

VERSION ESPAÑOLA DE "*Mes deux conversations avec
Jean-Jacques*" y "*Mon séjour chez M. de Voltaire*"
DEL PRÍNCIPE DE LIGNE, ILUSTRADO BELGA DEL S. XVIII

El Príncipe de Ligne, nacido en Bruselas en 1735 y muerto en Viena en 1814 a la edad de 80 años, constituye una de las figuras más atractivas dentro del mundo ilustrado de los Países Bajos, por aquel entonces bajo el dominio austriaco y más tarde bajo el francés.

Prácticamente olvidado durante el siglo XIX en su propio país, se le volvió a reconocer en su justo valor al publicarse de 1920 a 1938 los *Annales Prince de Ligne*, donde se recogen numerosos estudios sobre Beloeil, Baudour, el Príncipe de Ligne, sus ascendientes, sus correspondientes y sus obras. Estos *Annales* se han resucitado en la actualidad como *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, que va ya por su V volumen. En 1935, un grupo de intelectuales, especialistas en el siglo XVIII belga, organizó un Congreso Internacional del 27 al 30 de julio en Bruselas, en el transcurso del cual el gran protagonista fue Charles-Joseph de Ligne y su entorno. A través de las numerosas comunicaciones y conferencias se estudiaron diferentes facetas de este hombre curioso, quedando suficientemente demostrada su valía como hombre de letras, militar de profesión y, por encima de todo, diplomático extraordinario.

M. Raymond Trousson en 1989 reedita en las Ediciones Tallandier las *Lettres et pensées du Prince de Ligne, d'après l'édition de Madame de Staël*, con un magnífico prólogo y gran profusión de notas que nos permiten acercarnos al hombre y a su obra. Es de esta reedición de donde hemos partido para dar nuestra versión española.

Un año después, en 1990, el "Centro Studi sulla letteratura Belga di Lingua Francese" de Bolonia editó el primer número de una revista a la que han llamado *Beloeil* en homenaje y recuerdo al Príncipe de Ligne, cuya residencia habitual en Bélgica se encontraba en la pequeña ciudad de Beloeil donde se construyó un magnífico castillo que lleva el mismo nombre, destruido parcialmente por el fuego en 1900 y reconstruido en la actualidad.

Todas estas manifestaciones culturales en torno a la personalidad del Príncipe de Ligne y a sus trabajos como escritor demuestran que, aunque figura menor dentro de las letras del siglo XVIII, su obra encierra unos valores innegables.

Descendiente de una familia con siglos de nobleza a sus espaldas, Charles-Joseph de Ligne, que poseía entre otros títulos el de Grande de España y Caballero del Toisón de Oro, dedicó su larga vida a la carrera militar y a brillar en las diferentes cortes europeas donde destacó por su amabilidad, su ingenio y su carácter alegre, hasta el punto de que Goethe le consideraría "el hombre más alegre de su siglo".

Viajero infatigable, París se convertiría en su segunda patria. En 1739, cuando contaba 25 años, realizó su primera visita a Francia y, a partir de ese momento, se apasionó por el país vecino, aunque se vanagloriaba de poseer diferentes patrias: "Francés en Austria, Austriaco en Francia, y ambos en Rusia", siempre volvería a París donde se convirtió en el hombre de moda.

Hombre de sociedad, poseía a su vez un talento considerable como escritor y supo dedicar una buena parte de su larga vida a escribir. Practicó todos los géneros literarios, desde la poesía hasta el teatro, pasando por la novela, el cuento libertino e incluso redactando tratados militares y de jardinería. Pero son sus cartas y sus "confesiones" íntimas lo que le han acreditado como hombre de letras digno de consideración de su época.

Aunque Ligne nunca se preocupó por llegar a tener un nombre como escritor, las circunstancias adversas que lo rodearon al final de su vida lo empujaron a interesarse porque sus obras fueran conocidas. Exiliado por Napoleón, casi arruinado, pensó sacar algún partido de los miles de folios que había ido redactando hasta entonces.

Ligne ha sido duramente criticado por su estilo descuidado e incluso irrespetuoso con las reglas de la sintaxis francesa, pero más que de negligencia por su parte, este estilo "deshilvanado y desigual" que caracteriza su obra se debía a que se dejaba llevar por su propio temperamento. Su prosa pretendía ser un reflejo fiel de la lengua hablada, del lenguaje propio de una brillante conversación y poner de relieve aquellas palabras que consideraba dignas de subrayarse. Ya Mme. de Staël supo captar este rasgo en la escritura del Príncipe: "su estilo es el que corresponde al lenguaje hablado" para añadir: "Da vida a todo, porque no introduce el arte en nada".

Es precisamente a Mme. de Staël a quien debemos la 1.^a edición de sus *Cartas y pensamientos*, aparecida en Ginebra en 1809, dos años después de haber conocido al Príncipe de Ligne en Viena. La autora de *Corinne* reconoce inmediatamente lo que de positivo encierran los escritos de Ligne y le sugiere la publicación de una especie de antología. Este se siente halagado y acepta que se lleve a cabo. Las diferentes cartas que se conservan nos informan de que la edición definitiva fue realizada por Mme. de Staël tras una selección y revisión previa llevada a cabo por la secretaria del

Príncipe Caroline Murray —todo ello supervisado por el propio autor— de algunos volúmenes de su obra *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires* que venían editando en Dresde los hermanos Walther desde 1795.

Se dejaron de lado las memorias históricas o militares, el teatro, las novelas y los relatos excesivamente largos, recogiénose sólo aquello que mejor reflejaba el talento de Ligne: cartas, pensamientos extraídos de su obra *Mes écarts ou ma tête en liberté* que no son más que máximas y aforismos o retratos anónimos, un "Dialogue entre un esprit fort et un capucin" donde condena a los incrédulos, los relatos de sus visitas a Rousseau y Voltaire, concluyéndose con un extracto de "Fragmentos de la historia de mi vida".

—Aunque opuesto a los principios revolucionarios de los "filósofos" franceses, el Príncipe de Ligne se sintió halagado de conocer a dos de sus figuras más relevantes, Voltaire y Rousseau, a los que admiró profundamente. Como anuncia Mme. de Staël en el prólogo de la edición de 1809:

"Se hace patente en la narración de las conversaciones del príncipe de Ligne con Voltaire y Rousseau el profundo respeto que les testimoniaba por la superioridad de su talento: hay que ponerlo en tan alto grado como él para no mostrarse ni príncipe ni gran señor con los hombres de talento. Sabía que admirar era más noble que proteger, se sentía halagado por la visita de Rousseau, y no temía en absoluto demostrarle sus sentimientos. Es una de las grandes ventajas de una alta alcurnia y de una sangre ilustre, la calma que demuestran frente a todo lo que es vanidad; ya que para juzgar bien a la sociedad y a la naturaleza quizás sea necesario estar agradecido a la una y a la otra" (1).

Ciertamente lo primero que llama la atención en ambos relatos es la extrema humildad de Ligne frente a los dos grandes hombres. En ningún momento hace uso de su alcurnia ni del talento que sin duda poseía. Se nos aparece siempre como su más ferviente admirador, ávido por conocerlos mejor y dispuesto en todo momento a alabar sus innegables cualidades intelectuales.

A Voltaire, al que le unía una vieja amistad, lo visitó en 1763 en su mansión de Ferney; en cuanto a Rousseau, que no lo conocía, se atrevió a ir en su busca en julio de 1770, presentándose de improviso en su humilde casa de la calle Plâtrière de París, entablándose desde ese momento unas buenas relaciones entre ellos, hasta el punto de ofrecerle Ligne un asilo en Fagnolles cuando Rousseau era perseguido por las más altas instancias parisinas.

Si nos limitamos al texto donde Ligne nos narra sus impresiones tras los dos contactos que tuvo con Rousseau, sólo cabe resaltar su profunda admiración hacia su persona y su gran talento, admiración que podría resumirse en la frase final del texto: "(...). Me dejó, al abandonarme, el mismo vacío que se siente al despertar tras haber tenido un hermoso sueño" (2).

Sin embargo, no siempre Ligne opinó positivamente con respecto a Rousseau, llegaría a decir: "Admiradle siempre. Pero no creedle más que a medias". La mengua del reconocimiento hacia la figura y la obra de escritor ginebrino se simboliza en el hecho de que no construyera su busto en mármol como lo hiciera con los de Voltaire, La Fontaine y Molière en su castillo de Beloeil. El propio Príncipe nos dirá las razones que le impulsaron a ello:

"Es de bronce por la negrura de su alma. En aquel pequeño rincón del bosque un tanto salvaje, para llegar hasta él existen algunos espinos y piedras. Debido a sus paradojas y a su humor, es por lo que lo he castigado en la puerta del salón de la filosofía" (3).

Voltaire fue siempre para Ligne un modelo a seguir y el autor de *Candide* intentó utilizarlo para que fuera el propagandista de sus ideas filosóficas en los Países Bajos, sin llegar a conseguirlo jamás. La correspondencia entre ambos se mantuvo hasta 1778. En Beloeil, Voltaire tiene un lugar preeminente:

"Sí es aquí, es a vos, divino Voltaire, a quien yo rendiré mis ofrendas. Aunque no gustéis más que de vuestros corderos, los míos vendrán a ramonear las flores con que sembraré el pie de vuestra estatua, y mis vasallos y yo, con devoción, a vuestros pies, bendeciremos al que ha dado talento a unos y pan a otros. Es al autor de las epístolas sobre el lago de Ginebra y sobre la agricultura, al apóstol de la tolerancia, de la humanidad y de la beneficencia, al señor del pueblo, al roturador de Ferney a quien yo ofreceré un sacrificio aquí. Si fuera al autor de *La Henriade* y de obras maestras de todo género, mis riquezas no serían suficientes para erigirle un templo" (4).

En el texto donde nos refiere su visita a Voltaire, la ironía se hace patente a cada paso. Se nos muestra al filósofo como un hombre al que le gustaba el halago por encima de todo, distraído, capaz de las indiscreciones más insólitas, pero poseedor de un talento inigualable y de una bondad reconocida por todos.

De los dos textos aquí traducidos, la sensación de desorden que caracteriza a Ligne se hace mucho más patente en el que tiene como protagonista a Voltaire que en el referido a Rousseau. Mientras que en el primero se limita a contarnos sus dos entrevistas poniendo de relieve su carácter uraño y poco sociable así como su alto nivel intelectual, sin interrumpir la narración más que con contadas anécdotas; en el texto referido a Voltaire son tantos los aspectos que se nos describe, las anécdotas presenciadas o que conoció a través de otros, que en ocasiones el paso de un hecho a otro, de una intervención de tal personaje o la de otro, se confunden hasta hacerse difícil su identificación. A veces, los meros signos diacríticos o procedimientos del lenguaje dialogado nos faltan, por lo que se hace necesaria la inclusión de comillas o de palabras que faciliten la lectura. Ligne escribe como si estuviera hablando, con la misma rapidez de pensamiento y, para el lector que no puede poseer la misma rapidez en la recepción, el texto llega a adquirir un marcado carácter inconexo (5).

El príncipe de Ligne fue simultáneamente un escritor y un hombre de mundo. En estos dos campos la universalidad de la lengua francesa le fue de gran utilidad. Por una parte, le abrió las puertas de la élite europea representando a esa civilización francesa y a esa vida social que hicieron de París la capital intelectual del mundo; y por otra, le sirvió para hacerse oír y sobre todo leer allí donde acudía. Por su parte, Ligne contribuyó a crear y mantener ese carácter universal de que siempre ha hecho gala la lengua francesa.

No debe extrañarnos que tal papel correspondiera a un príncipe belga, ya que Bélgica, país-encrucijada donde se han yuxtapuesto diferentes razas, donde se han venido sucediendo denominaciones e influencias, estaba predestinada por su propia naturaleza y por su historia a ser la cuna de un espíritu tan cosmopolita como el de Charles-Joseph de Ligne. Se ha dicho de él que fue el primer Europeo.

Mis dos conversaciones con Jean-Jacques

Cuando Jean-Jacques Rousseau volvió de su exilio, fui a acosarle en su desván de la calle Plâtière. Aún no sabía, cuando subía la escalera, como me las arreglaría para abordarlo, pero, acostumbrado a dejarme llevar por mi instinto, que me ha servido siempre más que la reflexión, entré y simulé haberme equivocado (6). "¿Qué hay?", me preguntó Jean-Jacques. Le respondí: "Señor, perdone. Buscaba al Sr. Rousseau de Toulouse" —"Yo tan sólo soy Rousseau de Ginebra", añadió. —"Ah sí" le dije, "el gran herborista. ¡Ya comprendo!. ¡Oh Dios mío, cuántas hierbas y libros voluminosos! Valen más que todos los que se han escrito".

Rousseau esbozó una sonrisa y me mostró su vincapervinca (7), que yo no tenía el honor de conocer, y todo aquello que había entre cada hoja de sus in-folio.

Aparenté admirar aquel libro poco interesante y lo más corriente del mundo; él volvió a su trabajo, sobre el que escondía la nariz y las gafas y, lo continuó sin mirarme. Le pedí perdón por mi descuido y le rogué que me indicara la residencia del Sr. Rousseau de Toulouse, pero por miedo a que me la diera a conocer y que todo estuviera dicho, añadí: «¿Es cierto que sós tan hábil para copiar música?». Fue a buscar unos libritos y me dijo: «¡Ved que limpio está esto!». Comenzó a hablar de la dificultad de este trabajo y de su talento en semejante campo, igualable al de Sganarelle apilando haces de leña. El respeto que me inspiraba un hombre como él me hizo temblar al abrirme la puerta, y me impidió concentrarme más en una conversación que hubiera parecido una mistificación de ser más larga. Yo sólo deseaba aquello que me era necesario como si se tratase de una especie de pasaporte o billete de entrada, y le dije que a pesar de todo creía que él no había escogido estos dos tipos de ocupación servil más que para mitigar el fuego de su ardiente imaginación. "Desgraciadamente, me respondió, las otras ocupaciones a las que me dedicaba para ins-

truirme e instruir a los demás, sólo me han ocasionado mucho mal". Le dije después que la única cosa en la que estaba de acuerdo con él en sus obras era que creía en el peligro de ciertos conocimientos históricos y literarios si no se posee un espíritu sano para juzgarlos.

Abandonó inmediatamente su música, su vincapervinca y sus gafas, entró en detalles probablemente superiores a todo lo que había escrito, y recorrió todos los matices de sus ideas con una exactitud que a veces llegaba a perder estando solo a fuerza de meditar y escribir; después gritó varias veces: "¡Los hombres! ¡Los hombres!". Yo había conseguido con creces mis propósitos para atreverme a contradecirle. Argumenté: "Los que se quejan son hombres también". Esto le hizo reflexionar unos momentos. Añadí que yo también opinaba como él sobre la manera de otorgar y recibir favores, y sobre el peso del reconocimiento cuando se tienen por benefactores personas a las que no se puede querer ni estimar. Esto pareció agradarle. Hice referencia después al otro extremo temible, la ingratitud. Salió como una flecha, y me hizo los más bellos manifiestos del mundo, entremezclándolos con algunas pequeñas máximas sofisticas que yo hice mías diciéndole: "—Sin embargo, ¿y si M. Hume hubiera tenido buena fé...?". Me preguntó si lo conocía. Le respondí que habíamos tenido una conversación muy animada sobre él, y que el temor de ser injusto me impulsaba casi siempre a ser mesurado en mis juicios.

Su fea esposa o sirvienta nos interrumpía a veces con algunas preguntas ridículas con respecto a la ropa o la sopa. El le contestaba con dulzura, y habría ennoblecido un trozo de queso, si hubiera hablado sobre él. A decir verdad, yo le había tenido en vilo desde que entré en su casa, por no haberle dado tiempo para reflexionar sobre mi visita. A pesar mío, la finalicé y, tras un silencio de veneración, mirando aún entre los ojos al autor de *La Nouvelle Héloïse*, abandoné el desván, mansión de ratas, pero santuario del genio. Se levantó, me condujo a la puerta con un cierto interés y no me preguntó mi nombre.

Jamás lo hubiera memorizado ya que sólo podían interesarle los de Tácito, Salustio o Plinio. En el círculo íntimo del Príncipe de Conti al que yo pertenecía junto con el arzobispo de Toulouse, el presidente de Aligre y otros prelados y parlamentarios, percibí que estas dos clases de gentes corrompidas querían hostigar a Jean-Jacques y le escribí la carta que él entregó bastante inoportunamente para que la leyesen o copiasen y que, finalmente, se encontró, no sé como, impresa en todos los periódicos. Se la puede hallar en la edición de las obras de Rousseau y en su diálogo consigo mismo, que forma también parte de sus escritos. Tuvo la bondad de creer, como era habitual en él, que los ofrecimientos de asilo que yo le hacía eran una trampa que sus enemigos me habían obligado a tenderle: esa locura había atacado el cerebro del infortunado gran hombre, encantador e impaciente. Pero su primera reacción fue buena, y al día siguiente [de recibir] mi carta vino a expresarme

su agradecimiento. Me anuncian a M. Rousseau, no doy crédito a mis oídos; abre mi puerta, no doy crédito a mis ojos. Luis XIV no experimentó un sentimiento semejante de vanidad cuando recibió a la embajada de Siam. La descripción que me hizo de sus desgracias, el retrato de sus pretendidos enemigos, la conjuración de toda Europa contra él me hubieran dado lástima, si no hubiera puesto en sus palabras todo el encanto de su elocuencia. Le pregunté cómo él que amaba el campo había ido a vivir a París. Me expuso entonces sus encantadoras paradojas sobre las ventajas de escribir en favor de la libertad cuando se está encerrado, y de pintar la primavera cuando nieva. Le hablé de Suiza y le demostré sin aparentarlo que me sabía de memoria Julie y Saint-Preux. Pareció sorprendido y halagado. Se dio perfectamente cuenta de que su *Nouvelle Héloïse* era la única de sus obras que me iba bien y que, aunque yo pudiera ser profundo, no me tomaría el trabajo de serlo. Nunca demostré más ingenio (y fue ésa, creo, la primera y última vez en mi vida) que durante las ocho horas que pasé con Jean-Jacques en el transcurso de mis dos conversaciones. Cuando definitivamente me comunicó que quería esperar en París todos los decretos de prisión con los que lo amenazaban el clero y el parlamento, me permití decirle algunas verdades, un poco severas, sobre su manera de entender la celebridad. Me acuerdo que le dije: "M. Rousseau, cuanto más se esconda más llamará la atención; cuanto más salvaje sea más se convertirá en hombre público".

Sus ojos eran dos astros. Su talento irradiaba a través de su mirada y me electrizaba. Recuerdo que terminé por decirle, con lágrimas en los ojos, dos o tres veces: "Sed feliz, Señor, sed feliz a pesar vuestro. Si no deseáis vivir en el templo que os haré construir en esta soberanía que posco en el Imperio, en la que no tengo ni parlamento ni clero, sino los mejores corderos del mundo, permaneced en Francia. Si allí, como espero, os dejan tranquilo, vended vuestros libros, compráos una bella casita de campo cerca de París, abrid la puerta a algunos de vuestros admiradores, y pronto ya no se hablará de vos".

Creo que no era éste su propósito, ya que ni siquiera hubiera permanecido en Ermenonville de no haberle sorprendido allí la muerte. En fin, conmovido por el efecto que producía sobre mí, y convencido de mi entusiasmo por él, me testimonió más interés y reconocimiento del que acostumbraba a demostrar frente a quienquiera que sea. Me dejó, al abandonarme, el mismo vacío que se siente al despertar tras haber tenido un hermoso sueño.

Mi estancia en casa de Voltaire

Lo mejor que podía hacer en casa de Voltaire era no demostrarle mi talento. No le hablaba más que para obligarlo a hablar. Estuve ocho días en su casa, y quisiera acordarme de las cosas sublimes, simples, alegres, amables que salían continuamente

de su boca, pero, verdaderamente, es imposible. Yo reía o lo admiraba, me encontraba siempre como ebrio. Hasta sus equivocaciones, sus entusiasmos, sus pasiones, su falta de gusto por las bellas artes, sus caprichos, sus pretensiones, aquello que él no podía ser y lo que era, todo resultaba encantador, nuevo, picante e imprevisto. Deseaba pasar por un profundo hombre de Estado o por un sabio, hasta el punto de desear ser aburrido. Por entonces admiraba la constitución inglesa. Me acuerdo que le dije: "M. Voltaire, añádidle el océano, sin el cual no perduraría, para sostenerla".

"El océano —me respondió— va a obligarme a reflexionar profundamente sobre ello". Le anunciaron a un hombre de Ginebra que lo molestaba: "deprisa, deprisa —dijo—, [que viene] Tronchin" (8), es decir, que lo creían enfermo. El Ginebrino se fue. "¿Qué opina de Ginebra?" me preguntó un día, conociendo que yo había estado allí por la mañana. Sabía yo que por entonces detestaba Ginebra. "¿Ciudad horrosa!", le respondí, aunque no fuera cierto. Conté a M. Voltaire, en presencia de Mme. Denys, un hecho que le había acontecido a ella misma, creyendo yo que le había ocurrido a Mme. de Graffigny: "M. Ximénès la había desafiado diciéndole unos versos cuyo autor no le descubriría inmediatamente. Ella no falló ni uno solo. Mme. Denys, para probarlo, le recitó cuatro que improvisó en ese mismo instante. "Y bien, Señor Marqués, ¿de quién es esto?— "De la investigadora de talento, Señora".

"¡Ah! ¡Ah!, ¡bravo! ¡bravo!, dijo Voltaire: "Pardiez, pienso que fue bastante estúpida. Ríase pues, sobrina. "Se encontraba por entonces ocupado en destrozar y parafrasear la *Histoire de l'Eglise* del aburrido abad de Fleury. —"No se trata de una historia —me dijo, comentándola— son tonterías. Sólo a Bossuet y a Fléchier les permito ser buenos critianos.

"¡Ah!, M. Voltaire —le respondí—, y también a algunos reverendos padres cuyos descendientes os han educado a la perfección". Me dijo muchas cosas buenas sobre ellos. "¿Venís de Venecia? ¿Habéis visto al procurador Procurante?". "No, le respondí—, no me acuerdo de él". Entonces, ¿no habéis leído *Candide*?", me preguntó enfadado, pues hubo un tiempo en el que sentía preferencia por una de sus obras. "Perdón, perdón, M. Voltaire, estaba distraído, recordaba el asombro que me produjo el escuchar cantar *La Jérusalem* de Tasso a los gondoleros venecianos". "¿Cómo?, explicádme eso, os lo ruego". "Así como hacían antiguamente Menalque y Moelibée, ponen a prueba la voz y la memoria de sus compañeros en el Gran Canal durante las bellas noches de verano. Uno comienza a manera de recitativo y otro le responde y continúa. No creo que los cocheros sepan de memoria la *Henriade*, y entonarían bastante mal sus bellos versos, con su tono grosero, su acento innoble y duro, y su gatzate y voz aguardentosos". "Es que los Welches (9) son bárbaros, enemigos de la armonía, gentes dispuestas a degollaros, Señor. Así es el pueblo, y nuestros hombres de talento lo poseen en tal grado que lo muestran incluso en los

títulos de sus obras. Un libro *De l'Esprit*, no es más que un espíritu alocado. *L'Esprit des lois*, se trata del talento sobre leyes. No tengo el honor de comprenderlo. Pero entiendo bien *Les Lettres Persannes*: buena obra ésta". —"Existen algunos hombres de letras a los que vos parecéis hacer caso, [le dije]". "Ciertamente, es preciso. D'Alembert, por ejemplo, que a falta de imaginación se hace llamar geómetra; Diderot, quien parece hacer creer que la tiene, es engreído, y declamador, y Marmontel, cuya poética, aquí entre nosotros, es ininteligible. Esa gente diría que estoy celoso. Que se las arreglen en lo que a mí concierne. Me creen sedicioso y adulator en la corte; en la ciudad, demasiado filósofo; en Roma, el anticristo por algunas bromas [que he hecho] en torno a sus abusos y algunas chanzas sobre el estilo oriental; en el parlamento, preceptor del despotismo; mal Francés por haber hablado bien de los Ingleses; ladrón y benefactor de los libreros; libertino por una Jeanne (10) que mis enemigos han hecho más culpable; curioso y cumplimentero con las gentes de talento o intolerante porque predico la tolerancia".

"¿Habéis leído alguna vez un epigrama o una canción hechos a mi manera?. En ellos está el sello de los malvados. Esos Rousseau me han mandado al diablo. He comenzado bien con los dos. Bebía champán con el primero en casa de vuestro padre y en la de vuestro pariente el duque d'Arenberg, donde él se dormía mientras cenaba. He coqueteado con el segundo y, por haber dicho que me daban ganas de andar a cuatro patas (11), hème aquí expulsado de Ginebra, donde a él se le detesta".

Reía por una tontería imprevista, por un juego de palabras insulso, y también se permitía alguna idiotiez. Llegaba al colmo de su felicidad al mostrarme una carta del caballero de Lille que acababa de escribirle reprochándole haber realizado mal un encargo de un reloj. "Hay que ser bastante tonto, Señor, etc.". Creo que es a mí a quien dedicó su broma tantas veces repetida desde entonces sobre la Corneille; y yo le dí pie cuando me preguntó como la encontraba: "nigra", le respondí, sin ser "formosa". No me dispensó de su padre Adam (12), y me agradeció haber acogido al padre Guffet (13), al que amaba mucho, así como al padre Neurville, que él me recomendó.

Me dijo un día: "Piensan que estallo debido a las críticas. Tened, ¿conocéis ésta?. No sé donde diablos este hombre, que no sabe ortografía y qué fuerza a veces la poesía como si se tratara de un campamento, ha aprendido a hacer tan bien estos cuatro versos sobre mí":

Candide es un golfillo

Que no posee ni pudor ni cerebro.

¡Ay!, qué bien se le reconoce.

Como el hermano menor de la Doncella.

"Me parece que estáis a mal con él en este momento —le argüí—. Es una querrela de Alemán y amante al mismo tiempo". Esta pequeña tontería le hizo sonreír: él las

decía a menudo y le gustaba oírlos. Se hubiera dicho que a veces tenía problemas con los muertos como se tienen con los vivos. Sus cambios de gusto provocaban que los amase, ora un poco más, ora un poco menos. Por ejemplo, por aquel entonces eran Fenelón, La Fontaine y Molière los más estimados.

—"Sobrina, mostrémosle un Molière", dijo a Mme. Denys. "Vallamos al salón sin ceremonias: las *Femmes savantes* que acabamos de representar". Hizo un Trissotin que no se puede representar peor, pero se divirtió mucho con este papel. Mlle. Dupuis, cuñada de la Corneille, que hacía de Martine, me agradaba infinitamente, y a veces me distraía cuando el gran hombre hablaba. A él no le gustaba que hubiera distracción alguna. Recuerdo que un día que sus bellas sirvientas suizas, desnudas hasta los hombros a causa del calor, pasaban junto a mí o me traían crema, interrumpió lo que estaba diciendo y, cogiendo colérico sus bellos cuellos con las dos manos, gritó: "Garganta por aquí, garganta por allá, id al diablo".

No me dijo ni una palabra contra el cristianismo ni contra Fréron, «No me agradan —decía— las personas de mala fe y que se contradicen. Escribir con todos los requisitos en pro o en contra de todas las religiones es de estar loco. Por ejemplo, ¿qué es esa profesión de fe del Vicario savoyardo de Jean-Jacques?». Era la época en que estaba más en su contra. Y precisamente en el momento en que decía que era un monstruo, que no se exilia a un hombre como él, sino que la palabra era el destierro, le anuncian:—"Creo que acaba de entrar en vuestro patio"— "¿Dónde está ese desgraciado? —gritó—, que venga, he aquí mis brazos abiertos. Quizás lo han expulsado de Neuchâtel y de sus alrededores. Que vayan en su busca. Que me lo traigan, todo lo que tengo es suyo". M. de Constant le pidió en mi presencia su *Histoire de Russie*.—"Estáis loco, le respondió: si queréis saber algo sobre ella, coged la de La Combe. Ese no ha recibido ni medalla ni pieles".

Por entonces estaba descontento con el parlamento y cuando encontraba a su asno en la puerta del jardín le decía: "Pasad, os lo ruego, Señor Presidente". Sus errores debidos a descuido eran frecuentes y graciosos. Confundió al afinador de clavecín de su sobrina con su zapatero y, tras cantidad de equívocos, cuando se aclaró todo [dijo]: "¡Ay! Dios mío, señor, un hombre de talento; os ponía a mis pies y soy yo quien se pone a los vuestros".

Un vendedor de sombreros y de zapatos grises entra de pronto en el salón. Voltaire (que desconfiaba tanto de las visitas que me confesó que por miedo a que la mía fuese molesta había escogido un médico al azar con el propósito de decir que estaba enfermo) se va a su habitación.

El vendedor le seguía diciéndole:

—"Señor, Señor, soy el hijo de una mujer para quien vos habéis hecho versos".

—"¡Oh! os creo, ¡he hecho tantos para tantas mujeres!. Buenos días, Señor".

—"Se trata de Mme. de Fontaine Martel".

—“¡Ah! ¡Ah!, Señor, era muy bella. Soy su servidor. (Ya estaba a punto de entrar en su habitación).

—“Señor, ¿Quién posee el buen gusto que se evidencia en vuestro salón?. Vuestro castillo, por ejemplo, es encantador. ¿Sóis vos?”.

—(En ese momento Voltaire se volvió). “Oh, sí, soy yo, Señor, yo he hecho todos los planos. Ved este pasadizo y esta escalera. ¡Y bien!”.

—Señor, lo que me ha atraído en Suiza es el placer de ver a M. de Haller” (Voltaire estaba ya a punto de entrar en su habitación). “Señor, Señor, esto os ha debido costar mucho. ¡Qué jardín tan encantador!”.

—“¡Oh!, por ejemplo, respondía Voltaire” (volviéndose), “mi jardinero es un idiota; soy yo, quien ha hecho todo”.

—“Os creo. M. de Haller, Señor, es un gran hombre”. (Voltaire estaba a punto de entrar). “¿Cuánto tiempo se necesita, Señor, para construir un castillo más o menos tan bello como éste?” (Voltaire volvió al salón).

Sin proponérselo, me representaron la más bella escena del mundo, y Voltaire me hizo presenciar otras más cómicas ocasionadas por sus descuidos, cambios de humor, arrepentimientos. Ora hombre de letras, y más tarde señor de la corte de Luis XIV, para convertirse en un hombre de la mejor compañía.

Resultaba cómico cuando representaba el papel de señor del pueblo, hablaba a sus campesinos como si se tratasen de los embajadores de Roma, o de los príncipes de la guerra de Troya. Ennoblecía todo. Queriendo saber por qué no se le daba encebollado de liebre para cenar, en lugar de informarse simplemente, le dijo a un viejo guarda: “Amigo mío, ¿no tienen ya lugar emigraciones de animales desde mis tierras de Tournay a mis tierras de Ferney?”.

Llevaba siempre zapatos grises, medias gris metálico, gran casaca de bombasí larga hasta las rodillas, grande y larga peluca, y pequeño bonete de terciopelo negro. Los domingos, a veces, se ponía un bonito traje doradillo, de un solo color, casaca y calzones iguales, pero la casaca con grandes faldones y con galones de oro a la moda borgoñona, galones festoneados y de “lamé”, con grandes puños de encaje hasta la punta de los dedos, ya que con esto, decía, se adquiere un aspecto noble. Voltaire era bueno con todos los que lo rodeaban y les hacía reír. Embellecía todo lo que veía y oía. Hizo unas preguntas a un oficial de mi regimiento al que encontró sublime por sus respuestas.

—“¿De qué religión sois vos, Señor?” le preguntó.

—“Mis padres me han educado en la religión católica”. —“¡Gran respuesta!, exclamó Voltaire —él no dice que lo sea”.

Todo esto parece ridículo contarlo y hecho a propósito para ridiculizarlo; pero había que verlo, animado por su encantadora y brillante imaginación, distribuyendo y otorgando su talento, su agudeza a manos llenas, prestándolos a todo el mundo;

predispuesto a ver y creer en lo bello y en el bien, abundando en su sentido y obligando a los demás a que abundasen; relacionando todo lo que él escribía con lo que él pensaba; obligando a hablar y a pensar a aquellos que eran capaces de hacerlo; socorriendo a todos los desgraciados, construyendo [casas] para familias pobres, y buen hombre en la suya propia; buen hombre en su pueblo, buen hombre y gran hombre a la vez, conjunto sin el cual nunca se es completamente ni lo uno ni lo otro: ya que el talento aumenta la bondad, y la bondad hace más natural al talento.

Estrella DE LA TORRE GIMENEZ
Universidad de Cádiz

NOTAS

(1) Mme. DE STAËL: Prólogo de *Lettres et pensées du Prince de Ligne* ed. por M. Raymond TROUSSON (Ed. Tallandier, París, 1989), p. 71.

(2) *Lettres et pensées du Prince de Ligne*. Ed. por M. Raymond TROUSSON, opus cit., p. 290.

(3) PRINCE DE LIGNE: *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* (Ed. por E. de GANAY, París, 1922), p. 246.

(4) IBID: pp. 61-62.

(5) En nuestra versión española hemos querido respetar al máximo el estilo de Ligne para que el no iniciado en su obra capte esa sensación de desorden que lo caracteriza.

(6) Nos hemos visto obligados a entrecomillar la mayoría de los pasaje dialogados para facilitar la lectura de ambos textos ya que Ligne lo hace en raras ocasiones. Lo añadido por nosotros aparecerá con: "...", mientras que los pasajes originales entre comillas quedarán representados: «...»

(7) Planta favorita de Rousseau de azul violáceo.

(8) Médico personal de Voltaire.

(9) De la palabra alemana *Welsch*. Voltaire la utilizaba para designar al hombre ignorante, sin gusto y en general a los Franceses incultos.

(10) Hace referencia a su parodia de los poemas caballerescos *La Pucelle d'Orléans* bastante irreverente con respecto a Juana de Arco.

(11) Alusión a una carta donde Voltaire acusaba recibo del *Discours sur l'origine de l'inégalité* y decía: "He recibido, Señor, vuestro nuevo libro contra el género humano (...). Me dan ganas de andar a cuatro patas cuando leo vuestra obra".

(12) El jesuita Antoine Adam, capellán en Ferney donde Voltaire lo acogió cuando se dispersó su orden y que más tarde recibiría Ligne en su casa.

(13) El jesuita Henri Griffier que Ligne conoció en Bruselas.

REYES, Rogelio, *Poesía erótica de la Ilustración.*
Antología, Ed. El Carro de la Nieve, Sevilla, 1989, 150 págs.

Son muchas aún las facetas y actitudes del siglo XVIII que permanecen relegadas a un muy secundario plano, cuando no en el olvido más sospechoso y reaccionario. Incluso en la más reciente crítica literaria, se suele resumir la literatura de la Ilustración española de manera tan sipnótica y simplificada que apenas podemos emitir un juicio de valor o gusto fundamentado en el conocimiento de una diversidad que se niega *a priori* desde los soportes metodológicos y críticos aparentemente más rigurosos. A su vez no podemos dejar de quejarnos ante la escasez de ediciones, críticas o no, sobre los textos que conforman la literatura de esta centuria.

Por estas, y otras muchas razones de carácter mítico como en su día había establecido el hispanista Sebold, sorprende la *Antología* de poesía erótica de la Ilustración que, editada por El Carro de la Nieve y bajo la perspicaz y aguda mirada del profesor Rogelio Reyes, viene a derrumbar con rigor y exhaustividad esa imagen primera llena de prejuicios que se tiene de la literatura dieciochesca. Como el propio autor de la antología nos comenta, la obra poética que se presenta en el libro nos muestra otra cara de la sociedad y la literatura del dieciocho, siglo excesivamente simplificado, a través de aquellos mismos escritores más conocidos por sus obras estrictamente ilustradas y "serias". Figuras como los Moratines, Tomás de Iriarte, Samaniego, Vargas Ponce, Blanco-White, Forner, el abate Marchena, Meléndez Valdés o Alberto Lista, entre otros, se nos desvelan ahora como portadores de un mundo aparentemente enfrentado con los rigores ideológicos y las actitudes más ascéticas que se exhiben en la imagen oficial de la España ilustrada.

Sin embargo, esta dualidad supuestamente contradictoria es objeto de una pequeña, pero reveladora reflexión que se incluye en el estudio preliminar del profesor Rogelio Reyes, quien apunta hacia una lectura más moderna de la poesía ilustrada, en base a una desmitificación de los conceptos ciertamente distorsionados que pesan sobre esta centuria. Efectivamente, el erotismo, incluso aquel más transgresor y obsceno, es cultivado por las figuras más relevantes del siglo XVIII. Además, este erotismo es en cierta medida producto del refinamiento que trae consigo la estética elitista y esquisita ilustrada, todo ello sin olvidar que esta mirada estética y crítica hacia la Antigüedad Clásica no podía reprimir o ignorar cómo una buena parte de aquella tradición, tomada ahora como modelo, se había nutrido y había transformado el erotismo en materia literaria. Con estos textos, como se desprende de la cuidada selección, en la que se han seguido unas líneas cronológicas para el diseño del muestrario, y de los intuitivos indicadores preliminares, la poesía ilustrada no deserta, como se ha querido ver, de ciertas tradiciones, incluyendo en sus repertorios los modos y las formas del erotismo casi pornográfico que subyace en muchos tópicos a

los que el implacable hombre de la Ilustración va a dedicar parte de su producción literaria, dirigida, eso sí, a un lector más íntimo perfectamente codificado dentro de la esfera de lo privado, mundo hacia el que no va dirigida, precisamente, el resto de su producción "seria".

Con todo ello nos encontramos con una sexualidad literariamente expuesta en sus más diversas y sugestivas facetas: desde el tono jocos y crítico con el que aparecen reflejados la clerecía y las monjas, hasta una cosmovisión sexual del mundo movido por el turbulento impulso erótico humorísticamente reflejado en la potencia o las dimensiones del miembro viril, testimoniando unas claves de época de forma inequívoca y manifestando esas otras apariencias de la literatura setecentista, muchos de cuyos textos se encuentran aún sin editar, esperando el deshielo total —cada vez más próximo— de los tabúes que pesan sobre la crítica más académica y un estudio más riguroso y exhaustivo, que sin duda alguna nos descubrirá una centuria mucho más rica para la historia de la literatura y una mentalidad mucho más próxima al pensamiento racional y no racional del hombre del dieciocho.

Con ediciones de este tipo se logra un acercamiento a esas caras hasta el momento apartadas de las interpretaciones oficiales. Nuestros neoclásicos transmiten todavía una experiencia de excesiva moralidad más propia del púlpito de Fray Diego de Cádiz que de una centuria que parece romper las ortodoxias más recalcitrantes propias de la Contrarreforma. Con ejemplos como la presente edición, otro siglo XVIII parece estar reclamando no sólo la atención del investigador literario, sino también, parece estar reclamando el derecho a la fiesta, el placer y la transgresión.

Quienes compartan este afán y este comezón encontrarán una lectura obligada en esta poco habitual *Antología* hábilmente diseñada desde un profundo conocimiento del mundo poético de la Ilustración.

Alberto ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

**AA.VV., *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*,
N.º 5, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura,
Madrid, 1990, 271 págs.**

En los últimos años estamos asistiendo a una interpretación crítica, cada vez más amplia y exhaustiva, del significativo papel que va a desempeñar la preceptiva teórica y las apreciaciones neoclásicas en el panorama general de la historia de la literatura española. En esta línea de actuación ha aparecido un nuevo monográfico de la

revista semestral *Cuadernos de Teatro Clásico*, dedicado a una valoración y revisión del teatro de los Siglos de Oro, a la luz de las rigurosas normativas y poéticas neoclásicas, y su repercusión en la génesis del Romanticismo español. Como explicita el coordinador del volumen, el Prof. Joaquín Álvarez Barrientos, con los estudios que aparecen en este número, se ha pretendido una reconstrucción desde la teoría y desde el estudio de la cartelera —como ya apuntaba Andioc en su conocida monografía sobre la escena dieciochesca— del teatro clásico español, en unos momentos en los que apreciamos unos juicios críticos poco favorables y que descartaban, al menos en apariencia, la comedia áurea como una posibilidad digna y coherente de la escena española. La importancia de la comedia de Lope o Calderón durante el siglo ilustrado, y su repercusión ideológica y formal en torno al mundo estético del Romanticismo y del Realismo escénico son las dos líneas prioritarias hacia las que se dirigen las miradas no siempre homogéneas de los trabajos aquí reunidos.

El índice de este número se concentra en tres esferas temáticas claramente diferenciadas: la visión de los clásicos a la luz de la Ilustración española, su repercusión en los orígenes del Romanticismo hispánico, y en tercer lugar, su importancia en la gestación del drama romántico y realista decimonónico.

Dentro del primer gran apartado temático nos encontramos con los estudios de J. Checa Beltrán, "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII"; y Francisco Aguilar Piñal, "Las refundiciones en el siglo XVIII". En ambos trabajos se pretenden establecer las directrices teóricas y prácticas de la supervivencia de la comedia áurea en la emergente preceptiva dieciochesca, sería competidora de aquellas otras formulaciones propuestas en *El Arte Nuevo de hacer comedias*. El análisis de Checa Beltrán, a partir de la *Poética* de Luzán, punto de arranque de buena parte del discurso ilustrado y de otra serie de preceptivas neoclásicas, viene a ceñirse a la tesis final del carácter polémico de este tipo de manifestaciones barrocas, a las que a pesar de este beligerante clima, se les otorga un juicio y expurgo crítico en el que se reconoce la validez de nuestro teatro áureo, aunque no fuese totalmente perfecto, claro está, desde la estricta mentalidad racional, que veía en el teatro un propósito didáctico-moral y un instrumento básicamente formativo y docente. Por su parte, el estudio del profesor Aguilar Piñal tiene como objeto de estudio desvelar el papel de la poética ilustrada respecto a la refundición escénica, práctica habitual durante esta centuria. Señala el autor, cómo a partir de 1737 —fecha de la *Poética* de Luzán— la refundición habrá de hacerse de acuerdo con las exigencias de la retórica dramática clásica. Es lícita la reinterpretación de los textos clásico; pero eliminando siempre "las imágenes desproporcionadas" o "la bajeza". Continúa el estudio con una sinóptica muestra de las refundiciones de la época, para destacar finalmente cómo es con el Romanticismo y con el nuevo cambio de mentalidad, cuando se logra, incluso, oficialmente, el reconocimiento y la asimilación de esta práctica habitual en la escena española.

En este mismo apartado se encuentra el estudio de Emilio Palacios Fernández, "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)" en el que se pretende un análisis escénico a partir de la práctica y el estudio de la cartelera madrileña de 1776 y comprobar hasta qué punto es pertinente la intervención estatal y aquellos propósitos cargados de cierta pesadez didáctica dictados desde la élite.

Con los estudios que siguen "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico" de Juan A. Ríos "El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX" de M.^a José Rodríguez Sánchez de León, "El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de José Fernández Guerra" de Javier Vellón, "Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir en Madrid (1820-1833)" de Divad T. Sies, "El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español" de Guillermo Carnero, "Bretón o la negación del modelo" de Ermano Caldera y "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán" de José Escobar; se hace un riguroso repaso sobre los diferentes problemas a los que se enfrentan los clásicos en dos planos diferentes, uno de orden ideológico y otro de orden técnico y temático. Así, por ejemplo, los profesores Carnero y Escobar se introducen en el complejo mundo teórico e ideológico en el que se fundamentan muchos resortes del Romanticismo literario, que van a adoptar como propios los textos de Calderón, que a partir de este momento, servirán de soporte "castizo" en que sustentar toda una teoría del ser español que llegará hasta los albores del siglo XX.

En otro orden de actuación encontramos aquellos estudios en los que se hace un especial hincapié en el significado del drama áureo como fuente inagotable para la creación escénica a través del proceso revisional que imprime la "refundición" decimonónica, todo ello posiblemente motivado por el enorme atractivo que el texto áureo con sus tramas, ambientes y personajes ejerce sobre el dramaturgo romántico.

Finalmente se incluyen varios textos sobre la repercusión de los clásicos en el realismo escénico, la Restauración y en la génesis del drama lírico español, esto es la zarzuela. Estos tres últimos trabajos se deben a Jesús Jiménez Rubio, Carmen Menéndez Onrubia y Ricardo de la Fuente Ballesteros respectivamente. En todos ellos se pone de manifiesto el decisivo papel que desempeñará, tanto desde el punto de vista ideológico como formal, el teatro áureo español en las claves que operan en la escena decimonónica.

En definitiva, nos encontramos ante un conjunto de estudios que nos señalan el decisivo y pertinente papel que la Ilustración española va a desempeñar en el redescubrimiento, mediante el juicio crítico, del teatro clásico español; y cómo de él surge toda una concepción literaria presente, a través del discurso de la polémica, a lo largo de todo el siglo XIX.

Alberto ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

ANDERSON, Emily: *The Letters of Mozart and his Family*.

3.^a edición revisada por Stanley Sadie y Fiona Smart.

The Macmillan Press Ltd, Londres, 1990. LI + 1.038 pp.

Aunque hasta cierto punto se pueda estar de acuerdo con la opinión que en su conocido libro ha expresado Wolfgang Hildesheimer sobre la *opacidad* que las cartas de Mozart presentan a quien quiera entrever a través de ellas la personalidad y el pensamiento del genio salzburgués, es indudable el interés y la enorme utilidad que desde un punto de vista musicológico tiene la recopilación epistolar que nos ocupa. La correspondencia de los genios creadores y en especial de los músicos, tan poco dados en general a las expansiones literarias sobre sí mismos o sobre su concepción del arte que practican, nos puede resultar un instrumento inapreciable a la hora de fijar una cronología ajustada de sus obras, las condiciones de su gestación, el marco social en el que se desarrollaron y un largo etcétera de cuestiones que sin el recurso a los restos epistolares quedarían sin desvelar. Así sucede que cuando, como ocurre en el caso de Bach, no disponemos sino de un breve puñado de cartas, el grado de incertidumbre en el que ha de verse la investigación es tan amplio que sólo se pueden aventurar conjeturas.

En el caso de Mozart, una gran parte de su vida ha podido ser estudiada casi exclusivamente a partir de la numerosa correspondencia (unas 630 cartas) tejida alrededor de la figura de aquella personalidad, a pesar de la labor de expurgo a la que Constanze y su segundo marido sometieron a dicho conjunto, en ocultación de las cartas y pasajes más subidos de tono del siempre picante discurso literario de Mozart. Aunque existían ya ediciones alemanas de este corpus documental, como las de Ludwig Nohl (1864), Ludwig Schiedermair (1914) o Hans Mersmann (1922), la edición de Emily Anderson se ha convertido, a pesar de ser una traducción, en la más utilizada y apreciada desde su aparición en 1938. La razón de esta preferencia hay que buscarla en el hecho de que sea la primera edición que ordena cronológicamente y conjuntamente la correspondencia de Mozart y la de su familia. Por ello, podemos seguir paso a paso y, en algunos casos, día a día y hora a hora, la vida y obra de Mozart, bien por las noticias que él transmite a sus amigos y familiares, bien por las que éstos se intercambian entre sí haciendo referencia a Wolfgang y a su trabajo. En algunas ocasiones se incluyen sólo aquellos fragmentos de las cartas en que se menciona a Mozart, lo que facilita la labor de búsqueda del curioso o del investigador.

Esta modélica recopilación ha sufrido hasta ahora dos importantes revisiones: una en 1966, por parte de Alec Hyatt King y de Mónica Carolan, que actualizaron los datos disponibles a partir de la importantísima sexta edición del catálogo de Köchel (1964) y otra, de mayor trascendencia, en 1989-90, a cargo de Stanley

Sadie, conocido mozartólogo y editor de esa *summa* musical que es el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, y Fiona Smart. Esta última revisión incorpora las últimas aportaciones de la musicología mozartiana en cuanto a cronología y atribución de obras, de manera que sigue siendo, hoy por hoy, el principal instrumento de trabajo para los estudiosos de la figura del músico de Salzburgo.

La recopilación se cierra con una pieza que, en este año del bicentenario de la muerte de Mozart, adquiere especial significación: la carta que Sophie Haibel (de soltera Weber), hermana de Constanze, dirige en 1825 a Georg Nikolaus von Nissen, segundo marido de la mujer de Mozart y su primer biógrafo, relatándole los últimos momentos de la enfermedad y muerte de Mozart. Su lectura aún nos conmueve.

Andrés MORENO MENGIBAR

PURKS MACCUBBIN, Robert (ed.). *Tis Nature Fault:
Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*,
Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 260 pp.

El modo en que una cultura establece los límites de lo aceptable en relación con el cuerpo y sus placeres pasa invariablemente por la demarcación de ciertos territorios singulares donde serpentean las conductas y los discursos del erotismo réprobo. El texto editado por el profesor Maccubin en un "puzzle" de dieciocho ensayos donde otros tantos investigadores de distintas nacionalidades se dedican a explorar esos emplazamientos que en la cultura de las Luces designaban a la lujuria culpable: prácticas ilícitas en el sexo matrimonial, masturbación, prostitución, libertinaje, homosexualidad, literatura erótica. Los análisis se limitan al ámbito de Occidente europeo, tomando como referencia cuatro horizontes culturales distintos: Holanda, Inglaterra, Francia e Italia. En el conjunto se puede encontrar tanto la perspectiva de la historia social, centrada en las conductas colectivas, como el enfoque de la historia del pensamiento o la literatura, más dedicado a las transformaciones del discurso o al estudio monográfico de algunas obras relevantes. Hay que advertir también en el texto la presencia continuada de las hipótesis formuladas por Foucault en los diferentes volúmenes de su *Historia de la Sexualidad*, conjeturas que aparecen alternativamente contestadas, confirmadas o desarrolladas en los distintos ensayos que componen el libro.

Sin entrar en un análisis pormenorizado de cada uno de los trabajos, merece la pena agruparlos por su contenido para precisar la unidad de un texto que no es fácil

de encuadrar en una disciplina académica reconocida. Los tres primeros ensayos ("The Secrets of Generation Display'd" de R. Porter, "Sexual Imagination in the *Traité des Superstitions* of Abbé J.B. Thiers", de J.M. Goulemot y "Plebeian Sexual Relations and Marital Nonconformity in Eighteenth-Century Britain" de J.R. Gillis) están dedicados a las formas de conducta sexual en el matrimonio, reconstruyendo los argumentos de su apología oficial, la persistencia de las creencias mágicas y supersticiones en torno a la esterilidad y la impotencia, las transgresiones populares de la "Marriage Act", decretada en 1753 por la Corona británica.

El grupo más numeroso de trabajos explora el problema de la "homosexualidad", como estilo de existencia y como objeto de pensamiento en la cultura de la Ilustración. R. Trumbach ("Sodomitical Subcultures, Sodomitical Roles and the Gender Revolution of the Eighteenth Century") delinea el estado historiográfico de la cuestión en torno a las formas de subcultura sodomita desde el Renacimiento hasta la Ilustración. M. Delon ("The Priest, the Philosopher and Homosexuality in Enlightenment France"), R.J. Ellrich ("Modes of Discourse and the Language of sexual Reference in Eighteenth-Century French Fiction") y T. Tarczylo ("Moral Values in *La Suite de l'Entretien*") sacan a la luz los modos de pensar la "sodomía" y el hábito masturbatorio contenidos en los textos de los ilustrados más eminentes (Diderot, Voltaire, D'Alembert, Montesquieu, etc.), poniendo de relieve, en las estructuras mismas del discurso, el proceso de secularización que hace pasar de las reflexiones tradicionales sobre la "carne" al dispositivo de la "sexualidad". M. Rey ("Parisian Homosexuals Create a Lifestyle 1700-1750") y A.H. Huussen ("Sodomy in the Dutch Republic") recorren por su parte los discretos espacios de la sociabilidad homosexual, sus códigos de comportamiento y su semiótica gestual y vestimentaria, rastreando con minucia los oscuros archivos policiales de la época. En este mismo conjunto destaca por último el brillante artículo de G.S. Rousseau ("The Pursuit of Homosexuality in the Eighteenth Century") que trata de fundar críticamente la legitimidad historiográfica del concepto de "homosexualidad" frente al de la "sodomía", aplicándolo en el contexto mental de la Ilustración.

La "prostitución" y el "libertinaje" no podían faltar en el texto. V.C. Bulloch ("Prostitution and Reform in Eighteenth-Century Britain", recorre el polimorfo discurso sobre el comercio carnal en la Inglaterra del siglo XVIII, donde se mezclan las listas públicas anuales de las meretrices, los dichos populares, la literatura pornográfica, los libelos condenatorios de los clérigos y las sociedades puritanas, los proyectos de reglamento publicados por prohombres de las Luces. J.G. Turner ("The Propertiers of Libertinism") y J.P. Guicciardi ("Between the Licit and the Illicit") afrontan el problema del erotismo libertino. El primero establece un verdadero mapa conceptual del "libertinaje", atento a las variaciones semánticas de la noción y a los diversos géneros literarios que les corresponden. El segundo examina la percepción social de los excesos

libertinos protagonizados por Luis XV y su incidencia en la representación colectiva del papel institucional desempeñado por la figura del monarca. Próximo a este tema, aunque desde una perspectiva más psicoanalítica que histórica, se encuentra el trabajo de P. Coward ("The Sublimations of a Fetishist: Restif de la Bretonne"); la literatura y la vida de Restif se mezclan en un diagnóstico freudiano, práctica que, en estos casos, se desliza peligrosamente en la cuerda floja del anacronismo.

La última serie de artículos puede ser reunida en torno al problema de la literatura pornográfica, de su difusión y de su censura, de sus recursos metafóricos y de sus personajes. A. Marchi ("Obscene Literature in Eighteenth-Century Italy: an Historical and Bibliographical Note") lleva a cabo una revisión general de la literatura obscena italiana publicada en el siglo XVIII, estableciendo sus rasgos diferenciales respecto a los escritos franceses del mismo género. R.L. Dawson ("The *Melange de poésies diverses* (1781) and the Diffusion of Manuscript Pornography in Eighteenth-Century Italy") se ocupa de las formas de difusión de los manuscritos pornográficos en la Francia de la Ilustración, siguiendo el desarrollo de las técnicas para controlar su circulación y el carácter del público al que iban dirigidos. Precisamente los procedimientos de censura y las estratagemas para burlarla son objeto de estudio en el artículo de P. Sabor ("The Censor Censured: Expurgating *Memoirs of a Woman of Pleasure*"), tomando como piedra de toque un verdadero "bestseller" del género pornográfico en la Inglaterra de la época. Finalmente, el texto de P.G. Boucé ("Chthonic and Pelagic Metaphorization in Eighteenth-Century English Erotica") entra en el análisis de los recursos estilísticos privilegiados por la literatura erótica dieciochesca, deteniéndose en el empleo de las metáforas geográficas y marinas para describir las espirales del cuerpo de deseo.

Francisco VAZQUEZ GARCIA
Universidad de Cádiz

HUME, David: *Disertación sobre las Pasiones y Otros Ensayos Morales*. Edición Bilingüe. Introducción, traducción y notas de José Luis Tasset Carmona, Barcelona, Anthropos (Col. Textos y Documentos, 5), 1990, 286 pp.

En una obra hoy clásica, *La Filosofía de la Ilustración* (1932), Cassirer presentaba el vasto y coherente orden del pensamiento filosófico ilustrado, poniendo de relieve la novedad que éste representaba respecto al contenido y la intención de los

grandes sistemas del siglo XVII. Entre las transformaciones principales, el profesor de Marburgo destacaba el nuevo papel que las "pasiones" desempeñaron en la gnoseología y en la teoría moral del pensamiento de las Lucces. En éste parece generalizarse la idea de que la "pasión", lejos de ser el obstáculo del conocimiento o el dique de la acción moral – "perturbatorio animi" – desempeña una función positiva, opera en ambos casos como condición efectiva de posibilidad. Los textos de Hume publicados por Anthropos en el cuadro de una oportuna colección, constituyen una perfecta ejemplificación de la tesis sostenida por Cassirer. El espléndido "Estudio Introductorio" de J.L. Tasset, traductor y minucioso acotador de esta edición bilingüe, localiza perfectamente la relevancia conceptual de la teoría de las pasiones, clave de la filosofía moral humeana, siendo ésta a su vez –frente al primado cada día menos tradicional del Hume gnoseólogo– la piedra angular de todo su pensamiento.

El conjunto, traducido como tal por primera vez al castellano, forma parte de ese género –considerado por algunos como "menor" respecto al resto del "corpus" humeano– que sin embargo fue el que valió a su autor la celebridad en vida, permitiéndole, en buena medida, la exposición didáctica y accesible de unos argumentos en constante ruptura con los hábitos del pensamiento vulgar y las evidencias aceptadas en la época. En la serie de ensayos publicados destaca, por extensión y por importancia, la *Disertación sobre las Pasiones*, editada en 1757 y concebida como resumen del libro II del intrincado *Tratado de la Naturaleza Humana* (las variantes de uno a otro texto son cuidadosamente anotadas por J.L. Tasset). Se trata de una presentación sistemática de la teoría humeana de las pasiones; impresiones simples, las pasiones no pueden ser objeto de análisis posterior, y su comparación sólo revela un rasgo común: su carácter agradable o desagradable. Se impone pasar del estudio analítico al genético, estableciendo el cuadro ordenado de las pasiones en general y la cadena formativa de las pasiones directas (constituidas a partir de puras impresiones de dolor o placer) y las pasiones indirectas (que aúnan la impresión y la idea, la representación del sujeto motivo de la pasión). De este modo, las pasiones indirectas hacen intervenir siempre la representación de un "alguien" (que puede ser el propio "Yo") con el que se relaciona casualmente la pasión, como son los casos del orgullo, el amor, el odio, etc.

Esta caracterización "psicológica" –en el sentido que el término podía tener en el siglo XVIII– de las pasiones, se completa con la consideración del mecanismo genético que las rige efectivamente, y que consiste en los principios asociativos (de ideas, de impresiones), reconocidos por Hume. De mayor importancia es la otra dimensión de la teoría humeana de las pasiones, la conexión de ésta con la filosofía práctica (moral y política), surgiendo el ineludible problema de la difícil relación entre la razón y las pasiones. En este punto resulta extremadamente lúcido el análisis de los distintos usos del concepto de "razón" en la obra de Hume, tarea magistral realizada por J.L. Tasset en el Estudio Introductorio.

Una ética de tradición racionalista había querido ver en la pasión el obstáculo que la razón debía vencer para fundar la acción moral. Hume dismantla sus argumentos: la razón, facultad situada en el orden de las representaciones, comparando ideas, estableciendo proposiciones factuales o inferencias probables, no puede ser el principio fundador de la acción. Por otra parte el prejuicio racionalista se apoya en una prenoción vulgar según la cual la pasión interviene en los actos si y sólo si estos vienen acompañados de una acentuada y violenta intensidad. La quietud de ánimo traduce entonces el imperio de la razón, olvidándose de este modo que la "quietud" es una "pasión apacible", aunque sus efectos sobre la conducta puedan ser muy poderosos. La fuerza de una pasión para orientar nuestras acciones no puede confundirse con su intensidad emocional sentida.

La pasión es por tanto el fundamento de la acción, el pilar sobre el que se asientan los órdenes moral y político. ¿Implica esto excluir por completo la función práctica de la razón? Más que una inversión, lo que realiza Hume es un cambio de jerarquía: la razón no es el fundamento último de la acción, pero acompaña a ésta y la orienta en tanto decide sobre la existencia o no del objeto de nuestros deseos, e interviene señalando los medios, las oportunidades adecuadas para alcanzarlo. La idoneidad moral de los fines y de los medios de la acción no dependen sin embargo de la razón; están en función de la pasión que predispone en favor o en contra de ellos. El aserto de Hume "la razón es una esclava de las pasiones" no es interpretable como declaración de irracionalismo moral; no estamos "atados a las espaldas de un tigre"; se trata más bien de un enunciado "crítico" —si se permite el anacronismo—: establece los límites —sensibles y no trascendentales— de la razón, su alcance legítimo a la hora de regular el orden de las acciones. Desde esta posición crítica —equidistante de un racionalismo al estilo de Malebranche o de un irracionalismo a la manera de Sade— puede entenderse la actitud de Hume ante la importancia antropológica, ética y política del "egoísmo" (desarrollada en el segundo ensayo traducido: *De la Dignidad o Miseria de la Naturaleza Humana*) y su inclinación más favorable al escepticismo que al estoicismo a la hora de evaluar las doctrinas morales de la Antigüedad (juicio recogido en los cuatro ensayos que cierran el libro: "El Epicúreo", "El Estoico", "El Escéptico" y "El Platónico"), tan difundidas en un siglo que pretendía edificar la moral sobre bases laicas. Emplazado en este proyecto, Hume destaca como representante de ese "nuevo paganismo" que según Peter Gay caracteriza al "pathos" ético de la Ilustración.

Francisco VAZQUEZ GARCIA
Universidad de Cádiz

STEPTOE, Andrew: *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and the Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Cossi fan tutte*. Clarendon Press, Oxford, 1990, 273 pp.

El bicentenario de la muerte del mayor genio de la Historia de Música está dando lugar a una intensa producción bibliográfica en toda Europa, tanto en la reedición de los clásicos de la *mozartología* (con perdón de la palabra) como en la aparición de nuevos estudios y de análisis renovadores. Este último es el caso del libro que nos ocupa, que ha sido considerado por el gran especialista H.C. Robbins Landon (recuérdense sus recientemente traducidos estudios sobre la década dorada y sobre el último año de Mozart) como "el más importante libro sobre Mozart aparecido en muchos años". Sin duda que está llamado a convertirse no sólo en un clásico prematuro, sino —lo que es más importante— en modelo de futuros estudios que sepan conjugar el excesivamente frío análisis musical con las interrelaciones culturales y de pensamiento que se tejen alrededor de ese espectáculo entre los espectáculos que es la ópera.

El libro parte de un minucioso estudio del contexto social en el que se desarrolla la vida vienesa del genio salzburgoés, con capítulos dedicados a la estructura social de la capital imperial, al público de los teatros de ópera y al círculo de amistades al que Mozart se rodeó en la ciudad.

No obstante lo anterior, el objetivo principal del libro es guiar al lector hacia una más profunda comprensión y disfrute de esas enigmáticas óperas, no tanto a través de detallados análisis musicales como a través del conocimiento de la *escena* en que se compusieron. Tras esto, se toman en consideración las propias intenciones y aspiraciones de Mozart con estas obras compuestas en un período de rápidos cambios intelectuales y políticos, durante el cual sus creencias, ambiciones y posición social se transformaron radicalmente. Desde un punto de vista musical la obra de Mozart sufrió una serie de cruciales cambios estilísticos que se manifiestan meridianamente en estas tres grandes óperas escritas sobre textos de Lorenzo Da Ponte. También se nos habla del papel que éste jugó en el desarrollo y evolución de la ópera bufa, así como de la concepción que tenía del espectáculo, a través del análisis de la forma en que presenta y desenvuelve estas tres historias, ninguna de las cuales se basa en un argumento original. Finalmente, el autor dirige su atención hacia la práctica de las producciones operísticas en tiempos de Mozart —fuentes musicales, disponibilidad de cantantes y técnicas escénicas— que pudiera haber influido sobre la creación final de Mozart.

Uniendo todos estos enfoques por vez primera en las investigaciones mozartianas, el libro de Andrew Steptoe nos brinda una luminosa introspección en la técnica compositiva de Mozart y en la función de la ópera de su tiempo.

Andrés MORENO MENGÍBAR