come per acquistarsi maggiormente grazia nel cuor delle belle riconquistate; grazia che tanto più dovea esser cara quanto più ritrosa e difficile e quanto più erano consapevoli a se medesimi d'aversela meritata. Di più: essendo a que' tempi ricevuta

[pág. 285]

dalle leggi l'appellazione per via di duello, le dame, che non potevano venir a personale tenzone, combattevano per mezzo dei lor cavalieri, ai quali veniva troncata la mano in caso di perdita. In altri paesi le donne accusate di qualche delitto non si condannavano alla pruova dell'acqua e del ferro rovente se non se alloraquando niun campione prendeva la loro difesa. Era perciò ben naturale che queste, consapevoli a se medesime della propria fievolezza, pregiassero molto i cavalieri prodi e leali, dai quali oltre l'istinto naturale del sesso, attendevano aiuto e patrocinio nelle occasioni. Quindi poi gli amori vicendevoli, le corrispondenze fortissime, l'eroismo d'affetti e di pensieri, d'immaginare e d'agire, che noi per disonor nostro mettiamo al presente in ridicolo, ma che pur vedevasi allora accoppiato colla bellezza nelle donne e coll'onoratezza e il valor guerriero nei cavalieri.

Dalla osservazione di siffatti avvenimenti e dalla voga che avea preso nel popolo quel maraviglioso tramandato dai

setentrionali, nacquero i romanzi in verso e in prosa, i quali altro non sono stati in ogni secolo se non se la pit-

[pág. 286]

tura de' pubblici costumi. Perciò insiem coi palazzi e la selve incantate, colle anella, le armi e le verghe fatate, cogli endriaghi e gli'ippogrifi dotati d'intelligenza, coi giganti, nani, damigelle e scudieri a servizio delle belle o in loro custodia, cogli'incantatori, le fate e i demoni or favorevoli or nemici, vi si leggono fellonie de' malandrini severamente punite, provincie liberate dai tiranni e dai mostri, cortesie e prodezza impareggiabili de' paladini, pudor seducente nelle donne e costanza congiunta a delicatezza inesprimibile, e tali altre cose, le quali schierate innanzi agli ochi d'un tranquillo filosofo e paragonate con quelle d'altri tempi, lo conducono alla cognizione generale dell'uomo e a dissingannarsi della vana e ridicola preferenza che gli interessati scrittori danno ai costumi delle nazioni e de' scoli che essi chiamano illuminati sopra quei delle nazioni e de' secoli che chiamano barbari.^b

^b Per far vedere il diverso progresso della morale pubblica in que' tempi e ne' nostri basta, non che altro, gettar uno sguardo su i romanzi morali dei nostri tempi. Non parlo di quelli del Chiari, i [pág. 287] quali per la scipitezza loro non possono far né bene né male; nemmeno di quella folla di romanzi francesi, frutto della dissolutezza e dell'empietà, che fanno egualmente il vituperio di chi gli legge e di chi gli scrive; parlo soltanto dei due più celebri che abbia l'Europa moderna, cioè la *Clarice* e la *Novella Eloisa*. Non può negarsi all'autore del primo un grandissimo genio accoppiato ad una profonda cognizione del cuore umano, ma rispetto ai costumi qual è il frutto che se ne ricava? Volendo Richardson far il vero ritratto degli uomini quai si trovano frequentemente nell'odierna società, dipinse nell'amante di Clarice un mostro di perfidia tanto più pericoloso quanto che si suppone fornito di gran penetrazione di spirito e d'altre qualità abbaglianti che fanno quasi obbliare le sue detestabili scelleraggini. La destrezza è sempre dalla parte del seduttore e lo sfortunio dalla banda della innocente.. Tut- [pág. 288] to il romanzo non è che una scuola, dove gli uomini di mondo possono imparare le arti più studiate e più fine, onde grabbar le fanciulle ben educate. Così ho trovati non pochi fra i lettori che invidino il talento e la sagacità di Lovelace; pochi che si prendano un vivo interesse per la virtù di Clarice. Qual ne è la cagione? Che in

[pág. 287]

Alle accennate cause della propagazion delle favole debbe a mio giudizio aggiugnersi un'altra. La filosofia colle premure di Dante e Petrarca pei codici disotterrati, colla venuta dei greci in Europa e col patrocínio della casa Medici, de' pontefici e de' re di Napoli, rinacque in Italia nel secolo XV, principalmente la cabbalistica e la platonica, non quale aveala dettata in Atene il suo pittoresco e sublime

[pág. 288]

autore, ma quale dai torbidi fonti della setta alessandrina a noi si derivò. E siccome trascuravasi allora lo studio pratico della natura, senza cui vana e inutil cosa fu sempre ogni filosofica speculazione, cosí altro non era che un ammasso di bizzarre cavillazioni e di fantasie. Lasciando alle stolide menti del volgo il mondo vero e reale qual era uscito dalle mani del Creatore, comparve nei libri di que'

[pág. 289]

metafisici non diversi in ciò dai poeti un altro universo fantastico pieno di emanazioni e d'influssi celesti, di nature intermedie, d'idoli, di demonî, di genî, di silfi e di gnomi, vocaboli inventati da loro per sostituirli nella spiegazione delle cose naturali alle qualità occulte de' peripatetici, da cui volevano ad ogni modo scostarsi. Onde sorsero in

oggi lo spirito si preferisce all'onestà e che la virtù delle donne vien riputata sciocaggine o salvatichezza. Rousseau, volendo schivare questo difetto, non ha introdotto nella *Novella Eloisa* alcun carattere malvagio. Ma da ciò che ne è provenuto? Che i suoi personaggi altrettanto singolari quanto l'autore, filosofando in mezzo al delirio, pieni di sublimità e di follia, d'eloquenza e di stravaganza non trovano fra gli uomini né originale né modello. Sembra ch'egli, scrivendo il suo romanzo, abbia avuto in vista più tosto il mondo di Platone che il nostro.

seguito o crebbero la magia eretta in sistema, l'astrologia giudiziaria, la chiromanzia superstiziosa, la fisica inintelligibile, la chimica misteriosa, la medicina fantastica e tali altre vergogne dell'umana ragione, ch'ebbero nome di scienze nell'Europa fino a' tempi del Galileo e del Cartesio.

Da tai mezzi aiutata la moderna mitologia si trasfuse nella poesia italiana e contribuì non poco ad illeggiadrirla. Testimonio fanno il poema del Pulci, del Boiardo, del Berni, dell'Ariosto e dietro a loro anche il Tasso, che non piccola parte introdusse negli episodî, e il Marini e il Fortiguerra con altri. Particolari cagioni fecero sì, che tanto questa spezie di maraviglioso quanto quello della mitologia degli antichi s'unissero agli spettacoli accompagnati dalla musica. Per ispiegarle bisogna più alto risalire.

[pág. 290]

Benché l'unione della musica e della poesia considerata in se stessa, o com'era nei primi tempi della Grecia, nulla abbia di stravagante, né di contrario, tuttavia considerandola come è nata fra noi dopo la caduta del Romano Impero, vi si scorge per entro un vizio radicale, di cui gli sforzi de' più gran musici e poeti non l'hanno potuto intieramente sanare. Questo vizio consiste nella distanza che passa tra la favella ordinaria e la poesia e tra la poesia comune e la musica. Io ho esaminato di sopra i caratteri musicali della lingua italiana ed holla per questa parte commendata moltissimo, ma il lettore avrà riflettuto che l'esame fatto è puramente relativo allo stato attuale delle altre lingue d'Europa e che molto calerebbero di pregio la poesia e la lingua italiana se in vece di paragonarle colle viventi si paragonasse colla poesia e la lingua de' greci. So che alcuni eruditi

non si sgomentano del confronto ad onta dell'ignoranza in cui si trovano di quella favella divina, e so che fra gli altri il Varchi ^c e il Quadrio^d si sono lasciati dal

[pág. 291]

pedantismo e dalla farraginoso erudizione addormentar l'animo a segno d'asserire che l'esametro degli antichi era privo d'armonia paragonato coll'italiano d'undici sillabe. Altri disputerà quanto vuole per contrastar la loro opinione; io che l'attribuisco più che a mancanza d'ingegno al non aver gli organi ben disposti a ricever le impressioni del bello, mi contento di dire che siffatto giudizio non si sconverrebbe alle orecchie di Mida, il quale trovava più grati i suoni della sampogna di Pane che [quei] della lira d'Apolo.

Chechessia di ciò, la lingua italiana, come tutte le altre, non si dispose a ricever la poesie se non molto tardi, allorchè erasi di già stabilita e col lungo uso di parlar in prosa fortificata. I poeti adunque, che vennero dipoi, non trovando se non sintassi uniforme e difficile e frasi triviali, si videro astretti per distinguersi a inventar certe forme di dire, certi turni d'espressione, e figure, e inversioni inusitate, che allontanassero il linguaggio prosaico dal poetico. Cotal lontananza divenne maggiore, allorchè la lingua dovette accoppiarsi colla musica, imperciocchè siccome la poesia

[pág. 292]

rigettava molte frasi prosaiche, così la musica non ammetteva se non poche forme di dire poetiche, onde nacque un linguaggio musicale

^c Lezione 3. Della poesia.

^d *Storia ec.*, tom. I.

separato e distinto, che non potea trasferirsi a' comuni parlari. Fu non per altro giustissima l'osservazione d'un giornalista, a cui né questo titolo, né lo stile impetuoso e sovente mordace debbono sminuire il pregio d'aver veduto chiaro in molte cose, che di quarantaquattro mila e più voci radicali che formano la lingua italiana, sole sei o sette mila in circa fossero quelle ch'entrar potessero nella musica.^e Dall'altra parte questa, rinata come la lingua, più per caso o per usanza che per meditato disegno d'unirsi alla poesia, crebbe in principio e si formò separatamente da essa. Così allorquando dovettero insieme accoppiarsi, vi si trovò un certo imbarazzo cagionato dalla mancanza di prosodia e di ritmo sensibile nelle parole, onde poco vantaggio ne traeva il movimento regolare e la misura, e dal troppo complicato giro del periodo e accozzamento duro

[pág. 293]

delle voci, poco favorevole alla melodia. Il qual imbarazzo tanto dovette esser più grande quanto che la natura di esso accoppiamento esigea che la musica e la poesia si prendessero per un unico e solo linguaggio.

Cotali difficoltà fecero sì, che il popolo, non vedendo alcuna relazione tra la favella ordinaria e la musicale, stimò che quest'ultima fosse un linguaggio illusorio che poco avesse del naturale, destinato unicamente a piacere ai sensi. Però di nulla altro ebber pensiero i musici che di dilettarli, ora accumulando suoni a suoni, e stromenti a stromenti affine di sorprendere l'orecchio e di supplire

^e L'autore della *Frusta Letteraria*.

collo strepito alla mancanza del verosimili; ora cercando nella varia unione degli accordi i mezzi di piacere anche indipendentemente della poesia, a cui non ben sapevano unire la musica, onde nacquero le sonate, le sinfonie, i concerti e gli altri rami d'armonia strumentale; ora chiamando in aiuto gli altri sensi affinché riempissero colla loro illusione quel divario che pur durava tra le due facoltà sorelle. Ed ecco il perché fin dal principio di rado o non mai venne sola la musica, ma quasi sempre accompagnossi col-

[pág. 294]

la pompa, colla decorazione e collo spettacolo ne' canti carnascialeschi, nelle pubbliche feste e ne' tornei, benché tristo compenso dovea riputarsi questo nella mancanza d'espressione e di vera melodia. E siccome per le cagioni esposte fin qui le favole e il meraviglioso erano, per così dire, l'anima di cosiffatti spettacoli a que' tempi, perciò la musica ad essi congiunta fu creduta da tai cose esser inseparabile

Salita poi sul teatro continuò a comparire unita alle farse, agl'intermezzi ed ai cori che non grande apparato esponevansi agli occhi. Noi abbiamo veduto che non fu se non assai tardi che s'incominciarono a intavolar le melodie ad una voce sola, le uniche che potevano contribuire a dirozzare la musica e a facilitar la sua applicazione alla poesia. E basta esaminar i pezzi di musica corica ovvero a più voci che ne rimangono de' cinquecentisti per veder quanto allor fosse imbarazzata e difficile pei vizî mentovati di sopra, nemici della energia musicale e contrarî al fine di quella facoltà divina. Per quanto adunque s'affaticassero que' valent'uomini della

non mai a bastanza lodata camerata di Firenze, non valsero a sradicare in

[pág. 295]

ogni sua parte i difetti della musica, che troppo alte aveano gettate le radici, né poterono dar alla unione di essa colla poesia quell'aria di verosimiglianza e di naturalezza che avea presso a' greci acquistata, dove la relazione più intima fra queste due arti dopo lungo uso di molti secoli rendeva più familiare e per ciò più naturale il costume d'udir cantar sul teatro gli eroi e l'eroine. Perciò gl'inventori s'avvisarono di slontanare il più che si potesse l'azione dalle circostanze dello spettatore, affinché minor motivo vi fosse di ritrovarlo inverosimile. Non potendo far agire dignitosamente cantando gli uomini, gli trasmutarono in numi. Non trovando nella terra un paese, dove ciò si rendesse probabile, trasferirono la scena al cielo, all'inferno e a' tempi favolosi. Non sapendo come interessar il cuore colla pittura de' caratteri e delle passioni, cercarono d'affascinare gli occhi e gli orecchi coll'illusione; e disperando di soddisfare il buon senso, s'ingegnarono di piacere alla immaginazione. Tale fu a mio giudizio l'origine del meraviglioso nel melodramma.

In appresso la musica per la cause che si esporranno nel capitolo ottavo, rimase nella sua

[pág. 296]

mediocrità dai tempi del Caccini e del Peri fino a più della metà del secolo decimo settimo. Crebbe all'opposto e salí alla sua perfezione l'arte della prospettiva per l'imitazione degli antiche, per l'ardore

acceso negl'italiani in coltivarla, per le scuole insigni di pittura fondate in parecchie città emule della gloria e degli avanzamenti, pel gran concorso di stranieri e pel favore de' principi. L'architettura si lasciò parimenti vedere in tutto il suo lume ne' sontuosi portici e ne' vasti teatri degni della romana grandezza, per riempire i quali vi voleva tutto lo sfoggio delle arti congiunte. Gl'italiani adunque, attendendo a procacciarsi diletto, fecero uso di queste in mancanza di buona musica, allorchè essendo conducente il sistema del meraviglioso e trovandolo di già stabilito a preferenza degli argomenti storici, fu maggiormente promosso nel melodramma e vi si stabilì come legge propria di tai componimenti.

**REFLEXIONES SOBRE LO MARAVILLOSO. ORIGEN HISTÓRICO Y
EXPANSIÓN EN EUROPA. RAZONES DE SU ACOPLAMIENTO CON LA
MÚSICA Y LA POESÍA EN EL MELODRAMA**

Entre los acontecimientos literarios que se presentan ante quienes quieran observar las transformaciones del teatro italiano, aquel *maraviglioso strabocchevole* no es el menor. Éste, uniéndose al melodrama desde sus comienzos, lo siguió paso a paso durante todo el siglo pasado y parte del presente, no sólo en Italia sino también en las naciones de Europa donde el melodrama fue introducido. Eso no podía dejar de interesar a los escritores italianos; así que, no hay ninguno, de entre los que se han puesto a escribir sobre la historia de las letras, que no hable de las máquinas, de la decoración, de la mitología y de las fábulas, como del carácter principal del melodrama en aquel siglo.

Lo que ningún autor italiano ha investigado hasta ahora, y lo que me veo en necesidad de tener que llevar a cabo siguiendo el método emprendido, así como para ilustrar mejor mi argumento, es: de dónde les ha venido a los poetas semejante idea, por qué extraño cambio de gusto una nación tan culta se ha complacido en esto a tal punto que en el Teatro haya antepuesto la monstruosidad a la decencia, el delirio a la verdad, la falta de sentido común excluyendo cualquier respeto hacia las normas críticas inalterables que nos han dejado los antiguos; o si el mal ha venido de la poesía o de la música, o si todo se debe a las circunstancias de los tiempos.

Aunque no hay duda de que, entre las facultades humanas, haya alguna que tienda por naturaleza hacia la verdad y que se quede únicamente en ella, sin poder abrazar la falsedad cuando la reconoce como tal; también hay que admitir que entre las mismas facultades hay alguna otra que sin poder quedarse en el terreno de la verdad, divaga por mundos ideales por ella misma creados y se complace quizá más de sus errores que de lo que haría de la verdad misma. La primera de estas facultades es el intelecto, la segunda es la imaginación, y es en ésta que se encuentra la sede de lo maravilloso. La demostración de eso viene de la experiencia. Ocurren algunas cosas que aunque parecen absurdas e increíbles para el intelecto, deleitan mucho la imaginación.

Que lean a un joven de entre doce y quince años el fragmento más bello de la historia de Jenofonte o de Tito Livio, enséñenle una demostración geométrica o un experimento de física, y verán que el joven se aburrirá pronto. Si al contrario empiezan a contarle las fábulas de Esopo o las extrañas aventuras del moro Aladino, de la cueva encantada de Merlín, del cuerno y el hipogrifo de Astolfo, de la red de Caligorante, u otras cosas parecidas, aunque se consideran por todos, e incluso por él, historias locas y mentiras, el joven dejará sus juegos para escucharlas.

Que pregunten a un amante o a un poeta por qué les encanta huir del trato humano, refugiándose en lugares apartados y tener una apariencia pensativa: contestarán que lo hacen para poder seguir libremente los dulces delirios de su imaginación y las más dulces ilusiones que les compensan de la tortura que la verdad triste y dolorosa representa.

Si se consulta la historia, se verá que las extravagantes invenciones de la poesía han excitado el deleite universal, y han

obtenido la admiración de los pueblos de la India a España, de Homero a Metastasio. Lo mismo pasó durante muchos siglos con las novelas y las aventuras de los caballeros errantes, cuyas historias, aunque llenas de falsedades absurdas e increíbles, sirvieron de solaz y diversión a la parte más culta y gentil de Europa, prefiriéndolas a historiadores y filósofos.

Las hadas, las brujas, las sílfides, los hechizos, en suma todos los abortos del humano delirio, gustaron más a la imaginación vivaz y activa que las demostraciones procedentes de aquellas otras facultades que tienen como objetivo la búsqueda de la verdad. Y la Naturaleza tumultuosa y la violación de las leyes del universo hechas por las inteligencias imaginarias les agradaron más que el constante y regular tenor de las cosas creadas.

Planteados los hechos sin que haya lugar a duda, el filósofo investigará sus causas. No es propio de este lugar ni de mi débil ingenio ocuparme de la cuestión, ya que requeriría de más tiempo y de pluma más maestra. Con todo, no me parece que pueda errar mucho quien las reduzca a los puntos siguientes.

Fue la ignorancia de las leyes físicas de la naturaleza lo que llevó en primer lugar al hombre a deleitarse con lo maravilloso. Veía éste brotar el agua de las fuentes y fluir murmurando el arroyo entre las verdes orillas. Veía las plantas germinar año tras año, los árboles volver a florecer. Veía el paso de la noche al día y del día a la noche, y al sol rodando por los interminables espacios celestes hasta que se escondía del ojo humano bajo el horizonte. Y al no poder hallar, por falta de aquel proceso intelectual que muestra la concatenación de las causas con sus efectos, las fuerzas físicas ocultas que hacían fluir aquel arroyo, crecer aquella planta y mover aquel sol, pensaron que era más fácil inventar ciertos agentes invisibles a quienes se les podía

atribuir provocar semejantes efectos. Así que se imaginaron a un dios, que yaciendo en una cueva húmeda, coronado de algas y juncos, vertiera agua de una urna de cristal y que una napea oculta dentro de la corteza de los árboles, empujando el nutritivo humor hacia las ramas, fuese la razón de su frescura. De la misma manera, se inventaron un Apolo, con su frente coronada de rayos, que guiaba con la brida de oro en la mano el carro luminoso del día.

Por eso, dando alma y cuerpo a todos los principios físicos del universo, llenaron de números los elementos, el cielo y hasta el infierno, dieron amplio argumento a la superstición de los crédulos mortales y buena cosecha a los poetas que se aprovecharon de esto para subyugar la imaginación de los pueblos. Ésta, avivada por las dos pasiones más naturales en el hombre, el miedo y la esperanza, incluso llegó a creerse sus propias ficciones y a complacerse de ellas. Se las creyó, porque un sistema que explicaba materialmente los fenómenos de la naturaleza, era más adecuado a aquellos individuos ordinarios sobre quien los sentidos tenían tanto poder. Se complació de ellas porque el amor propio, móvil supremo del corazón humano, hallaba en ellas su importancia. Como se suponía que aquella multitud de dioses se mezclaba en los asuntos de los hombres y que fácilmente devenían en amigos o enemigos, se acrecentaba así en el hombre la autoestima y la confianza viéndose asistido de tantos números. Si se encontraba en una situación desastrosa, pensaba ser tan importante para estas divinidades que ellas mandarían una tropa de genios celestes para salvarlo. Si fallaba en algún proyecto, no se tenía que culpar a sí mismo por su imprudencia o poca destreza, sino a la maldad de aquellos espíritus invisibles que lo perseguían ocultamente.

Según los troyanos, el rapto de Elena o las ofensas causadas a Grecia no eran la consecuencia de sus acciones, sino del odio de algunos dioses contra la familia de Laomedonte. No eran los griegos quienes en la terrible noche del incendio iban derramando sangre por todas partes, era la diosa Juno, que amenazante y terrible con una antorcha en la mano, prendía fuego a las puertas de la ciudad. Era el implacable Neptuno quien sacudiendo con su tridente las murallas de la ciudad el que las hacía caer. Si Eneas abandonó a Dido fue porque un dios se lo había mandado y si después de siete meses los tirios se rindieron a Alejandro no fue porque les faltara valor, sino porque Hércules se le apareció en un sueño al famoso conquistador y le dio las llaves de la ciudad. De esto se deduce que los hombres disfrutaban de lo maravilloso por el mismo principio que les empuja a crear en su mente aquellos ídolos imaginarios llamados destino y suerte, con los que se engañan aún más a sí mismos.

Otra fuente de placer, que traen las fábulas, es el instinto que nos lleva a buscar la felicidad. Dotados por un lado de múltiples facultades tanto externas como internas, y colocados, por otro lado, en circunstancias donde los medios para llegar a la satisfacción de ese anhelo son escasos y donde el mal llega para amargar sus vidas y sus ratos de felicidad, los hombres no tienen otra ayuda que el deseo intenso de ser felices, y la imaginación, que se fabrica los medios para serlo. Sin embargo, acumulando con el pensamiento todos los bienes y aumentándolos lo más que podían en su imaginación, llegaron a crear los fabulosos Paraísos, que han sido comunes a todas las naciones como sabemos. El jardín de las Hespérides, donde pendían las manzanas de oro, el eterno Céfiro, que juega ligero en las frondas de mirtos de los campos de Chipre, los ríos de leche y miel que fluían en las islas afortunadas, y los deliciosos bosquecillos de

Adonis en Arabia, los huertos de Alcínoo, el templo de Tesalia y los jardines de Armida y el voluptuoso cinturón de Venus, ¿de dónde aparecieron sino de la inquieta imaginación que desea gozar de todas las delicias posibles?

La última razón es el amor hacia la novedad. O bien porque la esencia de nuestro espíritu se encuentra en la acción continua, o bien porque siendo nuestra capacidad indefinida no encuentra ningún objeto individual que le complazca, de donde nace el deseo de recorrer todos los objetos posibles, o porque la tendencia innata al placer le impele a cambiar sus gustos para saborear todas las cosas, a descubrir las relaciones que hay entre las cosas o cualquier otra causa desconocida, lo cierto es que el hombre es de natural curioso. Esta facultad deviene en él dominante, tanto que, al faltarle objetos reales a los que aplicarla, se refugia en el mundo de las abstracciones para satisfacerla. Satisfacer esta inquietud es tarea de la mitología y de la fábula.

Que las cosas permanezcan según su forma ordinaria no provoca maravilla en el hombre, sin embargo, poder escuchar acontecimientos increíbles, ver una multitud de dioses que suspenden el curso regular de la naturaleza, sobre los que no osamos pensar para no llenarnos de ese terror sublime que inspira la divinidad, que sorprende a los espíritus conscientes de su propia debilidad, despierta su curiosidad y los llena de un cierto y sensible afecto mixto, mezcla de admiración, reverencia y timidez. Dicho de otra manera, la fantasía se engrandece por medio de estas cosas.

Cuando la imaginación cuenta sólo con lo ordinario para resolver problemas, la invención se queda limitada e impedida, pero cuando ésta tenga la capacidad de resolver cada acontecimiento, teniendo a mano la ayuda de estas inteligencias invisibles, sus vuelos

son más intrépidos y más libres, y la invención más peregrina. Los medios naturales no fueron suficientes para librar a Telémaco de la peligrosa dulzura de la isla de Calipso, hizo falta que Minerva, que desde lo alto de un escollo lo suspendiera sobre el mar, sacase al poeta del apuro y pusiese a salvo la atormentada virtud del joven héroe. Por lo tanto los antiguos, que sabían más que nosotros sobre la condición humana, consideraron que las fábulas eran necesarias para la poesía así como el alma para el cuerpo, contrariamente a lo que creen algunos modernos, que queriendo reducir todas las artes a la pretendida verdad de una cierta filosofía abstracta suya, demuestran que no entienden mucho ni de una ni de otra.^a

Una vez indicadas las fuentes del placer que nace de lo maravilloso, acerquémonos a nuestro tema buscando brevemente su origen histórico en relación con el melodrama. Lo maravilloso, que se introdujo en el melodrama en el siglo pasado, tenía dos fuentes, la mitología de la Antigüedad y las hadas, encantamientos y genios con todo el aparato fabuloso, al que yo daría el nombre de mitología moderna.

No hace falta hablar de la mitología antigua, ya que todos saben que ésta nació de la mal entendida imitación de los poetas griegos y latinos, trasladada al teatro. Por el contrario, sí que merece la pena reflexionar sobre la segunda.

El duro aspecto de la naturaleza en los países más cercanos al polo norte, la mayoría cubiertos de nieve, ora elevándose en altísimas montañas, ora abriéndose en profundos abismos; los frecuentes e

^a Voltaire, considerado general y justamente como el oráculo de Delfos en materia de gusto, arremete contra esta fría filosofía: «Ha surgido –dice de ellos– entre nosotros una secta de personas duras, que se tienen por sólidas, de espíritu melancólico que toman por juicioso porque están privados de imaginación, de hombre de letras enemigos de las letras, que quisieran mandar al exilio lo bello de la Antigüedad y la fábula».

impetuosos volcanes que aparecen con admirable contraste entre los perpetuos hielos; los inmensos bosques de árboles espesos y enormes que según la creencia popular son tan antiguos como el mundo; vientos feroces llegados de mares siempre helados, que, apareciendo de repente de las largas gargantas de las montañas y deslizándose por los grandes bosques, parecen querer hacer saltar los goznes de la tierra con sus horribles mugidos; largas y profundas cavernas, vastísimos lagos que rompen de forma desigual la superficie de los campos; los brillantes fenómenos de la aurora boreal, tan frecuentes en aquellos climas, causados por la mayor oblicuidad de los rayos solares; noches larguísimas, casi perpetuas. Circunstancias, todas ellas en suma, que imprimen en el ánimo un no sé qué de extraordinario y terrible, una mayor torpeza del ingenio, que supongo motivada en aquellos habitantes por no poder aplicarse convenientemente a la cultura, y tener como primera necesidad refugiarse de ese clima, de manera que aquellas mentes toscas de los pueblos septentrionales estuvieron dispuestos a la credulidad.

De esa disposición se aprovechaban los pretendidos sabios, que aquella gente viene a llamar en su idioma *Runers* o *Rimers*, nombre que reúne los títulos de poetas, adivinos, sacerdotes y médicos, y que bien pronto inventaron, o al menos promovieron, aquella suerte de lo maravilloso, lo que les pareció más apto a suscitar la admiración y al mismo tiempo el terror de esos pueblos.

Una religión melancólica y feroz que se adecuaba a los habitantes y al país, se estableció entre los idólatras de Escandinavia. La guerra considerada casi como una deidad por su antiguo conquistador Odín había teñido de sangre humana los campos y las piedras. Todo allí respiraba destrucción y muerte. El legislador, que más tarde fue deificado por sus seguidores, era honrado por ellos

con el nombre de «padre de la matanza», «numen de las batallas», «del tormento» e «incendiario». Los sacrificios más gratos que se le ofrecían eran las almas de los hombres muertos en las batallas, a quienes, como premio y más señalados campeones, se reservaba el beber un néctar delicioso presentado en el cráneo de los propios enemigos por las Ouris, ninfas inmortales de sobrehumana belleza destinadas por último en el cielo a ser el más caro objeto de goce. Por todas partes una religión falsa y brutal dirigida más a los sentidos del hombre que a la razón. Así, ni siquiera en medio de las delicias eran capaces de olvidar su fiereza.

Parece que Odín no tenía otra voluntad sino la de enaltecer la gloria de los escandinavos sobre el exterminio del género humano. Semejantes ideas se desprenden de su mitología, llena de genios maléficos salidos del seno mismo de la muerte para hacer daño a los vivos. Así se dio origen a las apariciones de los espíritus aéreos, los espectros, fantasmas, duendes, vampiros y tantos otros abortos salidos de la tímida imaginación y de la falsedad. *Nicka*, en el antiguo idioma de los escandinavos, era un espíritu al que le gustaba estrangular a las personas que para su desgracia caían en el agua. *Mara* era otro que se echaba sobre aquellos que estaban tranquilamente tumbados en la cama y les quitaba la facultad de hablar y moverse. *Bo* era un osado guerrero hijo de Odín, cuyo nombre proferían los soldados antes de entrar en batalla, seguros de que les reportaría la victoria. *Rath* era un genio sediento de sangre de los niños, a los que invisiblemente se la chupaba cuando se encontraban lejos de los brazos de la nodriza. Y así muchos otros.

Los escandinavos consideraban tan necesario introducir tales opiniones en las almas que entre los oficios que se buscaban, y

principales para la buena educación de las criaturas, uno de los primeros era aquel de «hacedor de cuentos».

Convertidos los números en tan malignos, las gentes tuvieron necesidad de mediadores para aplacarlos. Ciertamente una ocasión que adivinos y sacerdotes no dejaron escapar para convertirse en necesarios. Con esa finalidad hicieron creer al vulgo que eran superiores a los demás en ciencia y posesiones, encontrando un tal arte que supusiese una secreta comunicación con el mundo invisible y el nuestro, y de la que ellos fueran exclusivamente los poseedores.

De una u otra forma, devinieron en familiares sus encantamientos, hechicerías, sortilegios, brujerías y otras operaciones mágicas, con las que se aseguraban poder provocar o apaciguar la tempestad, calmar el mar, infundir el terror entre los enemigos, elevarse en el aire, desplazarse de improviso de un lugar a otro, conjurar y hacer aparecer los espíritus, convertirse en lobo, en perro o en otro animal, detener la sangre de las heridas, hacerse amar con locura por las mujeres, curar todo tipo de enfermedades y hacer a los hombres invencibles, cosas que se jactaban de haber experimentado en sí mismos. Y estas cosas no sólo eran hechas con la palabra y el tacto, también con misteriosos caracteres, que tenían la virtud de alejar de aprietos a quienes los llevaban consigo, de donde se originaron los talismanes, amuletos y objetos similares.

La religión cristiana, trayendo consigo la idea simple, verdadera y sublime de un único Dios, destruyó en Escandinavia los delirios de la idolatría, y con ellos el poder de los *Rymers*, que eran su principal sostén. Pero como es demasiado difícil arrancar en poco tiempo toda raíz de la antigua credulidad de aquellas gentes rústicas, gran parte de esas supersticiones erradicadas del sistema religioso permanecieron largamente en la mente del vulgo.

Con las conquistas de los godos, se expande por Europa la moderna mitología después de embellecida y propagada por los poetas y fabuladores. Los desórdenes introducidos por el gobierno feudal y la imposibilidad de cualquier buena política donde leyes débiles e impotentes no servían de muro de contención a los delitos, donde no reinaba otra cosa que la violencia y la rapiña, y donde la belleza de las cosas era un motivo de incitación más para los ladrones, convirtieron Europa en un vasto escenario de asesinatos, hurtos, incursiones y robos.

Entre las víctimas, las mujeres eran las más ávidamente buscadas, como objetos para el placer hechos por el Cielo y causa, en todo tiempo y lugar, de los vicios del hombre y de su virtud. Por eso, por razones contrarias no menos válidas que las cosas morales o las físicas, nació la custodia más celosa de estas, el combatir por ellas, el liberarlas de los raptos, el tomar como un punto de honor caballeresco el defenderlas, tanto por aquel íntimo sentimiento que lleva a proteger la débil y oprimida inocencia, como por adquirir mayor gracia en el corazón de la bella reconquistada, cosa tanto más cara cuanto más esquiva y difícil y más conscientes eran de haberlas merecido. Es más, como quiera que en aquellos tiempos fuera aceptada la ley de apelación por vía del duelo, y como las damas no podía entrar personalmente en luchas, combatían por medio de los caballeros, a los cuales se les cortaba la mano en caso de derrota.

En otros países, las mujeres acusadas de algún crimen no eran condenadas a la prueba del agua ni al hierro ardiente si algún campeón tomaba su defensa. Era por lo tanto natural que éstas, conscientes de su propia debilidad, valorasen mucho sus fieles caballeros, de los que recibían no sólo el instinto natural del sexo, sino también ayuda y protección en ciertas ocasiones. Así que los

amores recíprocos, las intensas correspondencias, el heroísmo en el amor, en los pensamientos, en la imaginación y en los comportamientos, que para nuestro deshonor consideramos en el presente ridículos, eran en aquel entonces considerados parejos con la belleza de las mujeres y con el honor y el valor guerrero de los caballeros.

De la observación de semejantes acontecimientos y de la boga que tenía este tipo de maravilloso entre los pueblos, maravilloso que procedía de los septentrionales, nacieron los romances en verso y en prosa, los cuales han sido en cada siglo retrato de las costumbres públicas. Por lo tanto, junto con los palacios y los bosques encantados, con los anillos, las armas y las varitas mágicas, junto con los dragones y los hipogrifos dotados de inteligencia, con los gigantes, enanos, damiselas y escuderos al servicio de la Bella, o custodiándola, con las hadas y los demonios ora favorables ora enemigos, se lee allí de las felonías de malandrines severamente castigadas, de provincias liberadas de tiranos y monstruos, de proezas sin parangón de paladines, del seductor pudor de las mujeres y la constancia junto a la delicadeza inexpresable, y muchas otras cosas parecidas, que dispuestas ante los ojos de un apacible filósofo y comparadas con las cosas de otros tiempos, llevan al conocimiento general del hombre y a desengañarse de la vana y ridícula preferencia que los interesados escritores dan a las costumbres de las naciones y de los siglos llamados de las luces sobre los de aquellas naciones y siglos llamados bárbaros.^b

^b Para manifestar el diferente avance de la moral pública de aquellos tiempos y en los nuestros sólo hace falta echar un vistazo a las novelas morales de nuestra época. No hablo de las de Pietro Chiari, que por ser tan sosas no hacen bien ni mal a la gente; ni de las muchas novelas francesas, fruto del libertinaje y de la impiedad, que insultan a sus lectores y a sus mismos escritores, hablo sólo de las

A las causas señaladas de la propagación de las fábulas, en mi opinión cabe añadir otra. La filosofía renace en Italia en el siglo XV, con las atenciones de Dante y Petrarca y tras el redescubrimiento de los códices desenterrados, con la llegada de los griegos a Europa y con la protección de la Casa Medici, de los pontífices y del rey de Nápoles, principalmente la filosofía cabalística y la filosofía platónica, que llega a nosotros no tal como había sido dictada en Atenas por su pintoresco y sublime autor, sino a través de turbias fuentes de la secta alejandrina. Y dado que entonces se descuidaba el estudio práctico de la naturaleza, sin el que es vana e inútil toda especulación filosófica, aquello no era otra cosa que un amasijo de extravagantes cavilaciones y fantasías. Dejando a las estólicas mentes del vulgo el mundo verdadero y real tal como era salido de las manos del Creador, aparecían en los libros de aquellos metafísicos, no muy distintos de los de los poetas, otro universo fantástico lleno de emanaciones e influjos celestes, de naturalezas intermedias,

dos más famosas en la Europa moderna, es decir, *Clarissa* y la *Nueva Eloísa*. No se puede negar que el autor de la primera tiene un gran genio junto con un profundo conocimiento del corazón humano, pero con respecto a las costumbres, ¿cuál es el fruto que se saca? Queriendo Richardson realizar el verdadero retrato de los hombres que se encuentran con frecuencia en la sociedad actual, pintó al amante de Clarissa como un monstruo de perfidia, tanto más peligroso cuanto se le supone lleno de una gran penetración de espíritu y de otras cualidades deslumbrantes, que hacen casi olvidar su detestable perversidad. La destreza siempre está del lado del seductor y el infortunio del lado del inocente. Toda la novela no es más que una escuela donde los hombres de mundo pueden aprender las artes más estudiadas y refinadas para embaucar a las jovencitas bien educadas. De manera que he encontrado a muchos de entre los lectores que envidian el talento y sagacidad de Lovelace y pocos los que han tomado un vivo interés por la virtud de Clarissa. ¿Cuál es la razón? Que hoy el ingenio se prefiere a la honestidad y que la virtud de la mujer viene considerada necedad e incultura. No queriendo cometer el mismo error, Rousseau no introdujo ningún carácter malvado en la novela *Eloísa*. Pero ¿qué consecuencias tuvo esto? Que sus personajes, tan peculiares como el autor, filosofan en medio del delirio, llenos de sublimidad y locura, de elocuencia y extravagancia sin encontrar entre los hombres ni un modelo ni un original. Parece como si él, al escribir su novela hubiera tenido puesta la vista más en el mundo de Platón que en el nuestro.

ídolos, demonios, genios, sílfides y gnomos; palabras inventadas por ellos para sustituir con cualidades ocultas la explicación de las cosas naturales de los peripatéticos. De todo esto surgieron después la magia erigida como sistema, la astrología judiciaria, la quiromancia supersticiosa, la física ininteligible, la química misteriosa, la medicina fantástica, y otras vergüenzas tales de la razón humana que tuvieron el nombre de ciencia en Europa hasta la época de Galileo y Descartes. De esta manera ayudada, la moderna mitología se transfirió a la poesía italiana y contribuyó no poco a embellecerla. Testimonio de ello son los poemas de Pulci, de Boiardo, de Berni, de Ariosto, incluso de Tasso, que no poca de ésta se introdujo en los episodios de éstos, y de Marini, y de Fortiguerra, entre otros. Particulares causas hicieron que tanto aquella especie de lo maravilloso como de la mitología de los antiguos se unieran en los espectáculos acompañados de música. Pero para explicar esto es necesario volver atrás.

Aunque la unión entre la música y la poesía considerada en sí misma, o como era en aquellos primeros tiempos de Grecia, no tenga nada de raro ni de contradictorio, sin embargo considerándola como ha nacido entre nosotros después de la caída del Imperio Romano, se advierte en ésta un vicio radical que los esfuerzos de los más grandes músicos y poetas no han podido enteramente sanar. Este vicio consiste en la distancia que se da entre la palabra ordinaria y la poesía, y entre la poesía común y la música.

Yo mismo he analizado anteriormente los caracteres musicales de la lengua italiana y en ese sentido la he alabado muchísimo, sin embargo el lector habrá advertido que el análisis realizado es relativo únicamente al estado actual de las otras lenguas de Europa, y que la poesía y la lengua italiana perderían mucho su virtud si en lugar de

compararla con las lenguas vivas, la comparásemos con la poesía de la lengua de los griegos. Sé que algunos eruditos no se sorprenden ante dichas comparaciones, lo que se debe a la ignorancia en que se encuentran de aquella habla divina. Sé que, entre otros, Varchi ^c y Quadrio ^d se han dejado embaucar por la pedantería y la farragosa erudición hasta afirmar que el hexámetro de los antiguos no tenía armonía, en comparación con el italiano de once sílabas. Otros discutirán cuanto quieran para contrarrestar dicha afirmación; yo, que lo atribuyo más que a la falta de ingenio al hecho de no tener los órganos bien dispuestos a recibir las impresiones de lo Bello, me contento con decir que tal juicio no sería inconveniente a los oídos de Midas, quien encontraba más grato los sonidos de la zampoña de Pan que el de la lira de Apolo.

De todas formas, la lengua italiana, como las demás, no se prestó a recibir la poesía hasta muy tarde, cuando ya se había estabilizado y fortificado por el largo uso de hablar en prosa. Y los poetas, llegados después, no encontraron otra cosa que una sintaxis uniforme y difícil, y frases triviales, para distinguirse se vieron obligados a inventar ciertas formas de decir, ciertos giros de las expresiones y figuras e inversiones inusitadas que alejasen el lenguaje prosaico. Tal alejamiento devino mayor cuando la lengua tuvo que acoplarse con la música, por eso, ya que la poesía rechazaba muchas frases prosaicas, así la música no admitía muchas de las formas de decir poéticas. De esta manera nació un lenguaje musical separado y distinto, que no puede transferirse al habla común. Fue

^c *Lezione* 3. de la poesía.

^d *Storia ecc.* Tomo I.

por tanto acertadísima la observación de un «giornalista», al que ni este título, ni el estilo impetuoso y a menudo mordaz deben disminuir el de haber opinado con claridad en muchas cosas, que de cuarenta y cuatro mil o más voces radicales que forman la lengua italiana, sólo alrededor de seis o siete mil eran las que podían entrar en la música.^e

Por otro lado este renacimiento como lengua, más por casualidad o por uso que por el meditado deseo de unirse a la poesía, dio en principio a formarse separadamente de esta. Así que, cuando tuvieron que unirse, hubo cierta dificultad provocada por la falta de prosodia y de ritmo sensible en las palabras, de donde poco provecho sacaba el movimiento regular y la medida; y por el demasiado complicado giro del periodo y el amontonamiento duro de las voces poco favorable a la melodía. Este inconveniente debió ser tanto mayor cuanto que la naturaleza de ese acoplamiento exigía que música y poesía se tomaran por un único y solo lenguaje.

Semejantes dificultades hicieron que las gentes, al no ver ninguna relación entre el habla ordinaria y la musical, consideraran que ésta última fuese un lenguaje ilusorio, que no tenía nada de natural, destinada sólo al placer de los sentidos. Sin embargo, los músicos no pensaron otra cosa sino en deleitarlos, bien acumulando sonidos con sonidos e instrumentos con instrumentos a fin de sorprender al oído y de suplir con el estrépito la falta de verosimilitud, bien buscando en la variada unión de los acordes los medios de placer aunque independiente de la poesía, a la que no sabían unir la música, así fue como nacieron la sonata, la sinfonía, los conciertos y las otras ramas de la armonía instrumental, bien

^e El autor de *La Frusta Letteraria*.

llamando en ayuda a otros sentidos para completar con la ilusión aquellas diferencias entre las dos facultades hermanas. Y eso que desde el principio raramente o nunca iba la música sola, al contrario, casi siempre iba acompañada de la pompa, la decoración y el espectáculo de los cantos carnavalescos en las fiestas públicas y los torneos. Bien triste compensación debería considerarse esto en la falta de expresión y de auténtica melodía. De manera que por las razones expuestas hasta aquí, la fábula y lo maravilloso eran, por decirlo de alguna manera, el alma de tales espectáculos en aquellos tiempos, por eso la música se creyó cosa conjunta e inseparable de ellos.

Subida después al teatro, continuó apareciendo unida a las farsas, a los intermedios, y a los coros, que con gran aparato se exponían a los ojos. Vimos nosotros que no fue sino más tarde que empezaron a escribirse las melodías a una sola voz, la única que podía contribuir a refinar la música y facilitar su aplicación a la poesía. Basta examinar las piezas de música coral a varias voces que nos han quedado del XVI para ver cuánto fue de difícil y embrollada, por los vicios mencionados sobre los enemigos de la energía musical, contrarios al fin de esta facultad divina.

Por mucho que aquellos valientes hombres de la nunca suficientemente alabada *camerata* florentina se esforzaran, no consiguieron desarraigar en todas sus partes los defectos de la música, que ya tenían raíces muy consolidadas, ni pudieron otorgar a la unión de ésta con la poesía ese aire de verosimilitud y naturalidad que sí tuvo con los griegos, donde la relación más íntima entre estos dos artes se había estrechado aún más después de muchos siglos, haciendo que fuese más familiar la costumbre de oír cantar en teatro a los héroes y a las heroínas. Por ello, aquellos inventores tuvieron

cuidado de alejar lo más que se pudiese la acción de las circunstancias del espectador, a fin de que fuese menor el motivo que se tuviera de encontrarlo inverosímil. No pudiendo actuar dignamente los hombres cantando, los transmutaron en números. No encontrando en la Tierra un país en el que aquello pareciera probable, transfirieron la escena al cielo, al infierno y a tiempos fabulosos. No sabiendo como interesar el corazón con la pintura de caracteres y de las pasiones, buscaron fascinar los ojos y los oídos con la ilusión, y no teniendo ninguna esperanza de satisfacer el sentido común, se las ingeniaron para satisfacer la imaginación. Tal fue a mi juicio el origen de lo maravilloso en el melodrama.

Por las razones que se explicarán en el siguiente capítulo, la música permaneció en la mediocridad desde los tiempos de Caccini y Peri hasta más de la mitad del siglo XVII. Al contrario, creció y ascendió a su perfección el arte de la perspectiva por imitación de los antiguos, por el ardor de los italianos en cultivarla, por las escuelas insignes de pintura fundadas en muchas ciudades émulas de la gloria y de los avances, por el gran concurso de los extranjeros y por el favor de los príncipes.

La arquitectura resplandeció igualmente en elegantes pórticos y en los enormes teatros, dignos de grandiosidad romana, que para llenarlos hacía falta la ostentación de todas las artes en su conjunto. Los italianos entonces, intentando buscar el placer hicieron uso de éstas a falta de buena música, cuando el sistema de lo maravilloso estaba en boga y estando ya establecido prefiriéndolo a los argumentos históricos, fue promovido en mayor medida en el melodrama y se estableció en éste como ley propia de tales composiciones.

