

Dieciocho

**Hispanic Enlightenment
Aesthetics and Literary Theory**

VOLUME 11, NO. 1

SPRING 1988

Dieciocho

Hispanic Enlightenment
Aesthetics and Literary Theory

VOLUME 11, No. 1

SPRING 1988

TEMAS DEL SIGLO XVIII HISPANO

- ✓ Daniel S. Whitaker. *Los figurones literarios de María Rosa Gálvez as an Enlightened Response to Moratín's La comedia nueva.* 3
- ✓ María A. Salgado. *Women's Voices in Eighteenth-Century Hispanic Poetry.* 15
- Pablo Carrascosa Miguel y Elisa Domínguez de Paz.
Costumbrismo y sociedad en un sainete argentino del final del reinado de Carlos III: Aportación para una lectura social de "El amor de la estanciera." 27

ESTETICA Y TEORIA LITERARIA

- ✓ Eva M. Kahiluoto Rudat. *From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga.* 37
- Textos:
- ✓ Ignacio de Luzán. *Memorias literarias de París.*
(Capítulos VIII y IX) 49
- ✓ Stefano Arteaga. *Osservazioni sopra il Ruggiero.* 57

RESEÑAS

- ✓ María Gardeta-Healey. "Fernando Burgos, ed. *Prosa hispánica de vanguardia.* Madrid: Editorial Orígenes, 1986. 270 pp." 75
- ✓ Eva M. Kahiluoto Rudat. "Edward V. Coughlin. *Nicasio Alvarez de Cienfuegos.* Boston: Twayne, 1988. 139 pp." 78
- ✓ L. Teresa Valdivieso. "Fernando Burgos. *La novela moderna hispanoamericana.* Madrid: Editorial Orígenes, 1985. 157 pp." 81
- Publicaciones recibidas 83
- Información editorial 84

Copyright (c) 1988 by Eva M. Kahiluoto Rudat
DIECIOCHO: Hispanic Enlightenment,
Aesthetics, and Literary Theory.

ISSN 0163 0415

Dieciocho

Hispanic Enlightenment
Aesthetics and Literary Theory

Editors

Eva M. Kahiluoto Rudat
Rutgers University

Ciriaco Morón Arroyo
Cornell University

Jesús Gutiérrez
Wayne State University

Review Editor

L. Teresa Valdivieso
Arizona State University

Editorial Board

Edward W. Coughlin
University of Cincinnati

David T. Gies
University of Virginia

Arnold L. Kerson
Trinity College, Hartford

Pilar Regalado Kerson
Central Connecticut
State University

Advisory Board

Juan Luis Alborg
Indiana University

Peter B. Goldman
Syracuse University

José Luis Gómez Martínez
University of Georgia

Paul Ilie
University of
Southern California

Juan López Morillas
University of Texas

Carmen Chaves McClendon
University of Georgia

John H. R. Polt
University of California
Berkeley

Alberto Porqueras-Mayo
University of Illinois
Urbana

José Romera Castillo
Universidad Nacional de
Educación a Distancia,
Madrid.

José Rubia Barcia
University of California
Los Angeles

Enrico Mario Santí
Cornell University

Jorge Valdivieso
American Graduate School of
International Management
Phoenix, Arizona.

LOS FIGURONES LITERARIOS OF MARIA ROSA GALVEZ
AS AN ENLIGHTENED RESPONSE TO MORATIN'S LA COMEDIA NUEVA

DANIEL S. WHITAKER

At the end of the eighteenth century, both María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) and Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) advocated reform in the Spanish theater. In their view, the poor quality of the dramatic fare of the day was caused by inexperienced playwrights who catered to the uneducated public's taste for visual spectacle and who ignored indispensable neoclassic precepts. Moratín's second major work, *La comedia nueva o el café* (1792), is the most famous statement of the Spanish Age of Enlightenment by the nation's most successful playwright on the subject of theatrical reform. This play affirms that nothing less than national pride is at stake in the high calling of the dramatic craft. María Gálvez's *Los figurones literarios*, published twelve years after *La comedia nueva*, echoes the didactic message of Moratín's work in affirming the serious nature of a playwright's task. Like Moratín, Gálvez also points out that aspiring playwrights must avoid the bad advice of well-meaning but inexperienced friends.

The fact that *Los figurones literarios* underscores the weaknesses of the theater in Spain and that Gálvez's play has some similarities with the plot of *La comedia nueva* has led many critics, such as John A. Cook and Juan Luis Alborg, to claim that *Los figurones literarios* is merely a defective imitation of Moratín's well-known work.¹ Yet, such a judgment fails to recognize that her approach to comedy is fundamentally different from that of Moratín and overlooks the indisputable dramatic skill of María Gálvez. More importantly, *Los figurones literarios* proposes an alternate role for women in society, a role which contrasts sharply with the patriarchal *status quo* affirmed in *La comedia nueva*. Thus, although *Los figurones literarios* parallels *La comedia nueva* in its call for theatrical reform to the enlightened minority of the Spanish eighteenth century, María Rosa Gálvez's first major comedy merits its own original place among the dramatic works of the day.

Los figurones literarios takes place in the study of Don Panuncio's home one afternoon in Madrid. Don Panuncio considers himself both a renowned scientist and especially an unsurpassed playwright. Nevertheless, afraid of possible adverse public reaction to his first play, *El contraste contrastado*, the hopeful dramatist claims that the work is that of his son, Alberto, and arranges for its performance that

afternoon. Meanwhile, Don Panuncio has also agreed to the marriage of his niece, Doña Isabel, to an old friend and antique dealer, Don Epitafio. Alberto objects strongly to both actions of his father — he knows the play will fail and he is in love himself with Isabel. To make matters worse, flattering friends of Don Panuncio — Don Cilindro, el Barón de la Ventolera, and Don Esdrúxulo — encourage their host in his scientific and dramatic exploits. The inevitable failure of the drama plays into Isabel's hands. She now threatens to reveal to all that Don Panuncio is the author of the absurd play if he insists on marrying her to Don Epitafio. At the conclusion of *Los figurones literarios* Don Panuncio bows to Isabel's wishes and accepts her marriage with Alberto as well as her advise to expel his frivolous companions from his house.

Los figurones literarios does share some surface similarities with Moratín's *La comedia nueva o el café*. In both comedies an inexperienced playwright is chastised (Don Panuncio in *Figurones*, Don Eleuterio in *La comedia nueva*); a projected marriage is cancelled because of the failure of a play (that of Isabel and Don Epitafio, and Mariquita and Don Hermógenes); and various characters call for the general reform of the Spanish stage (Alberto and Don Pedro). In addition, both plays follow the neoclassic unities of time (under 24 hours), place (all action takes place in a single location), and action (a unified sequence of events).

However, differences between *Los figurones literarios* and *La comedia nueva* are also evident. *Los figurones literarios* has more characters (nine principal characters — only seven for *La comedia nueva*); its action takes place in a home and not in a café; the drama of María Gálvez is in the traditional Spanish eight-syllable romance, not prose; and *Los figurones* is a longer work, written in three acts (*La comedia nueva* is composed in two acts). Moreover, the titles of the two works demonstrate the difference in the focus of each play. In *La comedia nueva o el café* the didactic message is divided evenly (in the two acts) between the urgency to improve the quality of the Spanish theater and the necessity to change the social behavior of various personages (behavior open to public view in the café). The title of *Los figurones literarios* mirrors a different didactic thrust: the requirement to choose with care one's social relationships. While the writing of good plays is stressed in Gálvez's work, successful literary activity is subordinate to the selection of worthy friends and colleagues.

In addition, two other principal discrepancies separate *Los figurones literarios* and *La comedia nueva* even further: Gálvez's use of caricature as well as other key elements of the sainete and the key role of Isabel in *Los figurones literarios*. Despite a similarity in theme, then, *Los figurones literarios* is markedly different from *La comedia nueva*; as Eva M. Rudat correctly states, María Gálvez's work "tiene(n) argumento, desarrollo de la acción y personajes completamente originales" (244).

An essential dissimilarity between *Los figurones literarios* and *La comedia nueva* is caused by Gálvez's utilization in her comedy of many of the techniques of Ramón de la Cruz's popular sainete, an aspect that is lacking in Moratín's second major work. The sainete, we recall, is that short work evolved from the sixteenth-century *paso* and the seventeenth-century *entremés*; in the eighteenth century dramatists stage the sainete between the acts of longer dramatic works. In María Gálvez's time, Ramón de la Cruz is the chief craftsman of this *género chico* and establishes the constants of the sainete: fast-paced slapstick comedy; witty dialogue in *romance*; the lambasting of popular eighteenth-century characters such as *petinetres*, *abates*, and *cortejos*; and a moral lesson at the end of each work. A key to the sainete's success is the role of caricature, that "rare and rather paradoxical combination of exaggeration and plausibility," in John Moore's words (25).

Caricature is central to the comic effect produced by *Los figurones literarios*. Many characters and several scenes have all the flavor of a typical sainete of Ramón de la Cruz. The four "figurones literarios" are caricatures of the academic, professional, or social personages suggested by their allegorical names: Don Cilindro (science), Don Esdrúxulo (poetry), Don Epitafio (dealer in antiques), and Barón de la Ventolera (nobility). As the four friends of Don Panuncio are introduced in the first act, the audience readily notes that language, gestures, and even stage props distinguish each of Don Panuncio's fashionable friends. This characterization of a role by the stressing of one or more personality traits is typical of the sainete. Often, the speech of the character mirrors these same traits. The spoiled marquesa in Ramón de la Cruz's *La comedia de maravillas* is depicted in this manner as she constantly asks her male escort for luxury items while waiting for the drama to begin:

Señor Barón, mi pañuelo...(87)
Señor Barón, dos pastillas...(88)
¡Señor Barón!, el estuche...(88)

In *Los figurones literarios*, the Barón is a caricature of the Frenchified Spanish nobility and, like Ramón de la Cruz's marquesa, again is easily identified by his speech:

...¿La palabra
Parler es en español
Hablar? ¡Oh! Tengo olvidada
Nuestra miserable lengua. (275-276)

Another example of a character who can be easily identified by his speech and his actions is Don Cilindro, who prefers to employ trendy scientific terminology. He calls Alberto a "producto" (267) of Don Panuncio and enters the scene (VII, Act I) with a glass box.

Several entire scenes in *Los figurones literarios* resemble the popular sainete. In the second act (scenes IX and X) Isabel arranges the chairs of her uncle's study so that all invited guests can view Don Cilindro's glass box along with its mysterious powers — as the scientist exclaims that he is "el maquinista mayor de la Europa..." (310). Don Panuncio interrupts the proceedings to request that all look through his telescope at a comet (which only Alberto can see). The Barón cuts short this scientific endeavor by his hasty entrance and accidentally breaks a glass side of Don Cilindro's box, much to the latter's sorrow. Highlighted by the "play within a play" effect of the makeshift theater of Isabel, the events of these scenes echo the comic essence of the sainete through the utilization of unexpected occurrences, quick dialogue, farce, and even through the use of *romance*, the most widespread verse form of the *género chico*.

The use of farce and caricature, central to the structure of *Los figurones literarios* and reminiscent of the sainete, is absent in *La comedia nueva*. Typical of the *comedia moratiniana*, the author of *El sí de las niñas* portrays the principal characters — Don Pedro, Don António, Don Eleuterio, and Doña Mariquita — in a realistic fashion as required by the neoclassic tenet of verisimilitude. Don Hermógenes, the bombastic pedant and suitor of Doña Mariquita, is the only character who approaches caricature. His comic effect originates chiefly from his language. This fact is clear from the first act, when Don Eleuterio requests that Doña Mariquita's future husband give his opinion about the upcoming play:

Sí, diré; pero antes de todo conviene saber que el poema dramático admite dos géneros de fábula. *Sunt autem fabulae, aliae simplices, aliae implexae.* Es doctrina de Aristóteles. Pero lo diré en griego para mayor claridad. *Eisí de ton mython oī men aploī oī de peplegmenoi. Caí gar ai praxeis...*(27)

In relying principally on a linguistic repertoire of proper names, foreign words, and hyperbole, Don Hermógenes' speech is closely related to the narrator-professor of Cadalso's *Los eruditos a la violeta*. Humor in both discourses originates from the utilization of superficial knowledge for social advantage. As the wily instructor in Cadalso's work confesses to disciples, "Las ciencias no han de servir más que para lucir en los estrados, paseos, luneta de las comedias, tertulias, antesalas de poderosos y cafés..." (57). In *La comedia nueva*, Don Pedro is the first character to censure Don Hermógenes' trendy but empty language and tells the pedant to his face that "usted es un erudito a la violeta, presumido y fastidioso hasta no más" (29).

Don Hermógenes' limited comic role contrasts sharply with the antics of Don Epitafio, Don Esdrúxulo, Don Cilindro, and the Barón in

Gálvez's play. As we have seen, Gálvez draws each of these caricatures not only by their individualized language but also by their gestures, stage props, and above all by slapstick actions. More importantly, whereas the humorous Don Hermógenes is a secondary figure in Moratín's didactic message, María Gálvez's *figurones literarios* are central to her aesthetic lesson. Gálvez's play stresses the negative effects of superficial friendship principally through Don Panuncio's comic interaction with his four erudite friends; Moratín, on the other hand, relies on the moralistic speeches of Don Pedro to point out Don Eleuterio's poor choice of companions as well as to advise him on other matters. Don Pedro's didactic voice for the characters of *La comedia nueva* and theatergoers alike dominates the final scene (Act II, scene IX), where the *hombre de bien* lectures Don Eleuterio on how to write plays:

Qué, ¿no hay más sino meterse a escribir, a salga lo que salga, y en ocho días zucir un embrollo, ponerlo en malos versos, darle al teatro y ya soy autor? Qué, ¿no hay más que escribir comedias? Si han de ser como la de usted o como las demás que se le parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios... (57)

In this last scene, the austere Don Pedro also proposes a change in Don Eleuterio's private life:

Yo tengo bastantes haciendas cerca de Madrid; acabo de colocar a un mozo de mérito, que entendía en el gobierno de ellas. Usted, si quiere, podrá irse instruyendo al lado de mi mayordomo... (60)

Although Isabel and Alberto occasionally do give advice and opinions in *Los figurones literarios*, María Galvez's moralizing approaches the didactic technique of the sainete, in which the audience is given a lesson through the actions of the characters themselves and not through the lengthy speech of one character. Ramón de la Cruz's *La presumida burlada* exemplifies the sainete's moralizing thrust. The audience is aware of Doña María Estropajo's pretensions and pride through her treatment of servants, her husband, and finally her own mother. Yet the overt moralizing is summed up briefly by Don Gil at the end of the sainete:

Pues enjuguen
las lágrimas; y pasando
a la pieza de comer
el que quiera acompañarnos,
verá cuántos beneficios
producen los desengaños
a quien los recibe humilde
y procura aprovecharlos. (115)

This speech is very similar to the brief final statement of Isabel at the conclusion of *Los figurones literarios*:

Quiero que de mis vivezas
Me perdonéis, y que unidos
En la amorosa cadena,
Que para nuestros placeres
Formó la naturaleza,
Para elegir los amigos
Usemos de más reservas:
Pues hombres de bien y sabios
Son pocos los que se encuentran. (367)

In her reliance on farce and caricature, María Rosa Gálvez joins other writers of the eighteenth century both in Spain and other European countries who depend on burlesque for didacticism as well as for comic relief in an age that is overly-serious and overly-logical (McClelland, 270). Thus in her second comedy, Gálvez aligns herself more closely to the popular sainete of Ramón de la Cruz than to the *comedia moratiniana*. The Barón best summarizes María Gálvez's desire to teach her lesson through the techniques of the popular *género chico* in *Los figurones literarios* when he acknowledges that "...aquellos Dramas de las Parodias ... son encanto del pueblo" (304).

Another fundamental difference distances *Los figurones literarios* from the well-known *La comedia nueva*: the role of women in each work. In this regard, Bridget Hill, in her text on eighteenth-century women, has demonstrated that after 1740 throughout Europe there was a concerted effort in literature to define the proper place of women in society. As women in the Age of Enlightenment became more active in salons, literary endeavors, and even in the affairs of state, they needed to be reminded, according to many masculine observers, of their traditional feminine roles as wife and mother. Underlining these roles was the male view that female mental and physical capabilities were inferior to men. Thus, women in general were to listen and not to speak; feminine virtue was defined in such terms as restraint, passivity, compliance, submission, and delicacy. Masculine traits in women, such as intellectual activity, were considered forbidding. In Spain, as Kathleen Kish has convincingly argued, the masculine playwrights of the theater "deemed woman's correction a top priority concern" (187). The didactic message of many of these works, Kish concludes, forms nothing less than an aesthetic curriculum of a school for obedient wives.

Moratín's *La comedia nueva* follows the European eighteenth-century tendency to limit the woman's place in society and parallels other masculine dramatic works in Spain. Don Pedro's didactic lesson for Don Eleuterio concerning theatrical reform also contains a lesson for his wife, Doña Agustina. Instead of concerning herself with the writing of dramas,

Don Pedro recommends that she only perform domestic duties:

Si cuida de sucasa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber y cuanto conviene a una mujer de su estado y obligaciones. (60)

The pedant Don Hermógenes is the only character in *La comedia nueva* who approves of Doña Agustina's dramatic efforts, but the real meaning of his support for women is all too clear:

...y los experimentos cotidianos nos enseñan que toda mujer que es literata y sabe hacer versos, ipso facto se halla exonerada de las obligaciones domésticas. Yo lo probé en una disertación que leí a la Academia de los Cinocéfalos... (40).

Moreover, Mariquita, the sister of Don Eleuterio, is happier at home preparing meals, sewing, cleaning, and other traditional female chores. Saying that she will never understand Don Hermógenes' instruction in the arts and sciences—"...si soy ignorante, buen provecho que haga..." (39)—, the sixteen-year-old affirms her own valued skills:

Sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar una casa; yo cuidaré de la mía, y de mi marido, y de mis hijos, y yo me los criare. (39)

Closely allied with these domestic abilities is Mariquita's principal concern in *La comedia nueva*: the selection of a husband. Don Pedro also has advice for her in this area and recommends that she "disimula un poco las ganas que tiene de casarse..." (60).

Los figurones literarios sharply contrasts with *La comedia nueva* in the role it offers women in society. To begin with, Isabel is a key character in Gálvez's comedy. It is she who convinces Don Panuncio that he should approve her marriage with Alberto. She, along with Alberto, points out to Don Panuncio that his friends are merely leaches and that they should be thrown out of his house. Finally, Don Panuncio puts such trust in his niece that he leaves to her discretion who should enter his home:

Lucas, no has de abrir la puerta
A nadie, simi sobrina
No te concede licencia. (366)

Isabel clearly enjoys her ability to control her masculine relatives and to teach them a lesson, as she tells Alberto:

Pero entre tanto pensemos
En divertirnos nosotros,
Y sea a costa de ellos. (296)

Moreover, in contrast to *La comedia nueva*, in which a discredited Don Hermógenes praises non-traditional roles for women in the literary field, in *Los figurones literarios* it is the foolish Don Esdrúxulo who claims that woman could not possibly understand poetry:

Barón, hablar con mujeres
De poesía es dar a cerdos
Margaritas. Explicadme
A mí el númeranterior
De Góngora. (303-304)

Nevertheless, women are also caricatured in *Los figurones literarios*. The mother of Isabel, Doña Evarista, is a woman who is driven by a desire to read newspapers of the day in order to keep up on current events. As she arrives at the house of Don Panuncio, her first concern is to know the news of the nation:

Panuncio, hace mucho tiempo
Que no he sabido palabra
De la actual situación
Política. ¿Cómo andan
Los Gabinetes? ¿Cuál tiene
En su mano la balanza
De la Europa? (253).

Yet at the end of the play, no masculine character attempts to reform her or to suggest that Doña Evarista return to totally domestic concerns, as Don Pedro advises Doña Agustina in *La comedia nueva*. In *Los figurones literarios* Doña Evarista joins the comic group of Don Cilindro, Don Epitafio, Don Esdrúxulo, and el Barón as one of the play's caricatures. As in the case of the masculine comic figures, she is ridiculed for the superficial knowledge she possesses of her field of interest. There is no suggestion that she or her masculine counterparts stop their respective studies; on the contrary, they need to study more and talk less.

Underlying the role of women throughout *Los figurones literarios* is a suspicion of masculine authority. Epitomizing this aspect of the work is the opening scene of Act III, in which Isabel is reading a text entitled *Descubierta de la India*. Isabel is amazed that in India women throw themselves on the funeral pyres of their husbands. Although Doña Evarista tries to bring humor to the scene — she wants to intercede with a minister so that the custom does not become popular in Spain — Isabel remains serious. She concludes that women in general

...no tenemos en nuestra
Vida un día más feliz
Que aquel, en que come tierra
Un marido... (367)

Thus, the questioning of patriarchal authority as well as the forceful role of Isabel differentiates *Los figurones literarios* from Moratín's *La comedia nueva*. In the latter work, Don Pedro gives a lesson on the correct writing of plays as well as the proper place of women in the home. In María Gálvez's work, it is Isabel who orchestrates the lesson for her uncle as well as her future happiness as the bride of Alberto. In addition, Isabel's strong female role corresponds to Nancy in Gálvez's lachrymose drama *El egoista*. In that play the protagonist decides to separate herself and her son from her wayward husband. In all, *Los figurones literarios* offers a different view of the capability of women in society, a view not only at variance with *La comedia nueva* but also with many other eighteenth-century dramatic works in Spain. As René Andioc contends, Moratín as well as his masculine contemporaries "desconfía del bello sexo en general y tiene por ley objetiva la falsedad y doblez de la mujer como tal" (465).

In conclusion, *Los figurones literarios* is fundamentally different from Moratín's *La comedia nueva*. While both call for reform in the theater of the day and at times are vaguely analogous in plot and structure, María Gálvez's drama incorporates the techniques of caricature to drive home her moral lesson. In deforming characters and exaggerating their defect for didactic purposes, Gálvez joins other eighteenth-century Spanish satirists such as Ramón de la Cruz, Cadalso, Torres Villarroel, Isla, and Goya. Moreover, whereas *La comedia nueva* supports the traditional role of women obeying a masculine authority, Gálvez in *Los figurones literarios* provides different role models for women. Her work exemplifies those plays in the Spanish eighteenth century which demonstrate, according to Glendinning, "... a movement towards a different and less hierarchical society, a sense of injustice of the status quo" (120).

In this regard, could *Los figurones literarios* have been a dramatic reply to the earlier *La comedia nueva*? I believe that this contention is possible.² It has been shown that several events and characters from *La comedia nueva* are echoed in *Los figurones literarios* but are developed in a different way. For example, in *La comedia nueva* Mariquita loses a promising husband because her brother and sister-in-law want her to marry pompous Don Hermógenes; in *Los figurones literarios*, Isabel succeeds in marrying the man of her choice through her own wits. Moratín's work takes place in the café, a generally masculine world where literary theory is discussed and from which, at the end, women are banished to the home; Gálvez's work occurs in a home, the traditional female theater of operations from which at the end of the work foolish men along with inappropriate dramatic theory are expelled to the street. Finally, as we have seen before, Don Hermógenes' discredited praise for literary women is mirrored in María Gálvez's work by Don Esdrúxulo's questionable affirmation that women could not possibly understand poetry. As a general rule, in Moratín's second comedy, women who venture outside roles assigned to them by men are chastised; in María Gálvez's work women are rewarded for challenging these same subordinate roles. Viewed as a

response by Gálvez to *La comedia nueva*, *Los figurones literarios* rejects the patriarchal message of Moratín's play while joining with the earlier work in its call for reform on the stage in Madrid.

Maria Rosa Gálvez de Cabrera was proud of the works that she wrote for the Spanish stage. Her death at the age of 38 prevented the dramatist from further polishing her dramatic craft. She was also well aware of the fact that she was a woman writing in a field dominated by men. In several prefaces to her literary texts as well as in various plays themselves one notes today statements that remind her contemporary public that she, as a woman, was forging a new role for her sex.³ In the conclusion of *Un loco hace cien*, the character Don Pancracio perhaps summarizes most succinctly Gálvez's pride in that comedy and other works written by her, such as *Los figurones literarios*:

Y si el (*Un loco hace cien*) sirve para corregir la preocupación de las personas extravagantes, quedarán premiados los desvelos de una Española amante de su nación, que por desterrar este defecto, ofrece esta pequeña pieza a la diversión del público. (408)

Daniel S. Whitaker

California State University
San Bernardino

Notes

¹ Alborg, for example, claims that *Los figurones literarios* "es una imitación de *La comedia nueva* de Moratín, con estrecha sujeción a las unidades y escrita en romance octosílabo" (660). Cook similarly affirms that *Los figurones literarios* "is an imitation in verse of Moratín's *The New Comedy*" (397).

² *La comedia nueva o el café* premiered 7 February 1792 but was revived again for a performance 27 July 1799 (Dowling 48 and 54). Dowling maintains that *La comedia nueva* and its theme of theatrical reform remains popular as well as controversial throughout the decade of the 1790's (55). Thus, Gálvez along with other active playwrights of the period were most probably very familiar with Moratín's work.

³ Gálvez also writes in the "Advertencia" of the second volume of her *Obras poéticas*:

Atrevimiento es en mi sexo, en estas desgraciadas circunstancias de nuestro teatro, ofrecer a la pública censura una colección de tragedias; pero espero que se me disculpe por el buen deseo que me estimula a promover o excitar los ingenios españoles... (quoted in Rudat 248).

Works Cited

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española: siglo XVIII.* Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.
- Cadalso, José. *Los eruditos a la violeta.* Madrid: Aguilar, 1967.
- Cook, John A. *Neoclassic Drama in Spain: Theory and Practice.* Dallas: Southern Methodist University Press, 1959.
- Cruz, Ramón de la. *Sainetes.* Ed. José María Castro y Calvo. Madrid: Editorial Ebro, n.d.
- Dowling, John. "Estudio sobre La comedia nueva." In *La comedia nueva y El sí de las niñas.* Eds. René Andioc and John Dowling. Madrid: Clásicos Castellanos, 1968.
- _____. Introducción. *Sainetes I.* By Ramón de la Cruz. Madrid: Clásicos Castellanos, 1981.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva o el café. El sí de las niñas.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1965.
- Gálvez de Cabrera, María Rosa. *El egoísta. Comedia original en tres actos.* In *Obras poéticas*, vol. I. Madrid: Imprenta Real, 1804, pp. 111-236.
- _____. *Los figurones literarios. Comedia original en tres actos.* In *Obras poéticas*, vol. I. Madrid: Imprenta Real, 1804, pp. 237-367.
- Glendinning, Nigel. *A Literary History of Spain: The Eighteenth Century.* New York: Barnes & Noble Inc., 1972.
- Hill, Bridget. *Eighteenth-Century Woman: An Anthology.* London: George Allen & Unwin, 1984.
- Kish, Kathleen. "A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater." In *Women in Hispanic Literature*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U. of California P. 1983, pp. 184-200.
- McClelland, I.L. *Spanish Drama of Pathos 1750-1808.* 2 vols. Toronto: U of Toronto P, 1970.
- Moore, John. *Ramón de la Cruz.* New York: Twayne, 1972.
- Rudat, Eva M. Kahiluoto. "María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico." *Dieciocho* 9 (1986): 238-248.

WOMEN'S VOICES IN EIGHTEENTH-CENTURY HISPANIC POETRY

MARIA A SALGADO

It is not a simple task to write about 18th-century Hispanic poetry. To write about women's poetry is next to impossible. Reliable editions are not available, and a lack of attention to the contributions of women, by critics, bibliographers, and historians of literature, makes any attempt at research a frustrating experience. I have, however, "discovered" a number of women writers and learned of the possible existence of others.¹ The aim of this paper then is to identify the women poets I have found and to place their works within the general context of 18th-century literature.

Eighteenth-century Hispanic poetry is not neatly contained within the dates 1700-1800.² In Spain, although a few proponents of the aesthetics of the Age of Enlightenment appeared early-on in the century, the definitive tenets did not become firmly established until the mid-seventeen hundreds. Once entrenched, however, these tenets held sway well into the first third of the following century.³ The same general pattern holds for Spanish-American poetry. The major difference in the onset and demise of said trends on the two sides of the Atlantic, may be due to the relative distance of each area from Spain, as well as to the differing degrees of cultural development within each given area.⁴

As suggested above, during the first half of the 18th century, Hispanic letters continued to adhere to the much admired — if totally outmoded — Baroque style of the Golden Age. All of the women poets that I have been able to identify were nuns. In general, the fact that such large number of writers were members of religious orders is not surprising. It may reflect the general trend of an age that considered religious life (for men and women alike) highly desirable for spiritual salvation. More specifically, women found in convent life a decent alternative to marriage. The convent offered them a chance to acquire education and to enjoy a certain degree of privacy. Eva M. Kahiluoto Rudat has pointed out that the novels of the well-known 17th-century "feminist" writer from Spain, María de Zayas allow the reader to learn of some of the benefits offered by convent life.⁵ More explicit — and more openly

autobiographical — are the words of another 17th-century "feminist," the Mexican writer and nun Sor Juana Inés de la Cruz. She explains her reasons for entering the convent in the following statement: "Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación" (260). Be that as it may, all the early 18th-century women writers I have found were nuns who adhered to the Baroque style of the Golden Age. It is not therefore surprising that they should continue to write religious verses in imitation of the great mystics: San Juan, Santa Teresa, and Fray Luis. Although their poems are not models of lyric excellence, one may safely say that their best examples are in no way inferior to those written by the male poets of their day. Even the relatively minor accomplishments of some of these women are surprising, when one considers that in order to write, they had to overcome the pressures of a society adverse to educating its women, let alone recognizing their artistic merits.

In Spain, one of the writers who fought hard to survive in her hostile environment was Sor Beatriz Ana Ruiz (1666-1735), an illiterate country woman who married twice and became the mother of several children. By the age of thirty-three she had lost her second husband, a jealous and abusive man. She then entered a convent, and over the next years dictated her allegorical and poetic works (published in 1744) to the secretary of the local city-hall (BAE vol. 270, 169). Sor Gregoria de Santa Teresa (early 18th century) and Sor Ana de San Jerónimo (1696-1771) were members of the upper class and thus led easier lives. Sor Gregoria, who has been called "gran maestra de la virtud" by her biographer, was an educated woman whose works are unpublished. She wrote intensely spiritual mystic verses (Cueto I, 59). Sor Ana, daughter of the Count of Torrepalma, knew Classical literature and was familiar with the literatures of Italy and Spain. She became a painter and a poet, much admired for her erudition and obvious talent. Her works were published in 1773 (BAE vol. 270, 30?).

Probably the best known among this group of poets is the Colombian "Madre Castillo," Francisca Josefá de la Concepción Castillo y Guevara (1671-1742). Raised in Bogota by a wealthy family, she taught herself to read and write by the age of nine. After becoming a nun, she learned Latin and read a variety of religious and literary texts. She wrote an autobiography and a collection of mystic pieces in prose and verse called *Afectos espirituales*. Her prose works surpass her poetry in quality and quantity. Nevertheless, her verses, which reveal her intimate knowledge of Biblical and mystic texts, are among the best of the period. Another Spanish American nun who wrote at this time, but about whom little is known, is Sor Teresa Magdalena de Cristo; her

"Décimas a San Juan de Dios" won a prize in a contest held in Mexico in honor of this saint in the year 1700.

In fact, this contest, as well as those of 1724, 1729, 1748, 1790, 1804, and 1808, are very significant to the study of poetry in the 18th century. Poetic contests, held periodically throughout the Hispanic world, give a clear indication of prevailing literary taste.⁶ In Mexico, some of these poems have been collected in volumes dedicated to Colonial letters and to women writers. Such is the case with the above-mentioned poem by Sor Teresa, included in *Poetas novohispanos* (1942). A more significant book for the study of aesthetic taste and poetry written by women is *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX*, published originally in 1893.⁷ In his introduction to this anthology, the editor explains that lack of access to the intellectual activities of their times, did not deter a small number of educated women from competing with men for the "favores de las musas" (viii). He adds that by his own day, all that remained were a few names, vague bibliographical references, and unpublished manuscripts. Thus, of the many poems written by women in Colonial times, the only ones available to him (except for those by Sor Juana), were those published in the volumes of the poetic contests. He reminds the readers, perhaps needlessly, that in order to have won, these women must have indeed been adept in the art of writing poetry. He believes that despite his failure to find additional texts, the winning poems could not have been the only ones they ever wrote (x).⁸

Baroque elements in the poetry of the first half of the 18th century may obscure the fact that the ideology of the Enlightenment had been gaining ground in literary circles. The debates initiated by Feijoo's essays, which began to appear in 1726, were particularly important for the establishment of the new ideology. For women writers, one of the most significant was his *Defensa de las mujeres* (1726), an essay that triggered a long series of debates that culminated with Josefa Amar y Borbón's (1753-1803?) essays in defense of women and their rights to education.⁹ These debates, plus Carlos III's enlightened, though controversial, measures on behalf of female education, opened the way for women, altering the absolute male dominance in the field of literature and the fine arts.¹⁰ In fact, in her book *El feminismo en España*, María del Pilar Oñate points out that the women writers of the second half of the 18th century were "decididas feministas" (161), and ascribes the fact to the seeds planted by Feijoo earlier in the century (195).

Documents of the time point to the fact that some of these early feminists attained literary success.¹¹ María Nicolasa de Helguero y Alvarado (? - 1805) published a collection, *Poesías sagradas y profanas* (1794), which included two poems dedicated to exalt women's character, "Las heroínas de la Ley antigua" and "Décimas a las damas del siglo ilustrado" (BAE vol. 269, 496-99). María Gertrudis de Hore (1742-1801) is the only woman of the Enlightenment included in Cueto's 19th-century

anthology, *Poetas líricos del siglo XVIII* (1869-1875). Her "romantic" life inspired the 19-century novelist Cecilia Böhl de Faber to write *La hija del sol*. Hore, born and reared in Cadiz, where she also married, was known for her beauty, charm, and obvious intellectual capabilities. She entered a convent, with her husband's permission, at the age of thirty-eight, but before doing so, she burnt most of her poems, written in the neoclassical style with some pre-romantic elements. (BAE vol. 67, 554).

Another prestigious writer was Margarita Hickey Pellizzoni (1753-1793?), born in Barcelona of an Irish father and an Italian mother. She translated plays by Racine and Voltaire and wrote poetry under the pseudonym of Antonia Fernández de Oliva and the initials M.H.¹² Hickey's lyric poems, published in 1779, although neoclassical, also have pre-romantic elements. She married a man fifty years her senior when she was quite young. Her husband soon died leaving her rich, and free to pursue her literary interests. Some of Hickey's critics not understanding her feminism, see it as a reaction to the heartaches of her love-life as a widow. Serrano y Sanz stated that she "traza en sus poesías un acerbo retrato de los hombres, propio de quien llevaba en su corazón mal cicatrizadas las heridas de los desengaños, y hace una apología del bello sexo, cuyo ingenio defiende" (BAE vol. 269, 512).

A fourth Peninsular woman writing in the second half of the century was María Rosa Gálvez (1768-1806), the adopted daughter of Coronel Antonio Gálvez. She grew up to marry another military man, Captain José Cabrera. Rumor identified her as the lover of Manuel Godoy, the Prime Minister and favorite of the Queen (BAE vol. 268, 445). In addition to her work as a translator, Gálvez wrote poetry and several neoclassical plays.¹³ Her lyric works, published in three volumes in 1807, were very esteemed by her contemporaries. Quintana, one of the major poets of her time, praised her in the following words: "Lo que más luce en [su poesía] es un estilo claro y puro, y una versificación fácil y fluida" (Idem). Also Cueto, in spite of his overall negative opinion of 18th-century poetry, considers her the best woman poet of her day. For him, her poems show "noble desembarazo y cierta firmeza de entonación, poco común en los versos de las poetisas" (II, 279).

Contrary to the relative prominence attained by these Iberian writers, not much is known about their contemporaries in Spanish America. In fact, except for the participants in the afore-mentioned Mexican contests, I have only been able to identify two writers, both nuns. One is Sor Tadea de San Joaquín (Chile, ?-1827), author of a "Romance" describing the flood which in 1783 destroyed her convent (Urzúa 13) The other is Sor María Josefa de los Angeles (Venezuela, 1770-?), two of whose poems ("El terremoto" and "Anhelo"), appear in *Orígenes de la poesía colonial venezolana* (1979).

The last group of women poets associated with the Age of Enlightenment wrote in the 19th century. They are, therefore, contemporaries of several others who, like Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba-Spain, 1814-1873) and Carolina Coronado (Spain, 1823-1911), are classified as romantic poets, thus placing their works outside the aesthetic parameters of this study. In Spain, only one woman, Vicenta Maturana (1793-1859), continued to favor Neoclassicism. Maturana was a highly educated woman and a personal friend of an influential amateur writer, Queen María Josefa Amalia de Sajonia, third wife of Fernando VII. Maturana published several novels and books of poetry. Papell, who compares her verses to those of Meléndez Valdés, considers her prose poem "Himno a la luna" her most interesting work, "por lo original de su concepción" (II, 210).

In contrast to this one Iberian neoclassical author, there were at least eleven women poets writing in Spanish America at this time; all of them apparent heirs to Spain's "decididas feministas" of the previous century.¹⁴ Sheer numbers and the late dates seem to indicate that the ideology of the Enlightenment survived much longer in the New World. In fact, one of these poets was born as late as 1844; that is, long after Romanticism had triumphed everywhere in the Hispanic World. These eleven women lived along the western edge of the continent: in Guatemala, Colombia, Bolivia, and Chile.

The first of three Guatemalans I will discuss, is María Josefa García Granados (1796-1848) born in Spain of a Guatemalan mother. She came to Guatemala at an early age and wrote all of her works in her new country.¹⁵ García Granados' dedication to learning and her knowledge of literature were eloquently expressed in the many articles she published under the pseudonym "Juan de las Viñas." Of the many poems she wrote, only two are available in *Parnaso guatemalteco* (85-88), both reveal the pre-romantic elements of her verses. The same tendencies are present in the selections of her two compatriots, María Josefa Córdoba de Aragón (1838-?) and Vicenta Laparra de la Cerda (1834-1905). Laparra is far better known as a playwright and the founder of the modern Guatemalan theatre. Most of her poems were included in a volume published in 1883.

In Colombia there were four women poets writing at this time. One was Josefa Gordón de Jove (1790-1851), a prominent lady who followed her Iberian husband into exile in Jamaica during the War of Independence. In Jamaica, she supported her family by writing articles in English for the daily press and by translating legal matters for the courts. Her numerous writings, including her poetry, were left in the hands of her son and appear to have been lost (Otero 61-63).

More successful in the preservation of her works was Josefina Acevedo de Gómez (1803-1861), thirteen years Gordon's junior. She published a number of books, clearly of "enlightened" tendencies, such as bio-

graphies and treatises on home economics, plus cuadros de costumbres, and poetry. Acevedo's poems, collected in *Poesía de autoras colombianas* (1975), reflect the same tendencies prevalent among the poets of this last group.

The works of Silveria Espinosa de Rondón (1815-1886), born twelve years after Acevedo, and twentyfive after Gordon, still adhered to neoclassical tenets. The didactic nature of her writings is obvious not just in her poetry, but also, in her biographies and in the essay titled *La educación de las jóvenes* (Torres 57). Despite Espinosa's late dates, she is not the last proponent of Neoclassicism, this place belongs to another Colombian, Agripina Montes del Valle (1844-1915). Although Montes is considered the country's first romantic poet, there is no doubt that she continued to favor neoclassical forms and topics dedicated to exalt social progress, such as the arrival of electricity and the railroads and the construction of the interoceanic canal (Torres 65). Montes collected her work in the volume *Poesías* of 1883.

The one representative of Bolivia is María Josefa Mujía "La Ciega" (1812-1888), one of that country's earlier and much celebrated poets. Although some of her best-known poems, such as "El árbol de la esperanza" and "La ciega," have appeared repeatedly in several anthologies, her works remain unpublished in the National Library at Sucre (Castañón 49). Her sad and simple verses, of typical pre-romantic cut, may owe their doleful tones to the fact that their author was blind since the age of fourteen.

The literary reputation of Mercedes Marín del Solar (1804-1866) is well established in Chile, her country of birth. The critic Urzúa points out that, although contemporary to the great romantics of France and Spain, Marín remained faithful to Neoclassicism and became the first true modern lyric poet in her country (17-18). Her works were published by her son in 1874.

Another important Chilean is Rosario Orrego de Uribe (1826-1879). Orrego, although self-taught, was extremely influential in the literary circles of her country. She published poems, articles, and the first novels written in Chile by a woman; she even founded a journal, *Revista de Valparaíso*. In 1873 she was elected honorary member of Chile's Academy of Fine Arts. Her poetic works, together with a novelette and some articles, were published in 1931 by Isaac Grec Silva (Urzúa 25-26).

Quiteria Varas (1838-1886) was a niece and pupil of Marín del Solar. Despite the thirty-four years difference in their ages, Marín influenced her niece's intellectual formation and literary taste. Varas' poems appeared in the local newspapers and magazines and were collected in several early anthologies dedicated to Spanish American women poets (Urzúa 31).

To conclude this summary presentation, I would like to underscore the need to study the works of these writers. There is no doubt that all of them deserve a place, however minor, in the literary histories of their countries. The best among them deserve much more. Their contributions to literature and to the advance of feminism in the Hispanic world are great. To omit them from studies of the 18th century — as is regularly done — is to omit a most significant and integral part of Hispanic culture.

Maria A. Salgado

The University of North Carolina
at Chapel Hill

This article was originally a paper presented at the Annual Meeting of the American Society for Eighteenth Century Studies, April 20-24, 1988 at Knoxville, Tennessee, in the Seminar titled "Poetry and Poetic Theory in the Hispanic World."

Notes

¹While speaking of 18th-century poetry in general, Joaquín Arce confirms the large number of poetic texts written at that time. He insists on the urgency in reevaluating this production, not so much because of its intrinsic value, but, rather, because of its historical significance in the renovation of Spanish letters (30-31).

²John R. Polt, whose anthology does adhere to these dates, bases the artistic parameters of the century on three political events: the reigns of Felipe V (1700=1746), Carlos III (1759-1788, and Carlos IV (1788-1808). However, he too is forced to include writers who wrote most of their "enlightened" works in the 19th century, among them Alberto Lista (1775-1848) and Manuel José Quintana (1772-1858), the writer most closely allied to this modality. Joaquín Arce also suggests the late dates of Neoclassicism in Spain, when he points out that "el más puro modelo neoclásico" was Manuel de Cabanyes, born in 1808 (143).

³Pedraza Jiménez and Rodríguez Cáceres give the following distribution of literary tendencies: 1680-1750 post-Baroque; 1720-1750 first neoclassical manifestations; 1770-1790 triumph of Neoclassicism and the ideas of the Enlightenment; 1790-1808 persistence of neoclassical forms with abundant pre-romantic elements; 1808-1833 combination of neoclassical forms and romantic ideology (my trans. 34).

⁴Thus, the strong ties and cultural development maintained with Colombia or Mexico resulted in almost simultaneous manifestations of aesthetic currents, while the weaker ties, and correspondingly weaker cultural development, maintained with Bolivia or the River Plate are translated into either a serious lack of literary and artistic production or into a lagging behind in the establishment of new tendencies.

⁵According to Rudat, Zayas' female characters arrive at the conclusion that given the general male behavior towards women, women are better off in a convent: "Los relatos han de mostrar que los hombres principalmente tienen la culpa de todos los sufrimientos de las mujeres, sobre todo de las inocentes. Ya no hay esperanza de amor, y la crueldad hasta inhumana en algunos casos lleva a la decisión de Lisis de no seguir adelante con la celebración de la bodas. En vista de tantos desafortunios que le esperan en el matrimonio, prefiere no casarse y entrar al convento. Varias de las damas presentes en el sarao siguen su ejemplo, sólo Lisarda se casa, pero no con don Juan, sino con un caballero forastero muy rico, o sea, por interés, no por amor" (Ilusión 28-30).

⁶ In the introduction to *Poetisas mexicanas*, Vigil explains the enormous literary and cultural significance of these contests (x). An even more detailed account of the contests and their women participants is provided by Josefina Muriel in *Cultura femenina novohispana* (Mexico: UNAM, 1982). The dates I have indicated mark contests honoring San Juan de Dios, the ascension to the throne of Luis I, the canonization of San Juan de la Cruz, the ascensions to the throne of Fernando VI and Carlos IV, the unveiling of a statue to Carlos IV in Mexico, and Napoleon's invasion of Spain. According to Vigil, through 1748 all texts were to follow post-Baroque style; those dedicated to Carlos IV (1790, the last contest to dictate motifs and forms) used the new 18th-century aesthetics; the last two accepted any type of approach to the given themes.

⁷ This book was published for the Chicago Exposition of 1893, during the Celebrations of the 4th Centennial of the Discovery of America. It was commissioned by the Ladies of the Exposition as a companion to the anthology of Mexican poets, which itself was a companion to the anthology of Spanish American poets, prepared on the occasion of the 4th Centennial by Menéndez Pelayo, at the request of the Spanish Royal Academy of the Language.

⁸ The ten authors who appear in this anthology span the dates and literary movements of the 18th century; therefore, the earlier ones understandably write post-Baroque poems while the later ones show pre-romantic influences. Their names are: María Dávalos y Orozco, Condesa de Miravalles, Francisca García de Villalobos, María Teresa Medrano, Mariana Navarro, Ana María González, Clementa Vicenta Gutiérrez del Mazo y Velarde, an anonymous school girl, Josefa Guzmán Mariana Velázquez de Leon, María Dolores López, and Josefa González de Cosio.

⁹ See *Dieciocho* 3.2 (1980) for the text of Amar's "Discurso en defensa del talento de las mugeres" (144-62), and for "Josefa Amar y Borbón: Essayist" (138-43), both by Carmen Chaves McClendon. Of additional interest to this topic is Rodney T. Rodriguez, "En torno a una polémica feminista en los albores del Romanticismo español." *Letras Femeninas* 13 (1987): 100-5. For the status of women in the 18th century, see Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Madrid: Siglo XXI, 1972) and J. Muriel, *Cultura femenina novohispana*.

¹⁰ See Edward V. Coughlin, "The Polemic on Feijoo's 'Defensa de las mugeres,'" *Dieciocho* 9 (1986): 74-85.

¹¹ Their rebelliousness is echoed in the feminist poems of the Spanish American women of the next generation, the last one to be educated in the ideas of the Enlightenment. See, for example, Orrego's "La instrucción de la mujer" (*Parnaso chileno* [Barcelona-Buenos Aires, 1910] 19-21) or Espinosa's satirical "De bas et de vers" (*Antología de la poesía hispanoamericana*, II, Colombia. [Madrid: Biblioteca Nueva, 1957] 295-98).

¹²When Cueto wrote his *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII* in 1893, he did not know Hickey's identity. In the hurried eight pages he dedicated to an overview of women artists (II, 272-80), he explained that during the reign of Fernando VII there was a woman writer whom the intellectuals "admiraban y aplaudían," but during his own time, "ignoramos su nombre, aunque conocemos sus iniciales (M.H.)" (II, 273).

¹³Eva M. Kahiluoto Rudat discusses Gálvez's neoclassical aesthetics in "María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico." *Dieciocho* 9 (1986): 238-48.

¹⁴To classify the works of these women — as well as those by the authors previously discussed — is difficult. Most anthologies only reproduce a handful of poems, hardly enough to evaluate overall aesthetic characteristics.

¹⁵García Granados' brother, Miguel, became president of Guatemala and his sister became well known in the political circles of the country. Her satirical poems against some of the most important politicians of her time forced her to live in exile for a time (Figueroa II, 85-95).

Works Cited

- Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Castañón Barrientos, Carlos. *Una luz en las tinieblas: Semblanza de María Josefa Mujía*. La Paz: Isla, 1972.
- Cueto, Leopoldo Augusto de. Marqués de Valmar. *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*. 3 vols. 3a. ed. corregida y aumentada. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- . *Poetas líricos del siglo XVIII*. 3 vols. Biblioteca de Autores Españoles, vols. 61, 63, 67). Madrid, 1869-1875.
- Figueroa Marroquín, Horacio and Angelina Acuña de Castañeda. *Poesía femenina guatemalteca*. 2 vols. Guatemala City: Editorial Universitaria, 1977
- Onate, María del Pilar. *El feminismo en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.
- Otero Muñoz, Gustavo. *Semblanzas colombianas*. Bogotá: ABC, 1938.
- Paz Pumar, Mauro. *Orígenes de la poesía colonial venezolana*. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal, 1979.
- Papell, Antonio. *Historia general de las literaturas hispánicas*. 2a. parte. "Siglos XVIII y XIX". General ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Barna, 1957.
- Parnaso guatemalteco (1750-1928). Ed. Humberto Porta Mencos. Guatemala City: Tipografía Nacional, 1928.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. and Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española*. Vol. V, Siglo XVIII. Pamplona: Cénlit, 1981.
- Poetas novohispanos. (1621-1721). 2a. parte. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Mexico City: UNAM, 1945.
- Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Ed. José María Vigil. Mexico, 1893. Facsimile Edition. Mexico City: UNAM, 1977.
- Polt, John H.R. *Poesía del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1975.
- Rudat, Eva M. Kahiluoto. "Ilusión y desengaño. El feminismo barroco de María de Zayas y Sotomayor." *Letras Femeninas*. 1.2 (Spring 1975): 27-43.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas. Desde el año 1401 al 1838*. Madrid, 1903. Biblioteca de Autores Españoles. vols. 268-271. Madrid: Atlas, 1975.

DIECIOCHO 11, No. 1 (1988)

Sor Juana Inés de la Cruz. "Respuesta." *Poesía, teatro y prosa*. 3a. ed.
Antonio Castro Leal, ed. México City: Porrúa, 1968.

Torres, Eddy, ed. *Poesía de autoras colombianas*. Bogotá: Caja Agraria,
1975.

Urzúa, María and Ximena Adriásola. *La mujer en la poesía chilena*. San-
tiago, Chile: Nascimiento, 1963.

DIECIOCHO 11, No. 1 (1988)

COSTUMBRISMO Y SOCIEDAD EN UN SAINETE ARGENTINO DEL FINAL
DEL REINADO DE CARLOS III:

APORTACION PARA UNA LECTURA SOCIAL DE
"EL AMOR DE LA ESTANCIERA"

PABLO CARRASCOSA MIGUEL y ELISA DOMINGUEZ DE PAZ

Sabido es que, pese a la brillantez alcanzada en algunas de las cortes virreinales, la tradición dramática hispanoamericana careció en la época colonial de la pujanza y creatividad, por ejemplo, de la poesía. Pese a la habitual situación de transplante de formas peninsulares, que alcanza en gran medida los albores del Romanticismo, hay algunos títulos dignos de nuestra atención, como el que, para el caso argentino, nos ocupa ahora. Aunque en muchas ocasiones la falta de meditación conlleve defectos difíciles de soslayar, ciertas obras poseen, el valor artístico aparte, interés histórico y cultural, como exponentes que son de una determinada estructura. En el caso de *El amor de la estanciera*, la historia literaria aporta una consideración adicional que la hace merecedora de un estudio atento: es el cuadro de costumbres con que se inaugura una tendencia o subgénero dramático que habría de tener enorme desarrollo en el teatro hispanoamericano del siglo XIX.¹

Aunque los problemas de autoría y datación aún no han sido resueltos satisfactoriamente,² vamos a ocuparnos ahora de un aspecto harto diverso, que nos permite interconexiónar *El amor de la estanciera* con algunos de los conflictos más habituales del teatro peninsular dieciochesco: los problemas sociales y la falta de autenticidad de ciertos sectores de la población. La época de Carlos III coincide, además, con las primeras manifestaciones literarias en que se hace patente una conciencia orgullosa del criollismo.³ Desde la época de los primeros Borbones, los problemas con este grupo de descontentos se fueron agravando, y algunos ministros del propio Carlos III trataron de paliar sus efectos, aunque ciertamente ya era tarde, y el movimiento emancipador fue irrefrenable. *El amor de la estanciera* es un ejemplo del orgullo surgido ante un estado de cosas que de manera inmejorable puede comprenderse con la lectura atenta del Concolorcorvo.

Desde el punto de vista del género, se trata de un sainete o cuadro dramático de costumbres, breve, jocoso, popularizante y de acción sencilla y lineal. Técnicamente resulta bastante primitivo: no se dan las ironías y parodias de Ramón de la Cruz con el refinamiento del español, sino que las formas de comicidad son más directas, más cercanas al concepto de lo carnavalesco. La burla, la paliza y los tipos se acercan al modo de composición del teatro breve de nuestro Siglo de Oro.⁴ Los rasgos costumbristas son, en nuestro caso, más acentuados y realistas si cabe, la extensión ligeramente superior, la métrica menos variada (sólo octosílabos, cuartetos endecasílabos y coplas) y más irregular, la acción algo más alejada de la convención... La estructura — no de desfile, aunque cercana en algún momento, ni tampoco de burla, e intermedia entre la de debate y la de situación —⁵ y los tipos, el baile con que concluye, y muchos otros elementos internos, nos llevan a clasificarla en el género sainetil, aunque aclarando que la proximidad con el extremés es tan grande que la discusión no pretende cerrarse con estas breves notas.

Acaso la relación más interesante en este aspecto se refiera a los personajes: dado que de ellos parte en gran medida nuestra reflexión sobre las costumbres y problemas sociales de que la obra es indicadora, los elementos tradicionales, no creados sino recreados por el autor, deben ponernos en guardia por la dependencia que pueden presuponer. Para aceptar en tales casos las manifestaciones ideológicas ingénitas habremos de constatar que se ha impuesto una selección sobre la herencia cultural, con lo que el autor ha asumido en la parte que le toca un punto de vista que, sin ser acaso exactamente el suyo, sirve para sus propósitos.

El tipo más llamativo es el del portugués Marcos Figueiras, que representa lo europeo frente al criollismo. Los métodos de que el autor se sirve para lograr la comicidad a partir de este ridículo miles gloriosus son bastante habituales en las formas de teatro breve: malapropismos, deformaciones lingüísticas, presunción vana, cobardía bajo la capa de fanfarrón... Desde el momento en que se nos descubre su ocupación podemos observar la aversión del punto de vista del autor hacia el personaje — evidencia tanto más difícil cuando estamos en teatro—:

Cancho, mirá lo que hacéis,
no te llevéis de marañas,
que un portugués la pretende,
por fin es hombre de España;
trae cosas que vender
de cintas y lencería...⁶

La respuesta de Cancho a su esposa es terminante:

Mujer, aquéstos de España
son todos medio bellacos:
más vale un paisano nuestro
aunque tenga cuatro trapos.⁷

Los atributos femeninos con que el portugués comercia, su verborrea, el arroabamiento y zalamería — característica que se atribuye a los portugueses en los textos populares —, se oponen a la templanza y sobriedad, un poco tímida, pero sincera, de Juancho Perucho, el pretendiente criollo de Chepa, que no alardea de valentía pero que sabe llegar a las manos en el momento oportuno y frenar las bravuconerías de Marcos. La autoridad paterna, por otro lado, es una constante de la obra que se mira con respeto y veneración: Chepa al principio prefiere al portugués, pero sólo la madre osa oponerse a Cancho (vss. 262 y ss.), y al final de la obra no deja duda al respecto:

Amado Juancho Perucho,
medio ya te voy queriendo;
procura, pues, agradarme,
que por ti me estoy muriendo;
según el viejo, mi padre,
me aconseja que te quiera,
te cuide con alma y vida
...

El criollo representa el respeto de esta autoridad, frente al portugués, que viene, de manera oportunista, a llevarse lo que no es suyo. En este sentido vemos que, efectivamente, se ha llevado a cabo una selección sobre la tradición, puesto que lo preexistente ha sido adaptado a la situación concreta de interés. En este punto, mentalidad criolla y problemas sociales se unen al costumbrismo en la denuncia más habitual de los americanos a los europeos: el estar de paso en América para medrar, y aprovechar la situación de agravio comparativo al máximo.

Con el advenimiento de la dinastía borbónica se producen cambios en los modos de gobierno; paralelamente, se modifican las actividades económicas y culturales. La apertura a las nuevas ideas trae consigo un cambio de mentalidad, que en literatura cristaliza en la introducción decidida de una temática autóctona. Al igual que la ciencia del empirismo rechaza la autoridad y se dedica a observar la realidad circundante, la literatura se preocupa por su descripción y la plasmación de sus problemas. Contribuye también a ello el descubrimiento por parte de los viajeros europeos que proliferaron con el cosmopolitismo ilustrado de nuevos escenarios, costumbres y modos de vida que chocan con los europeos... Con la expulsión de los jesuitas, sociedades y círculos intelectuales y tertulias y reuniones artísticas reemplazan su influencia en lo científico y estético.⁹ El avance criollo es paralelo a la laicización — cuando menos formal —: de él deriva el auge del teatro, la prensa, la picaresca y los libros de relatos, géneros de carácter popular. Uno de los caminos de la literatura que se inaugura a finales de siglo es el sainete costumbrista. Esto aparte,

el fermento ideológico califica al siglo XVIII hispanoamericano; lo que falta en muchos casos es una elaboración críti-

ca del pensamiento, que permita llegar a formulaciones claras, alejadas de espontaneísmos irreflexivos, a una racionalidad controlada.¹⁰

Con estas líneas creemos haber explicado sobradamente la relación literatura-vida: hay, no obstante, que añadir, la reflexión acerca de la autoridad paterna en cuanto a los matrimonios. El problema nos lleva a pensar en algunas obras españolas, pero es evidente que el tratamiento es, en nuestro caso, completamente distinto, mucho menos acúciante y desprovisto de recriminaciones para con el padre. El 23 de marzo de 1776 Carlos III publicó una pragmática por la que se obligaba a los menores de veinticinco años a solicitar el consentimiento del cabeza de familia para contraer matrimonio: los motivos fueron fundamentalmente la proliferación de matrimonios de personas de diferente condición social y edad, y el aumento asombroso de enlaces de que los padres no tenían ni noticia. Al tiempo, se garantizaba que los hijos tampoco contraerían matrimonio obligados, para lo que se recomendaba a los padres acceder a la voluntad de los hijos siempre que sea razonable y no ofenda el honor familiar.¹¹ Las especiales circunstancias raciales¹² que intervienen en Hispanoamérica hacen que el tratamiento dramático de los matrimonios dictados por la autoridad y razón paternas se convierten en índice artístico de una preocupación que existió también en la América Hispana y que a la situación peninsular añadía el problema de los orígenes e intenciones de los emigrados. Como cabía esperar, en *El amor de la estanciera* se le da una respuesta orgullosa que parte del resentimiento y complejo histórico motivado por razones y vistas.¹³

La autoridad paterna, como dijimos, se respeta; a su vez, la actuación de Cancho está guiada por un interés sano y comprensible, que demuestra su carácter pragmático:

... a la muchacha
me la ha pedido un amigo,
mozo que no tiene tacha.
El es un buen enlazador
y volteá con primor:
al fin, es hombre de facha.
Monta un redomón ligero
y bizarro lo sujetá,
(...)
Tiene sus buenos caallos,
corredores y de paso,
sobre todo un malacara
que puede imitar Pegaso;
tiene sus treinta lecheras
que le han parido este año,
y ha hecho porción de quesos
ricos y de buen tamaño;
tiene sus dúcientes reses
...

La clase social en que se desarrolla la acción de *El amor de la estanciera* es la campesina: el 26.66% de la población hispanoamericana tenía esta ocupación; la cifra no parece excesivamente elevada, pero lo era, puesto que hay que tener en cuenta que más del 65% no tenía ocupación concreta... Entre las costumbres de la época, los historiadores han señalado la tendencia de la población americana a la ociosidad.¹⁵ El teatro fue una de las diversiones a que más asiduamente asistieron los hispanoamericanos de XVIII: en Lima, Pedro de Perlata llegó a una forma dramática propia. Cuando no había locales, las representaciones se realizaban en las plazas, al igual que otros espectáculos, como el del acróbata valenciano Blas Landro en 1757 en Buenos Aires... Encantado al gusto teatral, se prolongan las aficiones predominantes en el Barroco, degenerando en formas faltas del genio y la fuerza de que partieron. A fines de siglo, la ideología criolla irrumpió en aquellas formas vacías, carentes de sentido. El teatro más típicamente neoclásico tiene en América poca difusión, aunque hay algunos cultivadores en el siglo XIX (José Fernández Madrid, Juan Cruz Varela...). De otro lado, fue muy grande la afición a las mascaradas y al espectáculo carnavalesco...¹⁶

El costumbismo y la naturaleza americana están presentes en la obra con pintoresquismo y acierto descriptivo. No son esenciales para la acción, pero ayudan para ubicarla y prestar un ambiente adecuado. Así por ejemplo, las notas localistas y alusiones a lo genuino americano llegan incluso a la especificidad, que supone el apego a la tierra:

¡Del ombú lo hemos de ahorcar! ¹⁷

Son precisamente estas notas costumbristas las que han dado lugar a la lectura del sainete como obra gauchesca, puesto que en la descripción de indumentarias — dada la identidad geográfica — se dan interesantes coincidencias con las de los protagonistas de *Fausto* o *Martín Fierro*:

PANCHÁ

... ¡Tráigame acá la picana
que lo he de moler a palos...
(...)

(Sale Cancho con un lazo, Juanchó con unas bolas,
Chepa con una picana, y Panchá con el hierro,
todos cargan sobre Marcos.)¹⁸

Los dos rasgos más sobresalientes en este aspecto son las caracterizaciones lingüísticas locales y el conocimiento de los animales que demuestran los personajes criollos. Así por ejemplo, Juanchó explica en los siguientes términos la composición de su manada equina:

Tengo una buena manaa
de caallos asiados

y ligeros como un viento:
un corredor gateado;
sobre todos, un rosillo,
un castaño y un rosado,
un morillo y un tordillo,
un bello alazán tostado,
pero cierto un malacara
y un melado con un bayo
son de mi mayor estima
con un pangaré y un saino...¹⁹

Normalmente estos términos de la "jerga" ganadera van ligados a ciertas labores, al igual que cuando un poco antes del fragmento citado al encarecernos Juancho la calidad de los regalos que presenta a la familia de su amada. La vida ganadera está descrita, pues, con especial destreza y un lenguaje propio. Al lado de las palabras específicas, encontramos deformaciones, metaplasmos de todo tipo, frecuentes metátesis y demás cambios en la estructura de la palabra. Acaso la característica más digna de ser señalada sea la lenición y pérdida de oclusivas sonoras intervocálicas, especialmente cuando se encuentran entre sonidos homófonos. Además, abundan los apreciativos, y se prefieren las formas analíticas a las sintéticas en los superlativos. Con todo ello, se consigue diferenciar la norma de los gauchos del español "standard", pero también hacer que contraste, por su directez y franqueza, con el zalamero, falso y acaridiador del portugués. El análisis de interjecciones y términos periféricos de la estructura oracional demuestra el pretendido verismo del lenguaje, que es en lo morfológico y fónico donde encuentra campos más apropiados para desarrollarse. En el plano léxico hay que indicar también la presencia de términos americanos por origen, como los de ciertas comidas, y de empleos desplazados de términos genuinamente hispanos, cuyo significado se hace a veces totalmente distinto al del original.

En fin, nos encontramos, como ha podido verse por la exposición anterior, ante un sainete de ideología típicamente criolla, que supone, estructuralmente, un avance frente al entremés, del que, sin embargo, está muy cerca todavía. En lo costumbrista se acerca a D. Ramón de la Cruz, aunque los procedimientos empleados son de signo muy diverso, como corresponde a la diversidad de costumbres que constituyen su núcleo. Desde el punto de vista temático, plantea problemas similares a los que centraban la actividad dramática peninsular, aunque, de nuevo, adaptados a la distinta sociedad y mentalidad en que se producen. Hay, pues, raíces tradicionales hispanas, porque de raíz hispana eran los criollos, y elementos tamizadores de lo americano, porque los criollos habían nacido, vivían y pensaban en América. De ahí que la Ilustración no suponga tanto una ruptura como la sustitución de elementos hispanos por ele-

mentos criollos: Kust Schnelle ha comentado este particular a propósito de la tesis provincialista y criolla.²⁰

En conclusión, pensamos que el teatro hispanoamericano del XVIII presenta suficientes notas de interés como para merecer una revisión crítica; la historia de las mentalidades puede aportar, además, las bases para un enfoque correcto de un fenómeno dramático que hasta la fecha ha estado bastante abandonado, pero cuyo estudio es fundamental a menos que quiera mutilarse una parcela imprescindible para la perspectiva integral que debe perseguir la crítica literaria.²¹

Pablo Carrascosa Miguel

Elisa Domínguez de Paz

Universidad de Valladolid

Notas

¹ Vid. Arturo Berenguer Carísono, *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947); Mariano G. Bosch, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino* (Buenos Aires, L.J. Rosso, 1929) y *Teatro antiguo de Buenos Aires: piezas del siglo XVIII; su influencia en la educación popular* (Buenos Aires: Imprenta El Comercio, 1904); Domingo F. Casadevall, *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1965); Raúl H. Castagnino, *Literatura dramática argentina, 1717-1967* (Buenos Aires: Pleamar, 1968) y *Teatro argentino premonitorista, 1600-1884* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1969; etc. La opinión expuesta es de Kathleen Shelly y Grínor Rojo [cf. "El teatro hispanoamericano colonial," en Luis Iñigo Madrigal ed., *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, I, Epoca Colonial (Madrid: Cátedra, 1982) p. 348].

² Mariano G. Bosch descubrió la obra en 1925; data de un período cercano o comprendido entre los años finales de la vida de Carlos III: se calcula que fuera escrita entre 1787 y 1792. Ricardo Rojas sugirió como autor a Juan Bautista Maziel (1727-1788), un criollo cordobés, desterrado de Montevideo y propagador de libros franceses; escribió una *Consulta sobre los matrimonios ocultos o de conveniencia*, muy dentro del estilo e ideología de la época, que podemos poner en relación con nuestro sainete, aunque su carácter sea muy distinto. Vid. además Tulio Carella, "El amor de la estanciera" (estudio preliminar) en *El sainete criollo: Antología* (Buenos Aires: Hachette, 1957), pp. 47-71; Raúl H. Castagnino, "La literatura dramática argentina," en *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona: Barna, 1956), Vol. 5, p. 394; Mariano G. Bosch, "Noticia" a *El amor de la estanciera* (Buenos Aires: Universidad, 1925); Matilde Levy, *El extranjero en el teatro primitivo de Buenos Aires; antecedentes hasta 1800* (Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 1962; y Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina: los gauchescos* (Buenos Aires: Losada, 1948).

³ Se ha discutido si se trata, realmente, de la primera obra gauchesca, como sostienen Castagnino (art. cit.) y otros estudiosos, o si simplemente coincide con lo gauchesco en algunos rasgos costumbristas. Nos inclinamos por esta segunda opinión, a menos que entendamos el término clasificatorio en un sentido tan amplio que se convertiría en inútil.

⁴ Vid. especialmente Mijaíl Bajtin, *La cultura tradicional en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto Rabelais* (Versión española Barcelona: Seix Barral, 1965).

⁵ Acerca de las estructuras del entremés, vid. los trabajos de Javier Huerta Calvo, especialmente *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Taurus, 1985). Para los aspectos generales, recomendamos la consulta del trabajo ya clásico de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1971). Puede encontrarse una bibliografía bastante completa y actualizada al respecto en la *Antología del entremés barroco* de Celsa Carmen García Valdés (Barcelona: Plaza y Janés, 1985).

⁶ Versos 105-110. Utilizamos la edición de *Teatro Hispanoamericano. Antología crítica*, ed. de C. Ripoli y A. Valdespino (Madrid: Anaya, 1972).

⁷ vs. 117-120

⁸ vs. 664 y ss.

⁹ Cf. Luis Alberto Sánchez, *Breve historia de la literatura americana* (Santiago de Chile: Ercilla, 1937), p. 128.

¹⁰ Vid. Giusseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Castalia, 1985), p. 207

¹¹ Vid. *Novísima recopilación*, Libro X, Tít. II, Ley IX. La crítica literaria española ha agotado el problema a partir del estudio de esta constante en la comedia moratiniana. Vid. Joaquín Casalduero, "Forma y sentido de *El sí de las niñas*," *NRFH*, XI (1957), pp. 36-56; Fernando Lázaro Carreter, *Moratín en su teatro* (Oviedo, "Cuadernos de la Cátedra Feijoo", No. 9, 1961); Marc Vitse, "La thèse de *El sí de las niñas*," *Les Langues Neo-Latines*, No. 219 (1976), pp. 32-51; René Andioc, "Estudio sobre *El sí de las niñas*," en L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas* (Madrid: Castalia, 1982). Las investigaciones sociológicas han demostrado la magnitud del problema en la sociedad del XVIII: el arte — sobre todo la pintura y la literatura — lo tuvo, no en vano, entre sus preocupaciones fundamentales.

¹² José Joaquín Magón es el autor de unos célebres lienzos sobre el entrecruzamiento de sangres en América (Museo Arqueológico Nacional de Madrid). La Biblioteca del Palacio de Madrid conserva, por su parte, los libros de Baltasar Castañón que representan a los estancieros...

¹³ Esta situación respondía no a una predilección legal de los peninsulares, sino a la aplicación de la legalidad. Carlos III intentó pacificar el problema con el establecimiento de Intendencias (1783) que siguió a la creación del Virreinato del Río de la Plata (1776). Los criollos constituyían una minoría racial importante (el 95% de los blancos, que a su vez eran el 28% del total de la población argentina, calculada

en unos cuatrocientos mil habitantes), que en Hispanoamérica comenzó a mostrar su descontento desde el mismo siglo XVI. A la mayoría numérica criolla se añadía su vitalidad como grupo, la educación europea recibida — de mayor calidad, en general, que la de los españoles, que iban a América simplemente a probar fortuna pero eran tratados con favor.

¹⁴ Vs. 79 y ss.

¹⁵ Humboldt constata muchos de estos hechos en las relaciones de sus viajes, así como el orgullo del grupo pujante por su americanismo. Entre estas diversiones se fraguaban las primeras rebeliones de signo criollo, que tuvieron lugar en este siglo, alentadas, como es lógico, por la Revolución Francesa y la Independencia de Norteamérica. Su ideología ilustrada y sus ideas filosóficas enciclopédistas les daban suficiente base doctrinal. Vid. M. Hernández Sánchez-Barba, "Las Indias en el siglo XVIII," en J. Vicens-Vives ed., *Historia de España y América. Social y económica* (Barcelona: Vicens-Vives, 1979, 3a. ed., vol. 4; T. Halperin, *El ocaso del orden colonial en Hispanoamérica* (Buenos Aires, 1978); y la *Historia de España* del Instituto Gallach (Madrid, 1987, vol. 5).

¹⁶ Vid. n. 5. Hay que tener en cuenta que, pese a la abundancia de formas de teatro de carácter misional, su difusión entre las gentes era difícil por la escasez de locales estables, dado que, aunque no atendamos al analfabetismo, no fue posible su difusión impresa antes del 1780, fecha de introducción de la imprenta en Buenos Aires.

¹⁷ v. 581.

¹⁸ vs. 566 y ss., y acotación.

¹⁹ vs. 343 y ss.

²⁰ Kurt Schnelle, "El siglo XVIII e Hispanoamérica," *Islas*, 65 (enero-abril, 1980), p. 136. La idea es aplicable a la mentalidad general. Schnelle dice exactamente lo siguiente: "los españoles de América, los criollos, se separaron del pensamiento estatal conservador español, que se apoyó en la tesis provincialista. La tesis criolla significó el manejo del poder por los americanos, pero como continuación de las viejas instituciones políticas."

²¹ A última hora nos ha llegado un libro cuyas conclusiones no podemos integrar en el presente artículo, pero cuya mención nos parece conveniente: es el de Marina Gálvez que lleva el título de *El teatro hispanoamericano* (Madrid: Taurus, 1988). Tiene una bibliografía bastante completa y actual, pese a su brevedad.

FROM PRECEPTIVE POETICS TO AESTHETIC SENSIBILITY

IN THE CRITICAL APPRECIATION OF EIGHTEENTH-CENTURY POETRY:

IGNACIO DE LUZÁN AND ESTEBAN DE ARTEAGA¹

EVA M. KAHILUOTO RUDAT

Spanish eighteenth-century theoretical texts have traditionally been considered to consist of rules and precepts aimed at structuring the poet's expression. The normative function, however, is not the only aspect of such texts, as can be seen in the *Poética* of Ignacio de Luzán (1737), the most complete compilation of poetic theory of the Spanish neoclassical period. Although some critical appreciation of poetry can be found in this very same work, Luzán's minor critical writings, especially his *Memorias literarias de París* (1751), should also be taken into account in order to be able to observe a different aspect of his comments on literature. In this work Luzán's attitude is no longer predominantly normative, since he also shows sensibility to artistic expression and observes eighteenth-century literature from an aesthetic point of view. This attitude consists of contemplating the work of art in order to evaluate its effect, not only on the mind but also on the emotions of the reader, instead of formulating rules of composition for the poet. This is, in fact, what leads to the aesthetic perspective represented, toward the end of the century, by the increasing emphasis on sense perception in *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (also known by its shortened title as *La belleza ideal*, 1789) by Esteban de Arteaga. In addition to this theoretical work, which includes critical appreciation of poetry, Arteaga's writings in Italian — especially his history of Italian opera *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, and his minor texts of criticism on Italian authors — are important for the assessment of his aesthetic attitude toward literature. Arteaga's "Osservazioni sopra il Ruggiero," observations on the dramatic poetry in Pietro Metastasio's text for his opera *Ruggiero*, will serve as an example when attempting to show the change of attitude from the normative function introduced by the theory of Rhetoric and preceptive Poetics, to an aesthetic sensibility in the critical appreciation of poetry.

The consideration of these basic attitudes is essential to the assessment of the critical orientation of eighteenth-century poetical theory in the works of Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga. Both Luzán's *Poética* and Arteaga's *Belleza ideal* are theories on imitation. Because of this mimetic orientation, inherited from classical antiquity, they can be considered neoclassical. The debate about the criteria to be applied in order to define Spanish Neoclassicism has resulted, however, in diverging opinions. The Spanish critic, Joaquín Arce, for example, in his *Poesía del siglo ilustrado*, prefers to delimit Neoclassicism chronologically to a very restricted period near the end of the eighteenth century. This creates a problem regarding classification of early eighteenth-century tendencies. Arce speaks of a "posbarroco-rococó" and a "clasicismo racionalista" without clearly defining the meaning of this terminology. As a consequence he considers Luzán's *Poética*, published in the first half of the century, the Poetics of the rococo and classifies Arteaga's treatise as the only representative of pure and perfect Neoclassicism, influenced by the return to Greco-Roman antiquity that takes place at the end of the century. The use of the term Neoclassicism in this restricted sense would be valid when dealing with French literature, where it is used to differentiate the end of eighteenth-century literary tendencies from French Classicism of the previous century and its continuation in the early eigheenth century. In the case of Spanish literature, however, this strictly chronological periodization distorts the issues. A global concept of Spanish Neoclassicism is more convenient for an adequate assessment of its different character: a Neoclassicism that has its sources in Spanish Renaissance poetry, continues through the seventeenth century in spite of the coexistence of baroque characteristics. I thus agree with most of the aspects of Spanish "new classicism" promoted by Russell P. Sebold in his recent book, *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*. I would only add that even the rococo mode should be seen as a variation or a different phase of Neoclassicism. Used in this sense the term Neoclassicism does not exclude several early eighteenth-century classicist elements in authors like Luzán, Cadalso and Nicolás Fernández de Moratín, — to mention only a few — who according to Arce's categories are not neoclassical. Thus, even if Arce in fact finds some rococo elements in Luzán's poetical theory, the basic orientation of the *Poética* is definitely neoclassical. Therefore Luzán should still rightfully maintain the title of "el preceptor neoclásico por excelencia," a typical neoclassical theorist. While, on the other hand, Arteaga does not intend to formulate rules but rather to describe the artistic process of creating ideal beauty in art and in poetry, his work, *La belleza ideal*, is a treatise on aesthetic theory, no longer to be classified as preceptive Poetics.

The theoretical basis of the normative aspect of literary theory prevailing in Luzán's *Poética* can be explained by taking into account the relation between Rhetoric and preceptive Poetics which is derived directly from the initial purpose of Rhetoric as a theory of oral discourse: the correction of errors in order to achieve the perfect expression for persuading and moving the audience. This purpose requires the creation of a set of rules of discourse, and the elements pertaining to logical expression, by means of the theory initiated by Aristotle in his *Rhetoric*. These rules are directly applied to written discourse in preceptive Poetics. The need for a rational control of literary expression has to be seen also as part of the Aristotelian philosophical orientation introduced in the Middle Ages by Thomas Aquinas, for whom rational understanding is the only superior mental capacity, while sense perception is considered inferior. Therefore man, as a superior being, must control his feelings by means of his willpower. As a consequence, poetry — in the broader sense, meaning literature in general — had to be adjusted to the requirements of reason and submitted to order and logic. Only the advances of Empiricism in the late seventeenth century, in particular the formulations of John Locke, brought about the possibility of accepting sense perception as a superior mental faculty. Thus, Aesthetics as a science could only be formulated after this change had taken place, although the aesthetic attitude as such existed since classical antiquity and reappeared gradually in the theoretical texts of the Renaissance period.² Classicist literary theory since the Renaissance had adopted the concept of art as imitation as it appears in the ideas of both Plato and Aristotle: *mimesis* as creation with materials taken from experience, or, in other words, from nature, including the actions and passions of man.

The purpose of Aesthetics is to answer two essential questions: What is beauty? and what is poetry? or, to be more specific: What is to be called poetic? or, what is art? Both Luzán and Arteaga answer these questions in their theories, each according to his own views on art.

The change of attitude toward art is to be seen as a result of a basic change in literary Hermeneutics which, according to Peter Szondi in his *Einführung in die literarische Hermeneutik*, becomes effective in the eighteenth century although it is initiated earlier. Using biblical Hermeneutics as an example, Szondi explains the change from an essentially normative Hermeneutics to an interpretation that is based on the understanding of attitudes (25-26). It would be possible also to speak of a change from a Construction Model to a Contemplation Model in the appreciation of art, to quote terms used by M.H. Abrams in a lecture at Cornell University in 1980. This means that instead of constructing a model based on rules, the critic contemplates the work of art in a disinterested manner with the only purpose of understanding and appreciating the creative work of the artist.

For the purpose of clarification of the theoretical orientation it is of special interest to mention how both the normative and the aesthetic attitudes have their origin in classical antiquity, and have to be seen, not as contrary, but rather as coexisting tendencies. Even the foundation of the aesthetic interpretation is derived from Rhetoric, not as a rebellion against rules, but rather as a widening of perspective to include, in addition to rational judgment, sense perception. This relation with Rhetoric is implicit in the definition of Aesthetics by Baumgarten in his *Aesthetica* (1750), as "perception of sensitive cognition" or as a mental capacity "analogous to reason."³ Baumgarten combines thus the cognitive aspect of logic with the sensitive element of Aesthetics. Baumgarten, who can rightfully be called the father of Aesthetics as a science, has been criticized for not adequately defining what is art. This criterion, however, had its source in the nineteenth-century view of poetry as pure emotion, while Baumgarten's view of art represents the neoclassical eighteenth-century opinion on what is poetry — or art in general —, which is based on equilibrium between reason and sentiment.

In order to place Luzán's theoretical orientation within the context of the period when his writings were conceived — the first half of the eighteenth century —, his relation with European, in particular French classicist tendencies and with the philosophical premises of their orientation would have to be defined. This issue, which is not directly within the scope of this article, is going to be dealt with in detail in a more extensive study now in progress, which will include the influence of Descartes and eighteenth-century Cartesianism on Spanish eighteenth-century literary tendencies. For the moment, however, it is not out of place to refer to the fact that the influence of John Locke results in two separate directions in neoclassical Aesthetics. In the first place, the ethical and social conception of art introduced in England by Shaftesbury at the end of seventeenth century and its influence in the moral aspect of French Classicism which is reflected in Luzán's works. The other direction is Sensationalism, brought to France by Condillac and leading to an excess of the sensual element in literature as seen in some aspects of the rococo mode. This latter tendency cannot be said to have had a significant effect upon Luzán's theoretical ideas. The characteristics that Joaquín Arce calls rococo elements in Luzán's *Poética* should be attributed rather to the first signs of deviation from the normative attitude toward the aesthetic sensibility. By no means can any excess of sensuality be found in the expressions Luzán analyzes but, on the contrary, only a rather subdued sensibility, or proneness to emotion, controlled by reason.

Critical appreciation of poetry in the works by Ignacio de Luzán published in the first half of the century, and in those of Esteban de Arteaga conceived during the last two decades of the century will be discussed, taking as examples a few relevant quotes that are especially typical of each author's basic attitudes; this will reveal the gradual change in their orientation.

It is of special interest to observe that the normative aspect prevails in Luzán's *Poética* of 1737, which in addition to the "rules of poetry", indicated in the subtitle, also includes a brief review of Spanish Literary History and comments on other literatures. Conformity with rules and the requirements of good taste are still his main concern at this time. On the other hand, in his *Memorias literarias de París*, composed about 1751, the sensibility of the critic constitutes a new aspect which can be attributed to the fact that he writes from Paris, where he has had the opportunity to read recent works by French authors. Especially significant is the year 1751, which marks the beginning of the publication of the *Encyclopédie*, the contents of which reveal the presence of the aesthetic perspective, the product of the combination of eighteenth-century Cartesianism and Lockean Sensationalism.

Some initial signs of the aesthetic attitude can be detected in the *Poética*, although to a very limited degree, in chapter 4, titled "Del deleite poético y de sus principios belleza y dulzura"; poetical pleasure and its two principles: beauty and sweetness, which could be translated by using the French expression "delicatesse". Luzán speaks of the emotional effect of poetry as he states, "El deleite poético no es otra cosa sino aquel placer y gusto que recibe nuestra alma de la belleza y dulzura de la poesía" (203). The concept of "dulzura poética" represents the element of sensibility which points toward the aesthetic orientation. In Luzán's theory, however, this sweetness always has to be accompanied by perfect beauty. In his opinion, if the sweetness has been used to cover up faulty beauty, reason would then disapprove of the validity of pleasure derived from poetical expression (205). The normative concern is present also in chapter six as Luzán continues giving rules on how to achieve the desired effect on the reader through the use of this "dulzura poética." Luzán presents as an example Garcilaso's *Eglóga primera*. In this poem Garcilaso expresses his feelings by describing a natural setting that reminds him of his lost beloved.

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves, que aquí sembráis vuestras querellas,
yedra que por los árboles caminas
torciendo su paso por el verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento,
con vuestra soledad me recreaba;
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría,
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.

Y en este mismo valle donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado.
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
Acuérdome durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado, etc. (213).

Luzán has no intention of presenting a critical appreciation of this poem which serves only as an illustration of his rule for achieving "dulzura poética". According to Luzán, "La principal regla en la cual se cifran todas las demás, según Quintiliano y todos los mejores maestros, mover primero nuestros afectos para mover los ajenos" (213). The preceptive intent overshadows the first signs of an aesthetic attitude.

A slight change in Luzán's attitude can be observed in his critical statements on poetry in *Memorias literarias de París*, as shown in the following specific examples; in particular in his opinion on French lyrical poets when he writes "sobre todo el excelente gusto y la delicadeza de algunos en las canciones Amatorias y Anacreónticas" (72). Furthermore his observations on drama are no longer comments on the regularity of the same but rather serve as examples of his contemplative attitude. In other words, Luzán now has in mind the literary work's effect on the reader and the spectator as he expresses value judgments from the point of view of the critic's sensibility. Of the French authors he prefers Voltaire whom he compares with Crebillon. After a few observations on Voltaire's tragedies he describes the French philosopher's personality as follows:

Mr. de Voltaire tendrá aora poco más de cincuenta años: es cortés, discreto y delicado en la conversación: de un ingenio muy agudo, de una fantasía muy viva, y muy fecunda, juntando a estas prendas naturales mucho estudio, y assidua lección, una erudición universal de un gran poeta, por más que sus émulos, o sus mismos Escritos le hayan rebaxado de su mérito, y de su fama (78).

About Crebillon he says, after giving a list of his tragedies:

En todas se descubre mucho fuego, y mucha elocuencia, un gran conocimiento de el Arte Theatral, estilo muy sublime, pero que por serlo mucho, y estar muy lleno de sentencias, y métáforas atrevidas, se acerca más (a mi ver) al estilo de Seneca que al de los buenos Autores del siglo de Augusto (79).

These examples exhibit primarily literary concerns other than conformity with rules. The most obvious indication of the presence of a new sensibility in Luzán's literary judgments is to be found in his observations on the so-called "Théâtre Larmoyante", or tearful theater as he speaks of

Mr. de la Chausseé de la Academia Francesa, Autor de excelentes Comedias, a quienes les ha dado el epíteto de Larmoyantes, (llorosas) por los tiernos afectos que en ellas expresa con grande arte el Autor (79).

The attention on "tiernos afectos" or tender feelings has to be seen now from the point of view of their emotional effect on the critic. The examples are no longer used only as illustrations of rules as was the case in the *Poética*. There even the concept of "dulzura poética" pointing toward the aesthetic attitude, is used as a model for the poet on how to achieve the emotional effect. The critic's aesthetic sensibility is more clearly present in the later work. But, on the other hand, Luzán does not abandon his concern for conformity with rules when, in *Memorias literarias*, he mentions *La force du Naturel* by Mr. Destouches, a comedy the subject of which has been taken from the Spanish comedy by Moreto, *La fuerza del natural*, and adds, "aunque acomodada al gusto y a las reglas del Teatro Francés" (80-81). Furthermore he mentions that the tragedy *Gustave* by Mr. Piron, "ha gustado siempre que se ha presentado y es muy arreglada y de buena moral" (81). Luzán's typical preoccupations, rules and morality, are still present in these statements and continue to set the tone of his comments in the following chapter.

As to the work in its totality, the combination of sensibility toward art with the appreciation of essential artistic values can be said to prevail in *Memorias literarias de París* over the normative concern that the poem or play under consideration be perfectly "arreglada con arte", or composed according to the rules. This represents, however, only a step toward a mayor sensibility in comparison with Luzán's attitude in his *Poética*.

When dealing with Esteban de Arteaga and the basic orientation of his theoretical writings the point of departure has to be necessarily the fact that his *Belleza ideal*, a theory of Aesthetics, is not preceptive, but rather, — as pointed out before — a descriptive account of several elements that constitute ideal beauty in art and literature. In addition to mentioning the Renaissance classicist standard requirements of harmony, order, proportion and regularity in art, he includes a certain element of vagueness and grace, which can be related to Feijoo's concept of "El no sé qué," something that cannot be defined or explained, but is indispensable for the artistic quality of a work of art. Speaking of ideal beauty in poetry Arteaga refers to the poet's talent in depicting the sensitive qualities of an object and to the necessity of a gracious style. While stating that application is more valuable than precepts, "Arteaga offers a poem by Esteban Villegas as an example of the essential poetical elements:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando:

si de mis ansias el amor supiste,
tú que las quejas de mi amor llevaste,
oye, no temas, y a mi ninfa dile,
dile que muero.

Filis un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
quisome un tiempo; mas agora temo,
temo sus iras.

Así los dioses con amor paterno,
así los dioses con amor benigno
nieguen al tiempo que feliz volares,
nieve a la tierra.

Jamás el peso de la nube parda,
cuando amanece la elevada cumbre,
toque tus hombros, ni su mal granizo
toque tus alas.

He then questions, what is it that pleases the reader in this poem? It cannot be the thought, which is very simple, but rather: "lo que el poeta puso de suyo,"⁵ the poet's personal contribution, no longer rules and precepts. The attitude of the critic is now oriented toward understanding and enjoyment of the poem.

It is curious to notice that Luzán's preference as a sample for his concept of "dulzura poética" was the Renaissance poet Garcilaso, while Arteaga chooses Villegas, a seventeenth-century poet whose anacreontic poems are considered — according to most recent critics — to be the prime model for the rococo mode in the eighteenth-century poetry. This shows how the characteristics of the rococo mode are not to be viewed as contrary to the neoclassical principles which constitute the basic orientation of Arteaga's concept of ideal beauty.

As to Arteaga's appreciation of poetry in his critical writings, his "Osservazioni sopra il Ruggiero" reflect the premises of his aesthetic theory based on sense perception. After having told how, "Everybody knows that the credit of the invention does not belong to Metastasio. The plot, the characters, the dramatic tension, all is taken from the three last books of Ariosto's *Orlando furioso*" (76-77) (The translation is mine), Arteaga continues explaining the differences between the epic poem and dramatic poetry. First: the difference of extension, the only limit of the epic poem being the author's fantasy, while the drama is taken from only one section of the poem. Second: the epic poet can inform the reader about anything with little regard to time and space, while the dramatist is limited by the requirements of unity of time and place. Third: the nature of the marvellous is different in both genres, because the epic poet can use allegorical and supernatural beings to

evoke admiration because he speaks only to the ears of the audience. The dramatist, on the other hand, has to take into account the delicate examination by the eyes of the spectator, which cannot be so easily deceived; therefore he has to be careful not to go beyond the natural sphere (77-78). The fourth aspect mentioned by Arteaga is the difference of narrative voice: in the epic poem the author himself speaks and is able to create descriptions with all the richness of his art through the use of an elevated language. In drama the characters speak and descriptions are replaced by dialogue. According to Arteaga, in drama the purpose is not to entertain the fantasy but rather to move the heart of the spectator (78-79). This theoretical focus shows the Spanish aesthetician's emphasis on the appreciation and understanding of the literary work. The concern for conformity with the rules is almost totally absent, with the sole exception of a brief reference to the law of the three unities in the theater. In Arteaga's theory the rule of reason is to be controlled by the requirements of taste, which is an essential aspect of the aesthetic appreciation of art. The following statement by Arteaga in one of the introductory sections of *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, summarizes in fact the premises of the neoclassical aesthetic attitude evident in all his writings.

Il Gusto, che percepisce, confronta, ed analizza i rapporti: la critica, che ci rende sensibili alle bellezze e ai difetti, e che indicando gli errori altrui ci premunisce contro alle inavvertenze proprie, sono non men necessarj ai progressi dell'umano spirito di quello, che lo siano gli slanci del Genio sempre coraggioso, ma talvolta poco avveduto. Il primo è come il microscopio applicato a gli occhi della ragione. La seconda è quel freno salutare, senza cui gl'impeti più felici non sono per lo più che altrettanti indizj di non lontana caduta.⁶

This study of the theoretical texts by Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga has served the purpose of showing, not only the gradual change from the normative to the aesthetic orientation, but also the coexistence of both attitudes as a basic characteristic of Spanish Neoclassicism; this is essential to a critical appreciation of eighteenth-century poetry and poetical theory.

As to the critical interpretation of poetry, the reader of both Luzán and Arteaga might wonder why the examples of poetry chosen by them are from classical antiquity, from sixteenth and seventeenth century Spanish poets, and from only French and Italian literature of the eighteenth century. The answer is, in the case of the texts studied, that Ignacio de Luzán writes his *Memorias* from Paris with the purpose of informing the Spanish readers of the general cultural scene in Paris. His

comments, mainly from an informative point of view, include education, science, and literature. Arteaga, on the other hand, lives in Italy and is evidently more interested in the current interpretation of Italian authors. He also finds himself in the middle of several polemics on the subject of the contemporary characteristics of Italian literature. In his texts we find, in addition to aesthetic theory, examples of literary criticism in which the appreciation of poetry includes a very modern theory of reception and of narrative voices. In general Esteban de Arteaga's texts display an emphasis on aesthetic perception and are, therefore, truly examples of the Contemplation Model and of the new Hermeneutics oriented toward an understanding of the values of poetry.

The theoretical texts of the Spanish eighteenth century require closer attention in order to define the function and meaning of the change of attitude from the preceptive to the aesthetic evaluation of art.

In view of the fact that the availability of rare texts is always a problem, the theoretically relevant sections of both texts will be reproduced for the benefit of our readers. Luzán's minor writings have obtained more attention lately, an example of which is the article "Ignacio de Luzán ante el 'prerromanticismo' francés de mediados de siglo XVIII," by Guillermo Carnero who, dealing with *Memorias literarias de París*, mentions the need of a more detailed study of this important work. The purpose of this particular article is the revision of certain remarks of Menéndez Pelayo in his *Historia de las ideas estéticas*, who unduly attributes to Luzán in *Memorias* a taste "enteramente romántico." Carnero rightfully points out the importance of the year 1750 for the change of sensibility, only slightly noticeable in Luzán's comments on French literature due to the persistence of his concern for the rules. Furthermore Carnero, in his article, "La defensa de España de Ignacio de Luzán y su participación en la campaña contra Gregorio Mayans," informs the readers of a project to publish an edition of Luzán's complete works. This edition is, however, not yet available. Therefore, since *Memorias literarias de París* is still not easily accessible, chapters eight and nine of it have been chosen to be reproduced as the ones most relevant to the subject of this study. Arteaga's articles in Italian are even less known to Hispanists, because only his writings in Spanish have been recently reprinted. For this reason we publish here the complete text of "Osservazioni sopra il Ruggiero."

Eva M. Kahiluoto Rudat

Rutgers University

Notes

¹This article was originally a paper presented at the Annual Meeting of the American Society for Eighteenth Century Studies, April 20-24, 1988 at Knoxville, Tennessee, as part of the Seminar titled "Poetry and Poetic Theory in the Hispanic World."

²For the critical appreciation of poetry in the works of Rhetoric and preceptive Poetics of the Renaissance period see Antonio García Berrio. *Formación de la teoría literaria moderna*. García Berrio focuses his study on the influence of Horace's *Ars poetica* in Spanish theoretical texts from the Renaissance through the Golden Age with a special attention on the contrast between "arte" and "ingenio", or *ars* and *natura*, art meaning the technical aspects of poetry controlled by rules, versus nature or the natural expression of the poet only depending on his genius and talent. The contrast preceptive Rhetoric and Poetics versus Aesthetic elements is implied in this study to some extent, representing thus the antecedents of the same opposition in the eighteenth century.

³The original statements by Baumgarten read: "Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulcritudo." *Aesthetica* 6. and

"Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae." *Aesthetica* 1.

⁴"Yo he creido siempre que, cuando se trata de aclarar las ideas abstractas, las aplicaciones valen más que los preceptos." *Belleza ideal* 60.

⁵"Lo que agrada es lo que el poeta puso de suyo, esto es, aquél dar alma y vida a los más pequeños objetos; aquella felicidad en el epítetar; aquella simetría en los períodos, de que resulta la cadencia y percibir más distintamente la harmonía; aquella soltura en los miembros de la oración, que muestra la facilidad y el desahogo; en una palabra el conjunto de perfecciones aptas a producir en nosotros la idea de la belleza." *Belleza ideal* 61.

⁶Dedication to Nicolás de Azara, the Spanish Ambassador at the Vatican, and Arteaga's mentor. *Rivoluzioni* 1, pp. IV-V. For a more detailed account of the concept of taste in Arteaga's ideas I refer to the chapter "La función del gusto," in my book *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*.

Works Cited

- Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Arteaga, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. (Madrid: Sancha, 1789). Quoted according to Miguel Batllori S.I. ed. *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- . "Osservazioni sopra il Ruggiero," in *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'Abate Pietro Metastasio*. Vol. 2. Niza: Societa Tipografica, 1783.
- . *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 3rd. ed. 3 vols. Venecia: Carlo Palese, 1785.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica* (Frankfurt, 1750). Hildesheim: Georg Olms, 1961.
- Carnero, Guillermo. "Ignacio de Luzán ante el 'prerromanticismo' francés de mediados del XVIII." *Romanticismo 2. Atti del III congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. (12-14 aprile 1984)*. II. Lingaggio romantico. Genova 1984.
- . "La defensa de España de Ignacio de Luzán y su participación en la campaña contra Gregorio Mayans." *Dieciocho 10, 2 (1987): 107-150*.
- Feijoo, Fray Benito Jerónimo. "El no sé qué." *Teatro crítico universal*. vol. 6. Madrid: Sancha, 1773.
- García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del siglo de Oro*. Ed. Departamento de Lengua Española, Universidad de Murcia. Imprenta de la Universidad de Málaga, 1980.
- Luzán, Ignacio de. *Memorias literarias de París: actual estado, y methodo de sus estudios*. Madrid: Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1751.
- . *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. (1st. ed. Zaragoza: Revilla, 1737; 2nd. ed. Madrid: Sancha, 1789) Ed. Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- Polt, John H.R. Review of "Joaquín Arce. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981." *Eighteenth Century Studies* 17, 1 (1987): 96-99.
- Rudat, Eva Marja. *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga: Orígenes, significado y actualidad*. Madrid: Gredos, 1971.
- Sebold, Russell P. *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March/ Cátedra, 1985.
- . "Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española." (Artículo-reseña). *Hispanic Review* 50 (1982): 297-326.
- Szondi, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

DIECIOCHO 11, No. 1 (1988)

MEMORIAS
LITERARIAS
DE PARIS:

ACTUAL ESTADO,
Y MÉTODO DE SUS ESTUDIOS,
AL R.^{mo} P. FRANCISCO
de Ravago, de la Compañía de
Jesús, Confessor del Rey
nuestro Señor, &c.

P O R

DON IGNACIO DE LUZAN,
Superintendente de la Casa de Moneda,
Ministro de la Real Junta de
Comercio, &c.

CON LICENCIA: En Madrid: En la
Imprenta de DON GABRIEL RAMIREZ,
Criado de la Reyna Viuda N. Señora, Calle
de Atocha, frente de la Trinidat.
Año de 1741.

DIECIOCHO 11, No. 1 (1988)

IGNACIO DE LUZAN

MEMORIAS LITERARIAS DE PARIS

CAPITULO VIII De la Poesía Francesa y de su estado actual en París. 69

La Poesía vulgar Francesa, empezó como en Italia, y en España, después que la Barbarie hubo acabado de romper la Lengua, y la Poesía Latina. Quizá la Francia, y particularmente la Provenza, puede gloriarse de haber sido la primera á inventar, y cultivar la Poesía Vulgar, y servido de modelo á otras Naciones. El Dante, el Petrarca, y otros Italianos; y 70 en España Aunay Mare, Juan de la Encina, Juan de Mena, y otros, fueron dando esplendor á la vulgar Poesía en el siglo 14 y siguientes.

No es mi intento hacer aquí una Historia de la Poesía Francesa. En otros Libros se hallará este assunto tratado como conviene. Solo diré, que la Poesía vulgar no hizo tantos progressos en Francia como en otras partes. Baïf, Magni, du Bellay, y otros que florecieron en el siglo 16, no creo, que se puedan comparar con los que produxo Italia, y España en el mismo siglo. La gloria de levantar la Poesía Francesa á la perfección de que es capáz, no menos que á las demás Artes, y Ciencias, estaba reservada á un gran Príncipe, y á unos grandes Ministros; á Luis XIV, á los Cardenales Richelieu, y Mazarinos; al gran Colbert, al Canciller Seguier, y á otros que se siguieron. A la sombra de una constante liberal protección, acudieron de todas partes las Artes, y los Artifices, las Letras, y los Ingenios, y se formaron otros de nuevo, á vista de los premios, y honores.

El año 1636, fundó el Cardenal de Richelieu la Academia Francesa; siguióse despues la de las Inscripciones, y Bellas Letras, y la de las Ciencias; y desde aquel tiempo se hicieron célebres en la Poesía Theatral Pedro, y Thomas Corneille, Molière, Racine, Quivault, Campistron, la Motte, Scarron, Bauriault, Barón, Actor célebre y Poeta, Dancourt, Regnard; entonces floreció Despreux, que a las luces de la Theorica juntó un maravilloso talento para la práctica. Mr. Rousseau, Mr. Fontenelle, (que aún vive) y otros muchos: el que deseé mas individuales noticias de estos, 72 y otros Poetas Franceses, puede acudir a la Bibliotheca Francesa del Abate Gousset, á la Historia del Theatre Francés, ó á la Historia Literaria de Francia de los PPs. Benedictinos de San Mauro, en ocho Tomos

en quarto, impressa en el año 1735. Al presente Mr. de Voltaire, parece que ocupa la primera silla entre los Poetas actuales. Su Poema la Henriade, sus Tragedias y Comedias, sus Epistolas, y otras muchas obras en verso, y en prosa, le han adquirido una fama, igual á la embidia, y emulacion de los que le han satyrizado cruelmente.

En la Poesia Lyrica han tenido muy buenos Poetas, y los hay oy en dia, sobre todo es excelente el gusto y la delicadeza de algunos en las Canciones Amatorias, y Anacreonticas. No ha tenido la Nacion igual fe-⁷³ licidad en la Epica. Los Poemas de la Pucelle d'Orleans, de San Luis, y otros, no han merecido mucho aplauso de los entendidos. Es verdad que el Lutrin de Boileau se puede poner al lado de la Secchia rapita, y de la Moschea de Villaviciosa, en quanto al estilo, porque en quanto á la invencion, y á la fabula el Espanol Villaviciosa, y el Italiano Tassoni, se extendieron con mas plausible trabajo, y aplicacion.

La Henriade de Voltaire se ha deixado muy atras á los anteriores epicos de su Nacion. El Poema de Malta de Mr. Privat de Fontevilles, que salio á luz el año pasado, tiene el plan de la Fabula muy bueno, como que es muy parecido al de Virgilio.

Pero en la Poesia Dramatica, me parece, que los Franceses han logrado de un siglo á esta parte ventajas muy notorias. En esta parte de ⁷⁴ la Poesia, los votos de la Nacion se han unido á favor de Racine, de Pedro Corneille, y de Moliere. Con todo esto hay actualmente excelentes Poetas Dramaticos, que producen cada dia nuevas Tragedias y Comedias, disputandose la gloria, y el aplauso en los Theatros, con generosa emulacion.

Mr. de Voltaire, y Mr. de Crebillon, ambos de la Academia Francesa, son los mas celebres competidores. De Mr. Voltaire, ademas de las Obras Dramaticas de que luego hablaré, hay muchas Obras en prosa, y en verso, de que se han hecho varias ediciones; su Poema de la Henriade, tiene el primer lugar entre sus Obras. Sus Cartas Philosophicas, y su Epistola á Urania, (si es suya) le han suscitado muchas Criticas. El Templo del Gusto, (*le Temple du Gout*) sin embargo de ser Obra puramente Literaria, y escrita con mucha discrecion, no estuvo essento de satyras: un Comico Italiano, llamado Romagnesi, compuso, y representó en el Theatro Italiano de Paris el año 1733, una Parodia del Templo del Gusto, haciendo ridicula esta Obra de Voltaire. Sus Cartas sobre los Ingleses, no han agrado á todos los de aquella Nacion. Su Historia de Carlos XII ha tenido la oposicion de Mr. Norberg, que ha escrito otra Historia del mismo Principe, criticando muchos passages de Voltaire. El ingenio vivo, y fecundo de este Poeta, está siempre en accion, y produciendo algo. Las Novelas de Zadig. y de Babuc, que han salido á luz poco há, son suyas, como lo manifiesta el estilo, y la ingeniosa discrecion con que están escritas. Con todo esto alguno de los Criticos Periodicos ha hallado ⁷⁶ que reparar en la moral de ellas. Con la Tragedia de Semiramis, se han

impresso tambien algunas Obrillas sueltas en prosa. Una de ellas (*Mensonges imprimees*) ha dado ocasion á una disputa sobre el Testamento Político del Cardenal de Richelieu: pretende Voltaire probar con varias conjeturas, que esta Obra no era del Cardenal, sino supuesta. No tardó en salir al publico una Impugnacion de la opinion de Voltaire, recurriendo al manuscrito original, que se guarda en la Biblioteca de la Sorbona. Pero no obstante este manuscrito, y otras razones alegadas por una, y otra parte, no parece que la decision haya quedado en la evidencia, que sería necessaria.

Las Tragedias de Voltaire son *Edipo, Herodes, y Mariamne, Bruto, 77 Alcira, Zaire, Merope*, traducion de la Italiana de Maffei, aunque con alguna variedad: *Semiramis*, que se publicó, y representó el año passado de 1749, y no tuvo mucha aceptacion, aunque se representó muchos dias con gran concurso, y ultimamente *Orestes*, que hizo por competir con la *Electra* de Crebillon. El publico no ha gustado mucho de esta tragedia, no obstante las correcciones que ha hecho su Autor en el ultimo Acto. Yo he oido voces del Patio, que pedían la *Electra* de Crebillon en lugar del *Orestes*. De todas sus Tragedias, parece que *Zaire* es la que logra mayor aceptacion. Las Comedias del *Hijo Pródigo, y la Nanine*, que se representó la primera vez el año passado, son dignas de su Autor: si yo no me en- 78 gaño, no obstante, *Nanine* estuvo sujetá á varias Críticas; el assunto de esta Comedia es tomado de una Novela Inglesa, y el fin es, probar la igualdad de todos los hombres, y que solo se deben distinguir por sus virtudes, y por su merito.

Mr. de Voltaire tendrá aora poco mas de cincuenta años; es cortés, discreto, y delicado en la conversación: de un ingenio muy agudo, de una fantasía muy viva, y muy fecunda; y juntando á estas prendas naturales mucho estudio, y assidua lección, una erudicion universal, y el conocimiento de muchas Lenguas, forma el todo de un gran Poeta, por mas que sus émulos o los mismos Escritos le hayan rebaxado parte de su merito, y de la fama.

Mr. de Crebillon, de la Academia Francesa, es de una edad mucho 79 mas adelantada, pero robusto, corpulento, y ágil. Ha dado al Theatro ocho Tragedias, *Idomeneo, Atreo, y Thiestre, Electra, Rhadamisto, y Zenobia, Semiramis, Pirro, Xerxes*, y el año passado de 1749, dió el *Catilina*. En todas se descubre mucho fuego, y mucha eloqüencia, un gran conocimiento de el Arte Theatral, estilo muy sublime; pero que por serlo mucho, y estar muy lleno de sentencias, y metaphoras atrevidas, se acerca mas, (a mi ver) al estilo de Seneca el Trágico, que al de los buenos Autores del siglo de Augusto.

Además de estos dos Poetas, hay otros actualmente en París, dignos de una particular mención. Mr. de la Chausseé, de la Academia Francesa 80 es Autor de excelentes Comedias, á quienes se les ha dado el epitheto de *Larmoyantes*, (llorosas) por los tiernos afectos que en ellas expreme con

grande arte el Autor. Melani- de la Escuela de las Madres (*l'Ecole des Mères*), *la Aya*, (*la Gouvernante*) y *el Prejugé a la Mode*, son de este Autor. Todas son muy buenas, y pueden competir con las mas célebres, que se hayan representado hasta aora en parte alguna. Pero la ultima (*le Prejugé a la Mode*) está trabajada con un acierto, con un arte, y con un gusto, apenas imitable.

Mr. Destouches, de la Academia Francesa, ha dado al Theatre Francés las Comedias del *Curioso Impertinente*, *el Maldiciente*, *el Philosopho Casado*, *el Vano* (*le Glorieux*) y ultimamente al principio de este año de 1750, se representó *la Force du Naturel*; Comedia, que al principio no gustó mucho al Público; pero poco á poco ha logrado aceptación, y concurso: el assunto de esta Comedia es tomado de *la Fuerza del Natural* de Moreto, aunque acomodado al gusto, y a las reglas del Theatre Francés: he oido decir, que el Autor ha hablado con grandes elogios de aquella Comedia Española.

Mr. Chancel de la Grange, ha publicado tres Tragedias, *Orestes*, *y Pilades*, *Amasis*, *y Ino*, *y Melicerta*. La Tragedia de Gustave de Mr. Piron, ha gustado siempre que se ha representado; y es muy arreglada, y de buena moral. De este mismo autor son dos Comedias, *el Hijo Ingrato*, *y la Metromania*. Esta ultima es muy aplaudida. También passan por buenas Tragedias *Dido de Mr. le Franc* y *Mahometo Segundo de Mr. de la Nove*, 82 Comico del Theatre Francés.

Mr. Gresset dió al Theatre poco tiempo ha *Le Mechanit*: Comedia muy buena. Este Autor es ya conocido por otras Obras en verso, y especialmente por el *Ververt*, Poema burlesco muy gracioso.

Mr. de Marmontel es un joven Poeta, Discípulo de Voltaire, que ha empezado de dos años á esta parte á producir algunas Tragedias, que han sido muy concurridas por la novedad, y tal vez por alentar en sus primeros passos á un Principiante, que manifiesta ingenio. Su primera Tragedia fué *Dionisio el Tyrano*, y luego *Aristomenes*.

Madame de Bocage publicó é hizo representar la Tragedia de las Amazonas, que en nada se parece á la de Solis, sino en que tambien hay una Mitylene, que viene rebentando de Amazona. Esta Dama había ya dado á luz un Poema del Paraíso perdido, que es traducción, o epitome del de Milton.

Además de estos Autores, hay otros muchos en París, que han escrito algunas de las que llaman pequeñas Piezas, o Comedias en un Acto, en dos, o en tres. Mr. Joly, Mr. de Marivaux, Boindin, Fuselier, Boissy, Fagan, Sainte Foix, etc. algunas de estas pequeñas Piezas son excelentes.

CAPITULO IX

*Algunas reflexiones sobre las Tragedias, y
Comedias Francesas.*

84

Generalmente he visto bien observadas las principales reglas del Teatro, assi en las Tragedias, como en las Comedias: las tres unidades de accion, de tiempo, y de lugar, los caractéres, el encadenamiento de las Escenas, hasta el fin de cada Acto. No obstante en algunas Piezas Dramaticas hubiera algo que decir sobre la unidad de accion; en otras sobre lo desproporcionado de la accion para el tiempo, y para el lugar, en otras los caractéres me han parecido exceder lo natural mas allá de lo que se puede permitir, para que no se desvanezca la ilusion de el Auditorio.

85

El estilo en muchas Tragedias de las modernas, no me ha acabado de agradar por quererle hacer muy sentencioso, y muy tragicó, le hacen afectado, é hinchado; si este abuso, y este falso sublime prosigue de aumento, se perderá de vista lo natural, y se corromperá en Francia la verdadera eloqüencia. El estilo de las Comedias generalmente está libre de este defecto, y por consiguiente es como debe ser.

Los Poetas Franceses, queriendo emular, y aun superar la fama de los tragicos Griegos, se propusieron los mismos assuntos. Esto ha producido las modernas *Phedras*, *Electras*, *Edipos*, *Iphigenias*, *Orestes*, etc. Pero no repararon, que los assuntos, que eran verisimiles en la antigua Athenas, y en la antigua Roma, son aora totalmente inverisimiles en París, y en todas partes. Yá el Pueblo no cree en Oraculos, ni en la collera de los falsos Dioses, ni en los Manes, que quieren ser aplacados; ni se tiene por virtud heroyca el vengarlos, y aplacarlos con la sangre de sus agressores, ni la Historia fabulosa de los tiempos oscuros, y heroycos puede hallar credito en el auditorio presente. De aqui nace, que por mas que se esfuerce el Poeta, la impropiedad, y la inverisimilitud del assunto hace inutiles todos sus esfuerzos, y hace caer con su natural peso la Tragedia cimentada en falso. Tal vez esta razon ha sido que ha contribuido mas al poco aplauso, que ha tenido el moderno *Orestes* de Voltaire. Y yo miro como una especie prodigo del ingenio, y el arte el efecto, y la commocion que produce siempre que se representa la *Phedra* de Racine, y las lagrimas que obliga á derramar á todo el auditorio alguna de sus Escenas. Es verdad, que á esto ayuda mucho la habilidad singular de la Comica Du Mesnil, que hace el papel de *Phedra*.

87

No se interponen Entremeses burlescos en las Tragedias, ni en las Comedias, entre una, y otra Jornada, ó Acto, lo qual me ha parecido muy acertado, y digno de imitarse; porque realmente, la interposicion, y mezcla de assunto diverso, y opuesto, no puede dexar de confundir la

imaginacion del Espectador, y dañar á la inteligencia del Drama, y desvanecer, ó entibiar la ilusion, y el engaño Theatral, y los afectos, que se habian empezado á commover.

Representase, pues, seguida toda la Tragedia, ó Comedia de cinco 88 Actos: en los Entreactos (permitaseme esta voz para significar el hueco, que media entre el fin de un Acto, y principio del siguiente) por un brevissimo espacio toca la Orchestra alguna symphonía, á fin de dar lugar á los Comicos a disponerse para el siguiente Acto. Acabado el quinto Acto, tocan los Musicos por un rato, mientras se preparan dentro para la pequeña Pieza; y esta breve pausa sirve tambien de descanso para el auditorio.

La pequeña Pieza es en suma una Comedia pequena, reducida á un Acto, á dos ó tres. Tiene su fabula, ó assunto perfecto, con principio, medio, y fin, aunque sin episodios, ó pocos, y muy breves. Pocas de estas pequeñas Piezas son comparables á nuestros Entremeses: siendo casi todas de una graciosidad noble, y delicada, y muchas de assuntos afec- 89 tuosos, y tiernos, tratados con tanto primor, y arte como en las mejores Comedias. Tales son *La Pupille*, *Le Rendez-vous*, *L'Etourderie de Mr. de Fagan*. *Le Procureur Arbitre*, *L'Impromptu de Campagne de Poisson*. *Comediante muerto en 1743*. *L'Esprit de Contradiction de Dufresny*, *Crispin Rival de son Maitre de Le Sage*. *Le Florentin de Champ-meslé*. *Les Vendanges de Surennex*. *Les Trois Cousines*, *Mariage fait, et rompu de Dancourt*. *La Surprise de l'amour de Marivaux*: *Le Franzois á Londres de Boissi*, *Le Magnifique de La Motte*, *L'Oracle*, *les Graces de Sainte Foix*, y otras.

Algunas hay, y las mas de Autores antiguos, que vienen a ser como Entremeses burlescos, que llaman Farsas, tales son: *L'Ecole des Maris*; *Pourceaugnac*, *le Malade Imaginaire de Molière*, *Les Plaïdcurs de Racine*. 90 *L'Avocat Patelin del Abate Brueys*. *Le Baron de la Crasse de Poisson*, etc.

OSSERVAZIONI SOPRA IL RUGGIERO

DELL' ABATE STEFANO ARTEAGA

Qualcheduno dei lettori, dopo aver letto il presente dramma, saper- 75
do che fu composto da un poeta più che settuagenario, paragonerà forse
l'ingegno dell'Autore alla quercia descritta da Lucano: *Truncus, non frondi-
bus efficit umbram*. Nulladimeno questo tronco è così maestoso, le sue
radici sono ancora così profonde che meritano d'essere osservate con di-
ligenza forse maggiore di quella, con cui siamo soliti a riguardare tant'
altre piante più giovanili, nelle quali però il vigore e la robustezza
non corrispondono alla freschezza del colore, né alla pompa delle frondi.
Sarebbe inutile non per tanto l'aspettar nel *Ruggiero* lo spirito che ani-
mò altre volte l'Achille in Sciro, il Demofonte, il Demetrio, e l'Olim- 76
piade, come sarebbe un'indiscretezza il voler respirare nel mese di De-
cembre l'aure tiepide e molli onde la fecondazion si produce nella Prima-
vera. Ma non pér ciò dobbiamo astenerci dal contemplare quest'ultimo
sforzo fatto dal Poeta a fine di dilettarci con quell' intimo senso di
riconoscenza ch'esiggon da noi le dolci lagrime tante volte strappate
dagli occhi, e i deliziosi momenti che in mille altre occasioni ci ha
fatti passare or leggendo i suoi gentilissimi drammi, or sentendoli can-
tar sul teatro, or prevalendoci di essi per ammollire colla irresistibil
loro eloquenza un qualche core impietrito ai nostri sospiri. Se Paride
fosse vissuto fino alla vecchiaja di Elena, avrebbe, nell'atto di rimi-
rare le quasi spente bellezze di quel corpo, risentito un dolce fremito
compiacenza per la rimembranza delle gustate dolcezze, e verrebbe con
avidio e interessante sguardo cercando i vestigj, che ancor rimanessero
di quel capo d'opera della natura.

Ognun sa, che il merito dell'invenzion nel *Ruggiero* non s'appartie-
ne al Metastasio. L'argomento, il nodo, lo scoglimento, i caratteri, tut- 77
to è preso dagli ultimi tre libri dell'*Orlando furioso*, onde gli ha cava-
ti il nostro Poeta, mettendovi però quelle differenze, che naturalmente
esige il passaggio da un genere narrativo ad un altro puramente drammati-
co. Non disdice al nostro argomento l'acconnare cotali differenze, che
si riducono a un dippresso ai capi seguenti. Primo. Il poema narrativo
ha maggior estensione che non ha il drammatico, perchè in questo si rap-
presenta un solo ed unico fatto, laddove quello non ha altri limiti fuor-
chè i confini del mondo, e la fantasia del poeta. Quindi avviene, che da
un solo poema epico ponno ricavarsi molte tragedie. Secondo. Il poeta
epico può informare il lettore anche delle cose che accaggiono nel tempo
stesso a diverse persone e in luoghi diversi, dove che il drammatico non
può sortir dai cancelli, che gli prescrivono l'unità di luogo e quella

di tempo. Terzo. La natura del mirabile proprio della poesia è affatto diversa in questi due generi; non si disdice all'epico il prevalersi dei macchinismo, cioè dell'intervento dagli Esseri allegorici o superiori all'umana spezie, perchè uno degli oggetti della epopea è d'eccitare in noi l'ammirazione, a produrne la quale fa d'uopo colpir la fantasia con mezzi straordinari e fueri dell'ordine regolare della natura, tanto più parlando agli orecchi, che ponno essere più facilmente affascinati dal racconto; ma si disdice bensi al drammatico, il quale, avendo per fine o d'eccitar il patetico, come nella tragedia, o di guarirci da un qualche ridicolo, come nella commedia, e mettendo gli avvenimenti sotto il dilicato esame degli occhi, che non si lasciano così agevolmente ingannare, non dee far uso di mezzi, che sortano della sfera naturale. Quarto. Havvi ancora una particolar differenza tra il verso proprio della epopea, e quello della drammatica. Nell' epopea per lo più parla il poeta egli stesso, si sa, che vuol farla da pittore e palesar tutte le ricchezze dell'arte propria, quindi vuolsi un metro dignitoso, che convenga alla maestà di chi favella nel linguaggio dei Numi; un metro musicale, che faccia sentir alquanto una gradevole cantilena; un metro variato, che non istanchi colla troppo vicina e frequente regolarità di cadenza, un metro pieghevole, che s'accomodi facilmente alla espressione dei concetti e all rappresentazion delle cose. Tutte queste doti si trovano a meraviglia raccolte nell'esametro degli antichi e nell'ottava rima dei moderni, onde per universale consenso si l'una che l'altra sono stati riputati i soli metri degni dell'epopea. Nella drammatica non parla il poeta, ma i personaggi, non s'aspettano descrizioni, ma dialogo, non si cerca di dilettare la fantasia, ma di muover il cuore e di produr la persuasione; vuol si non per tanto un genere di verso che non palesi l'artifizio, ma lo nasconde; che non trastorni l'attenzione facendo naser l'idea d'un giro armonico e misurato; che sia capace di rompimento, d'onda e d'intreccio per adattarsi alla varietà delle situazioni; in una parola, che si pieghi al parlar civile più che al rettorico. Tali furono presso a' Greci e Latini il trocaico e il giombo, e tal è il verso sciolto presso a quelle moderne nazioni che hanno la fortuna di possederlo. Dal fin qui detto deriva, che, eccettuate le mentovate circonstanze, il poeta drammatico e il narrativo convengono fra loro benissimo, che ponno paragonarsi insieme utilmente nelle altre poetiche qualità, e che fu mal fondato il rimprovero che si fece nel giornale di Modena all'Autore delle *Rivoluzioni del teatro musical Italiano* per aver egli messi a confronto il poeta Cesareo e il gran cantore d'Orlando.

Noi abbiamo dunque due sommi poeti, cioè Lodovico Ariosto e Metastasio posti l'uno rimpetto all'altro nel trattar lo stesso argomento. Gioverà ai progressi dell'arte l'osservare qual diverso viaggio abbia fatto ciascuno nella via scelta da se, che ne abbia migliorata o peggiorata la condotta, chi abbia saputo concigliarsi meglio l'interesse, e da chi possano ricavare maggior profitto gli amatori di siffatti studj.

Se si pone mente soltanto alla purgatessa della lingua, alle bellezze dello stile, alla soavità della narrazione, alla forza e varietà nel dipingere, bisogna confessare, che Ariosto è inimitabile in questo luogo, come lo è dappertutto. Nato con una immaginazione vasta, ardita e brillante, educato tra i più pregiati fiori della Greca e Latina eloquenza e padrone d'una lingua capace di ricever tutte le forme, egli dee a ragione chiamarsi il primo poeta descrittivo della Europa moderna, e il più dovizioso scrittore della sua nazione. Nulladimeno era ben lontano dal possedere in tutta la loro estensione i talenti poetici. Inimitabile negli ornamenti e nel colorito mancava assai nel disegno. Il suo giudizio era inferiore al suo spirito. Ricco di fantasia e d'amabili capricci scarseggiava poi di quella sensibilità, onde si produce il patetico. La soverchia lettura dei romanzi gli avea inoltre esaltate le idee e intorbidate più d'una volta le tinte con cui si devono rappresentare gli oggetti. Quindi è, che rare volte maneggia bene la parte drammatica del poema, e che non di rado si vede sostituito al vero linguaggio della natura la stravagante e ricercata favella degli Amadigi, delle Urgande, e degli Splandiani.

Di questo morbo romanzesco è in non piccola parte infettato il racconto, che serve d'argomento al Ruggiero. Il suo oggetto è di rappresentar 82 l'eroismo di Ruggiero, la costanza di Bradamante, e la generosità di Leone, d'unire in matrimonio i due personaggi più interessanti del poema, e di terminar questo colle glorie della casa d'Este, le quali formano il principale disegno dell'*Orlando furioso*. Non si può far a meno di non commendar i fini del poeta; ma qualora si riflette, che non si può pervenire ad ottenerli senza sacrificar il buon senso alla fantasia di chi le descrive, i fini, che dianzi sembravano lodevoli, divengono per chi pensa sensatamente pressoché ributtanti. Di fatti quante supposizioni bisogna prima inghiottire affinché la narrazione passi per vera. In primo luogo, che Rinaldo ed Orlando promettano Bradamante in moglie a Ruggiero senza consultare i di lei genitori, e che la donzella, supposta tanto ubbidiente e rispettosa, vi acconsenta senza ricercharne il loro consenso: che Ruggiero, divenuto poc'anzi Cristiano e per conseguenza istruito abbastanza nei principj d'una giusta morale, concepisca il feroce progetto di rapir il trono e la vita a Costantino ed a Leone, non d'altro delitto rei che di aver chiesto in sposa una fanciulla sciolta ancor d'ogni vincolo, e non 83 promessa a chi che sia da'suoi genitori: violenza, che starebbe bene nel carattere di Mandricardo, o di Rodomonte, i quali altro diritto non conoscevano se non quello della forza, ma che male s'addice ad un personaggio, su cui vuolsi far cadere l'interesse e l'amore: che speri di condurre tant'oltre i limiti del valore, che possa una persona sola conquistare e distruggere un impero si vasto qual era quello dei Greci, e rendersene l'assoluto padrone; ciò che solo potrebbe ottenersi nel caso che l'impero fosse abitato non da uomini capaci di guerreggiare, ma dalle piccole divinità, che gli Egizi veneravan negli orti: che si commettesse Ruggiero ad un viaggio così disastroso, e ad un'impresa si dubbia senza render consapevole Bradamante almeno per rassodarla vieppiù nel suo amore e per non cagionarle il crudele affanno che dovea naturalmente opprimere una donna

amante nella improvvista lontananza non meno, che nell'incerto destino della persona amata. Che dopo il singular beneficio ricevuto da Leone persista ancora Ruggiero nel celare a lui il proprio nome avendo cessa- 84 to affatto il motivo di nasconderlo, e che Leone seguiti a viaggiare e convivere per tanti mesi con uno sconosciuto, e divenga ognor più intrin- sico e confidente di esso senza curarsi di risaper chi sia, quantunque tutte le circostanze concorrano ad eccitare in lui una forte curiosità: che debba ignorarsi nella Corte chi abbia liberato Ruggiero dalle carceri, tuttochē sempre si veda girar questi al fianco di Leone per Costantinopoli, e che le insegne del Liocorno e della sopravvestra e il suo ca- vallo Frontino restituiti a lui dovessero chiaramente palesarlo come l'uccisore del figliuolo di Teodora.

In secondo luogo, le circostanze accennate divengono ancora più in- verosimili se si riflette, che la tanto vantata e in apparenza eroica gratitudine di Ruggiero verso Leone era appoggiata sul falso. Le virtù umane si misurano tutte quante col principale dovere, ch'è quello d'esser giusti; ove questo s'opponga, le azioni in apparenza più buone, lontane dal meritare il nome di virtuose, si convertono in imprudenze o in delitti. La ragione si è, perché noi possiamo rinunziar ai propri diritti, ma non 85 ai diritti degli altri, e perché nessuna fra le virtù morali ha un oggetto di tanta importanza, ne così necessario alla conservazione della società quanto la giustizia. Ora la cessione, che faceva Ruggiero de'suoi diritti sopra Bradamante in grazia di Leone, s'opponeva dirittamente a quel massimo dovere. Ei non poteva senza raccia di violento e d'ingiusto obbligar Bradamante a dar la mano di sposa ad un uomo, cui ella abborriva; molto meno il poteva usando della supercheria e della frode: non lo poteva in veruna guisa avendo egli stesso datole anticipatamente parola e fede di divenir suo consorte. Se si trattasse d'un semplice amore fra loro, pazienza. L'amore è un sentimento, un'affezione, non mica una qualità mo- rale, e poteva benissimo Ruggiero rinunziar ad un'affezione e ad un sen- timento per mostrarsi riconoscente col suo benefattore. Ma la faccenda era andata più avanti. Il fratello e il cugino di Bradamante gliel'aveva- no promessa in sposa. Entrambi ne aveano accettata e giuratasì scarebie- volmente la fede. Marfisa lo assicura sotto gli occhi di tutta la Corte.

E contra chi si vuol di provar toglie
Che Bradamante di Ruggiero è moglie.
E innanzi agli altri a lei provar lo vuole
Quando pur di negarlo fosse ardita:
Che in sua presenza ella ha quelle parole
Dette a Ruggier che fa chi si marita;
E con la ceremonia che si suole
Già si tra lor la cosa è stabilita
Che piu di se non possono disporre,
Nè l'un l'altro lasciar per altri torre. (Canto XLV, 203) 86

Ma la sorella può forse aver esagerata la cosa con pensiero di disturbare il matrimonio tra Bradamante e Leone. Che diremo di Ruggiero, che asserisce in chiare note lo stesso parlando con Leone?

Appresso per averla tu non sei
Mai legittimamente fin ch'io vivo
Che tra noi sposalizio è già contratto,
Nè duo mariti ella può avere a un tratto.

Ora consiffatta sicurezza, come poteva egli cederla a Leone? Qual eroismo cavaglieresco permette, che si sciolga un contratto di tal natura senza il consenso d'ambe le parti? In qual morale paladinesca si trova, che la giustizia debba essere violata dalla gratitudine? E come può lodarsi l'Ariosto nell'atto che confonde i limiti della virtù? Come potrò interessarmi per Ruggiero sapendo, che egli agisce contro la propria coscienza.

87

Né molto è più da commendarsi il poeta Ferrarese allorchè diventa drammatico, cioè dove fa parlare i suoi personaggi. Egli mette in bocca loro uno stile tanto singolare che potrebbe acconciamente far la sua figura in que' libri, che tolsero il cervello a quel povero galantuomo di Don Quisciotte. Figuriamoci un poco che un'innamorata fanciulla scrivesse al suo amante, un confortativo biglietto concepito a un di presso ne'seguenti termini:

Cara Anima mia.

"Siami Amor orgoglioso o benigno, mi ruoti la fortuna in basso o alto, io, come sempre fui, voglio esser tua fino alla morte, e se si può ancora più in là. Sappiate, che sono uno scoglio di vera fede, il quale, benchè percossa d'ogni intorno dal vento, e dal mare, non mutero luogo giammai ne per bonaccia, ne per tempesta. Prima una lima o uno scalpello di piombo formerà varie immagini nel diamante che colpa di fortuna o sdegno d'Amore rompano il mio cuore: e il fiume Po tornerà verso la cima delle alpi prima che i miei pensieri facciano un altro viaggio. A nessun nuovo Principe fu giurata maggior lealtà, nè v'ha alcun Re o Imperatore che possegga uno stato più sicuro del vostro. Non abbisognate di barricata nè di fosso per custodirla, poichè senza soldati, nè squadre non verrà assalto alcuno, a cui questa fortezza non resista, nè vedrà ricchezza, nobiltà, bellezza o splendor di corona, che mi piaccia più di quello che voi mi piacere. L'immagin vostra si ritrova in tal maniera scolpita nel mio cuore, che non si può quindi rimuovere, onde non avete a temere che possa essere intagliato in nuova forma. Ho dato veraci pruove che non ho il cuor di cera, poichè Amore prima di ritrattarvi la vostra immagine mi colpi non con una, ma con cento percosse. L'avorio, le gemme, o qualunque altra pietra difficile a intagliarsi può bensì rompersi, ma non prenderà giammai una figura diversa da quella che prese per la prima volta; così il mio cuore non differente dal marmo, o delle altre cose più dure può bensì

88

89

"essere spezzato dalla forza d'Amore, ma non avverra giammai, che
"porti scolpite altre bellezze fuorchè le vostre. Addio dolce
"mio bene."

Ognun vede, che quello scoglio, quella lima, quello scalpello di piombo, quel viaggio dei pensieri, con quelle barricate, quelle fosse, e quegl'intagli di nuova forma non meno che il cuor di cera e le cento percosse, e l'avorio, e il marmo, e il ferro, e le petre, e le tante altre ricchezze onde formar un gabinetto di storia naturale hanno tanto che fare in una lettera amorosa quanto le cose che si raccozzano insieme in quel verso di Burchiello:

Orinali, zaffiri, ed ova sode

Ognun vede altresi, che un siffatto linguaggio non potrebbe mai essere quello del cuore, che la lettura di quel biglietto non produrrebbe verun effetto sull'animo dell'amante, e che uno stile di tal natura non dovrebbe aver luogo fuorchè in qualche scena delle *Pretieuses Ridiçules* di Moliere, e ciò affine di porlo in ridicolo. Nulladimeno tal è appuntino il discorso, che Ariosto fa tener a Bradamante nel Canto quarantesimo-quarto dell'*Orlando furioso*, e tale o poco meno, è la maniera con cui si spiegano pressochè tutti gl'innamorati in quel famoso poema.

90

Tuttavia l'arte di raccontare, che nell'Ariosto è maravigliosa, le bellezze poetiche, che vi si scontrano, la novità degl'impensati accidenti, il contrasto fra la più amabile delle virtù e la più dolce delle affezioni, quel mirabile in fine, che tanto piace alla fantasia perchè soddisfa alla sua naturale inquietezza, e ne mette in esercizio l'attività, dilettarono i poeti a segno che cercarono di ridurre in azione ciò che dall'Ariosto era stato esposto in semplice narrativa. Tra questi fu Tommaso Cornelio fratello del celebre Pietro, il quale nella *Bradamante* tragedia Francese racchiuse l'azione contenuta negli ultimi tre canti dell'*Orlando*. Ma i lunghi discorsi, la lentezza della condotta, il vuoto dell'azione, l'affettata galanteria, la debolezza dei colori, il languido stile, e l'insipido scioglimento fecero dimenticare quella tragedia insieme con tutte l'altre dello stesso poeta, eccettuato il Conte di Essex, per commendazione del quale basta dire, che merito i commenti del signor di Voltaire.

91

Dietro all'orme d'Ariosto e di Tommaso Dornelio ritento lo stesso argomento il Poeta Cesareo, restando inferiore al primo nell'invenzione, e nella forza, ma superiore ad entrambi nella condotta, e nelle bellezze proprie del genere musicale. Noi non accuseremo in lui l'inverosimiglianza delle quali abbiamo incolpato l'Ariosto, poichè dovendo trattar quel soggetto non poteva egli dispensarsi dal prenderlo, come lo trovava nell'originale; possiamo aggiugner bensi in sua commendazione, che delle circostanze difficili a cedersi non tolse se non quelle che riputo necessarie per la condotta teatrale. Alcune di queste verremo noi tocканo di mano in mano nel particolar esame che si farà delle scene del Ruggiero.

Rispetto alla Bradamante del Cornelio, Metastasio la prese ad imitar da lontano, ma come far debbono i gran maestri, cioè migliorandola. Ridusse a tre i cinque atti della tragedia Francese, con che venne a serrare l'azione e a renderla più incalzante. Espose per via di rappresentazione alcune interessanti circostanze che nella Bradamante s'espongono per narrativa; lo che serve a dar maggior lena e vigore al componimento. Rese più rapido e conciso il dialogo, il quale in Cornelio è lento e diffuso. Accorciò il numero di quei personaggi di riempitivo chiamati confidenti, che il moderno teatro ha sostituiti alle nutrici e al coro degli antichi, ma nel sostituire i quali ha pensato piuttosto a cangiar il nome dell'abuso che l'abuso stesso. Die' finalmente ai personaggi una tinta naturale e forte a differenza di quelli di Tommaso Cornelio, che ti sembrano altrettanti proseliti della galanteria, i quali si tratten-gano a tener insieme una conversazione in versi.

Metastasio non si contentò d'imitare gli altri; egli si compiacque d'imitar ancora se stesso. Il Ruggiero non è che una copia della Olimpiade. Le situazioni, il nodo, gl'incidenti sono presso a poco i medesimi. Carlo Magno è Clistene, Leone è Licida, Ruggiero è Megacle, e Bradamante è Aristea. Ma se il Metastasio di settantacinque anni poteva guerreggiar con vantaggio contro Tommaso Cornelio, non poteva aver la stessa sorte combattendo col Metastasio di trentacinque. Quarant'anni di più gli potevano accrescer maturità e senno, ma doveano necessariamente scemargli il vigore. Quindi non v'è confronto tra l'interesse, il calore e il contrasto d'affetti, che spiccano nell'Olimpiade, e quelli, che appariscono nel Ruggiero. In questo l'imitazione è troppo esatta, anzi servile e pedestre, in quella è più nascosta è più libera. Tanto l'una quanto l'altra rappresentano un dipresso lo stesso fatto col solo cambiamento delle persone e dei tempi, ma basta aver letti gli ultimi canti dell'Ariosto per ravvisarvi dentro l'intiera condotta del Ruggiero; laddove sarà questa nell'Olimpiade sfuggita agli occhi di molte persone benché sagaci e colte, come non tutte avranno avvertito, che lo scoglimento è nella massima parte cavato dal Pastor Fido. La si vede un ingegno vigoroso e fecondo, che conduce un'azione ricca di mezzi, crescente in progresso e patetica fino al suo compimento; qua si scorge un drammatico inferno, che vive di reminiscenza più che di sentimento, e che ha bisogno per reggersi sul'altrui braccia. Il languore della poesia si comunica eziandio alle altre parti del melodramma. Nell'Olimpiade regna una varietà e magnificenza di spettacolo degna del teatro Ateniese, e che solo può esser uguagliata dalla dolcezza insinuante di quello stile e dalle molteplici soavi inflessioni che somministra alla melodia; dove che nel Ruggiero nè gli occhi, nè gli orecchi trovano il loro pascolo, come poco ancor vi trova lo spirito.

Uno dei più gran difetti del Ruggiero, per cui non potrà mai venir a confronto cogli altri drammi si è la mancanza d'originalità. Appena si trova scena che non presenti un effigie indebolita o piuttosto una ripetizione di qualche altra scena o di più scene sparse fra le opere del

92

93

94

poeta Cesareo. Di questa scarsezza d'invenzione dovrà in parte incolparsi l'Autore, ma non minor porzione di colpa ricade sul genere della poesia, e sul genio della musica odierna. Il canto drammatico per rendersi espressivo non può afferrare se non gli accenti più decisivi e marcati delle passioni, e non d'ogni passione, ma di quelle soltanto, che si spiegano con un tuono di voce spiccato, chiaro e sensibile. Ora il numero di siffatte inflessioni debb'esser limitato nell'uomo, perché limitato è il numero delle occasioni ov'egli s'abbandona a quelle estreme passioni; per conseguenza scarse sono le circostanze veramente drammatiche per un poeta che componga per musica; nè dee recar maraviglia se costretto egli a scrivere molte opere del medesimo genere coincide nel già detto e ripete se stesso. Tanto più nel sistema presente della musica ridotta a non trattar altro che rondo e barcaruole, e ciò per colpa di maestri ignoranti, e di cantori insensati.

Ma passando dal merito comparativo all'assoluto, diciamo pur qualche cosa del carattere dei personaggi e dello stile. In ogni spezie d'imitazione i mezzi devono corrispondere al fine; per conseguenza in ogni lavoro drammatico le parti tutte devono rapportarsi allo scopo, ch'esso si propone. Altra condotta vuol la tragedia, altra la commedia, diverso e lo stile che richiede una pastorale da quello ch'esige un melodramma. Chiunque vorrà non per tanto scrivere per il genere musicale dovrà fra l'altre cose sceglierne personaggi, nella favella dei quali l'energia delle passioni faccia spiccare quella forza e varietà d'inflessioni che sono l'anima della musica imitativa. Il dramma per musica vuol dunque caratteri animati e commossi, ed abborisce gli inoperosi, i freddi, lenti o dissimulati. Con questi principj ricavati non dalla ragione poetica d'Aristotile, ma dalla ragion filosofica delle cose, diamo un'occhiata ai caratteri del Ruggiero.

Ottone è un di quei personaggi posticci, ma necessari al servizio del poeta, i quali hanno nei drammi la stessa incombenza che i servitori nelle anticamere, cioè d'accogliere e di riportar l'ambasciate,

Clotilde è una fanciulla, che si suppone innamorata per convenzione, giacchè il costume vuole, che siano due donne per lo meno nell'opera, e che parlino sempre d'amore. Ella ha il doppio uffizio d'esser la confidente di Bradamante, e di cavar d'impaccio il poeta, maritandola in fine del dramma con Leone, il quale per ogni buona ragione non potea, come ognun vede, rimaner senza sposa.

Carlo Magno è un vecchio saggio e prudente, il cui carattere rimesso dalla età nella calma delle passioni ci fa ricordare il *vírum quem* di Virgilio. Farebbe un ottimo padre di famiglia, ma perciò appunto è meno atto alla melodia musicale, e poco interessante in teatro.

Leone piace non meno per la sua nobile amicizia che per la generosità, con cui nel colmo della possanza e nel bollore della gioventù sa reprimere la più forte passione della natura. Ma siccome non apparisce

il contrasto, e che di lui non può dirsi quello, che si diceva di Tito,
cioè che nel suo volto

Si vedea la battaglia e la vittoria
così nè la musica, nè la poesia cavano gran profitto.

In Ruggiero spicca l'eroismo della gratitudine. Tutte le altre brillanti qualità del di lui carattere restano, pero così dire, assopite da questo sentimento. Ciò il rende il più grande fra gli uomini agli occhi della filosofia; ma o siano le circostanze romanzesche, che accompagnano il fatto, o sia che la bontà morale non è sempre la bontà della scena, o sia che un Eroe languente per amore fino a quel segno non puo a meno di non impiccolirsi a' nostri sguardi, o sia finalmente che il poeta non ha saputo variar abbastanza i constracti, certo e, che il carattere di Ruggiero non interesa quanto dovrebbe, e ch'egli apparisce pressocche monotono e freddo per tutta l'azione. 98

Non è così di Bradamante. Il poeta ha saputo darle un carattere misto di tenerezza, di forza e di nobile alterigia che lo rende non solo teatrale, ma nuovo. Una donzella, che alla delicata sensibilità propria del suo sesso accoppia l'eroismo della cavalleria, è un personaggio, che dee necessariamente eccitare la curiosità e l'attenzione degli spettatori. Aggiungasi, che si sostiene per eccellenza dal principio sino alla fine. Non posso dispensarmi per tanto dall'annoverar tra i difetti del presente dramma anche il suo titolo. Se questo deve ritrarsi dal Protagonista, e se il Protagonista è quel personaggio, sul quale cade il principal interesse dell'azione, il Metastasio avrebbe dovuto intitolarlo *la Bradamante* e non *il Ruggiero*.

Lo stile è sciolto, sobrio, preciso e tale quale si dovev'aspettare 99 da un uomo esercitatissimo in siffatto genere, ma in cui il calore dell'immaginazione veniva mancando di giorno in giorno. Le inversioni sono spontanee, naturali i ripigliamenti, la locuzione propria, stretto e accelerato il dialogo, ma più non trovasi quella morbidezza di colorito drammatico, quell'unzione di sentimento, quel fior d'espressione e di melodia, onde olezzano gli altri drammi composti dallo stesso poeta negli anni più felici. Egli è l'Omero sonnacchioso, il cigno che canta nei primi eccessi della malattia. Ma se il Ruggiero non ha i pregi del Demetrio, della Clemenza di Tito, e dell'Isacco non ha nemmeno i difetti, che serpeggiano nello stile delle prime cantate e dei primi drammi. Non s'incontra l'arditezza delle metafore, nè i pensieri che degenerano talvolta in bisticci, nè l'intemperanza dei sentimenti, nè la soverchia facilità che confina colla bassezza, nè quei puerili intercalati nemici della tragica gravità, che deturpano le più belle situazioni della Didone, e della Semiramide. Però non possiamo maravigliarci abbastanza del giudizio, che porta il signor Abate Bertola intorno allo stile di Ruggiero cioè, che il poeta vada ivi insensibilmente ritornando alla sua prima maniera (*Osservazioni sopra Metastasio*, pag. 19). Ciò è detto colla stessa giustezza, che se ad un uomo, il quale fosse stato prodigo nella gioventù, 100

liberale nella virilità, e parco nella vecchiaja venisse fatta da colui, che recita la sua orazione funebre, l'accusa d'aver avuti gli stessi difetti da vecchio che da giovane.

Dopo le accennate riflessioni generali passiamo a fare qualche particolar osservazione intorno alle scene. Non replicherò le parole del poeta, perché suppongo, che il lettore vorrà prendersi il pensiero di ricorrere al testo.

Si noti (Scena I, Atto 1) la destrezza del poeta nell'esporre sul bel principio senza stiracchiatura, ne impaccio le circostanze necessarie a risapersi per l'intelligenza del dramma. Fin dalle prime parole entra in materia con agevolezza mirabile indicandovi nel giro di pochi versi i caratteri di Bradamante, di Leone, di Ruggiero, e di Clotilde, lo stato dell'azione, e ciò che lo spettatore deve sperare o temere. In questa doce difficile ad ottenersi, e che è stata lo scoglio di parecchi tragici insigni, è incomparabile Metastasio.

101

Uno dei difetti dalla narrazione nell'Ariosto è quello di supporre, che Ruggiero parta per uccider Leone senza render consapevole di ciò Bradamante. Metastasio ha saputo felicemente schivarlo, e così diventa più verosimile il fatto, e si sparge sul carattere di Ruggiero una tinta di gentilezza, che non gli sconviene.

Non mi sembra egualmente vero il carattere di Clotilde allorchè si sforza di persuader Bradamante che si dimentichi di Ruggiero, e pieghi l'animo verso Leone, di cui erasi anch'ella invaghita. Che l'amicizia spinga una fanciulla innamorata a soffrire senza lagnarsi che l'oggetto delle sue brame divenghi lo sposo d'un'altra donna, ciò può accadere in un animo ben fatto, ma che abbia non solo a soffrirlo, ma a compiacerse-ne, nè si compiaccia soltanto, ma cerchi per ogni verso di dileguar dall'animo dell'amica la memoria d'un altro amante per sostituirvi quella del proprio, e ciò senz'esser astretta a farlo da verun altro dovere; questo mi sembra un eroismo privo di ragion sufficiente, e per conseguenza fuori di natura.

102

Questa e la seguente scena (Scena III, Atto 1) sono due scene pusticcie delle molte, che ha Metastasio, introdotto unicamente dalla necessità di far cantar un'arietta d'amore alla seconda donna. Il dialogo fra Ottone e Clotilde è inutile e fuori di luogo; inutile, perché altro non dice se non quello, che già fu detto nella prima scena, cioè che Clotilde era innamorata di Leone; fuori di luogo, perché dopo aver detto Ottone a Clotilde

Seguila, o Principessa, e quei t'adopra
Suoi primi ardori a moderar.

Non era di dovere di fermarsi ivi a ciarlare per due intiere scene in vece di tener dietro a Bradamante.

Il pensiero (Scena IV, Atto 1) dell'aria è gentile e giusto, ma l'o

strale fatale che avvelena i giorni è una metafora troppo ardita e da non imitarsi.

La narrazione che fa qui Ruggiero ad Ottone (Scena V, Atto 1) sarebbe degna dei più bei giorni di Metastasio per la rapidità e calore con cui è scritta. Nessun crederebbe, che fosse lavoro d'un settuagenario. I giovani possono osservar con profitto la felicità, con cui Metastasio racchiude in pochissimi versi quanto si racconta dall'Ariosto in più di settanta ottave con somma chiarezza, e senz'ometter veruna circostanza importante. Confrontando insieme i due poeti troveranno nell'uno il modello della narrativa epica ampia, faconda, e magnifica; nell'altro l'esempio d'una narrazione drammatico-lirica vibrata, sciolta e concisa. Ciascuno nel loro genere ha toccato l'ottimo.

Il dialogo fra Leone e Ruggiero (Scena VI, Atto 1) è in gran parte inverosimile e mendicato. Dopo tre mesi che si conoscevano, dopo l'intrinsichezza che correva fra loro, dopo aver fatto insieme il viaggio da Costantinopoli a Parigi col solo oggetto di acquistar Bradamante, doveva Leone domandar a Ruggiero se la conosceva? E forse credibile, che aspettassero fino allora a parlare di così interessante argomento?

104

E pregiò dell'opera il far conoscere alla gioventù di quanto Metastasio sovrasti l'Ariosto nella eloquenza poetica e nell'arte di guadagnarsi il cuore. Ci servì d'esempio la maniera, con cui Bradamante richiede a Carlo Magno la grazia di dover prima venire al paragone delle armi con chi vorrà essere suo sposo. Ecco i versi dell'Ariosto nel canto quarantesimoquarto.

Però che Bradamante che eseguire
Vorria molto più ancor che non ha detto,
Rivocando nel cor l'usato ardire
E lasciando ir da parte ogni rispetto:
S'appresenta un di a Carlo e dice: Sire,
S'a vostra Maestade alcun effetto
Io feci mai, che le paresse buono,
Contenta sia di non negarmi un dono.

E prima che più espresso io glielo chieggia,
Su la real sua fede mi prometta
Farmene grazia: e vorrò poi, che veggia
Che sarà giusta la domanda e retta.
Merta la tua virtù, che dar ti deggia
Ciò, che domandi, o giovane diletta,
(Rispose Carlo) e giuro, se ven parte
Chiedi del regno mio, di contentartate.

Il don, ch'io bramo da l'Altezza vostra
E, che non lasci mai marito darmi,
(Disse la damigella) se non mostra

105

Che più di me sia valoroso in arme.
Con qualunque mi vuol, prima o con giostra
O con la spada in mano, ho da provarme.
Il primo, che mi vinca, mi guadagni;
Chi vinto sia, con altra s'accompagni.

Disse l'Imperador con viso lieto,
Che la domanda era di lei ben degna
E che stesse coll'animo quieto,
Che fara a un punto quanto ella disegna,etc.

Qui l'Ariosto entra bruscamente in materia senza prepararla, dove che Metastasio ci dispone a maraviglia colle lodi di Bradamante poste in bocca di Carlo e colla sospensione che nasce del veder venire una fanciulla nei departamenti dell'Imperatore. Dicendo la donzella:

Sire,
Se a vostra Maestade alcun effetto
Io feci mai che le paresse buono

Sembra, che vantando prima di tutto i propri meriti, voglia esigere un atto di giustizia, anziche domandar una grazia; ma quanto è più insinuante l'esordio del Ruggiero!

Cesare, io vengo
Grazie a implorare da te.
CARLO MAGNO
Grazie! Ah di tanto
Debitor mi rendesti,
Che quanto or chieder puoi
Sara scarsa mercede a'merti tuoi

106

La commemorazione dei favori sta meglio in bocca di chi li riceve che di chi li rende, e il cambiar quest'ordine è un mancar allo scopo della eloquenza. Bradamante ripiglia:

Gia che al grado di merto
Solleva Augusto il mio dover... poss'io

Qual modestia obbligante!

Della grazia che imploro
Certa esser già!

Chi puo negarsi ad una dimanda espressa con tanta grazia?

CARLO MAGNO
Si la prometto, e nulla
So che teco avventuro.

Questo tratto contiene una lode cortese verso Bradamante, e però sta meglio in bocca di Carlo che in bocca della fanciulla, dove la pone l'Ariosto. In seguito il poeta Ferrarese fa che Bradamante esponga nudamente la

sua dimanda senza curarsi di farla approvare con alcuna ragione, senz'adurre verun motivo, che serva di passaporto alla stranezza della richiesta, e alla franchezza di chi richiede. Ben più artifiziosa si mos- 107 tra la Bradamante di Metastasio. Espone prima modestamente i propri meriti collocati con più opportunità in questo luogo, che non sarebbe stato in principio; da essi ne rienva un argomento a far credere, che non l'amore verso di lei, ma piuttosto la vanità abbia eccitato Leone a chiederla in sposa; tocca con destrezza il timore che ha d'essere violentata da qualche assoluto comando del padre o dell'Imperadore; usando la parola sacro dovere mostra la propria sommissione, e interessa maggiormente Carlo in suo favore, come si fa ammirare altresì per quell'alterigia magnanima che non sa ridarsi a lusingare chi sprezza. Dopo aver preparato in tal guisa l'animo di Carlo viene alla richiesta che non può a meno di non accordarsi a chi sa farla con tant'apparenza di ragione. Metastasio in oltre finisce il quadro con una pennellara maestrevole, che sfuggi agli occhi dell'Ariosto più abile a colorire ciò ch'è sottoposto ai sensi che a dipinger le bellezze morali de'suoi personaggi. Questa è il far che Carlo, dopo aver accordata la domanda, consigli dolcemente Bra- 108 damante a desistere dal suo intento. L'Imperatore doveva farlo, perchè sebbene il suo secolo fosse quello della cavalleria, e la sua Corte l'Emporio dei Paladini, pure in un vecchio saggio e prudente, il desiderio della pace dovea prevalere sovra le pretensioni di una bravura intempestiva. Egli poi si conduce in tal maniera negando in parte e in parte accordando, che senz'opporsi di fronte al pregiudizio lascia ben travedere quanto ei preferisce le virtù pacifiche ad un falso eroismo.

ma tu ben puoi
Limiti imporre al tuo valor. Finora
Che vincer sai già il mondo: ah vegga,
Che sai con equal gloria
Trascurar generosa una vittoria.

Ecco quei sentimenti complessi, quelle graduazioni di carattere che fanno vedere il gran poeta.

La circostanza di far che s'incontrino nel giardino Bradamante e Leone è molto bella (Atto II, Scena I). Ariosto ha avuto il torto non profittandosene. Essa sviluppa maggiormente il carattere generoso della donzella, la quale, nonostante l'odio che ha verso Leone, cerca pure di 109 sottrarlo al pericolo. Del resto la situazione non è punto nuova in Metastasio. Ei non ha fatto che replicare ciò che avean detto Timante e Creusa nel Demofonte, Marzia ed Arbace nel Catone, ed altri personaggi in altri luoghi. L'aria con cui si chinde la scena non può essere più gentile nel sentimento, nè più acconcia per la musica. La precisione simmetrica dei piccoli periodi, la distribuzione degli accenti, la facilità delle transazioni, la spontaneità delle rime, e l'opportuna collocazione delle voci la rendono musicale e poetica in sommo grado.

CLOTILDE

Liete novelle, amica.

BRADAMANTE

Liete! Ah son di Ruggier? (Atto II, Scena IV)

La natura ha dettato questo sentimento semplice, delicato e vero. Allorché l'animo è agitato da qualche gran assione, l'intelletto e la fantasia seguono le tracce del cuore. Non s'immagina e non si pensa se non se intorno all'oggetto delle nostre speranze o dei nostri timori. Allora è proprio dell'uomo il particolarizzare tutte le idee generali corcoscrivendo quanto sente o vede a quell'unica immagine, che ovunque gli si presenta allo spirito. Ecco il perche Bradamante sentendosi annunziare una lieta novella senza saper qual sia, crede, che non può esser d'altri che di Ruggiero. In fatti qual nuova può chiamarsi lieta per un amante se non quella, che lo rassicura di dover fra poco rivedere l'oggetto che adora? Tutta la scena è dialogizzata secondo l'indole della passione. Della influenza sulla fantasia si trovano mille esempi nelle opere dei gran poeti. Merita esser citato come singolare uno tratto da Shakespear nell'Atto III, Scena V della tragedia intitolata *il Re Lear*. Questo principe si trova immerso in una profonda malinconia ripensando alla inumanità, con cui è stato trattato dalle proprie figliuole. In questo mentre vede apparirsi innanzi Edgar vestito da mendico, cogli occhi stralunati, e facendo cose da pazzo. Il Re credendo che la disgrazia di Edgar sia somigliante in tutto alla sua gli dice:

LEAR

111

Che? Ogni cosa hai donato alle tue figlie?
Sei giunto a tal? Nulla ti resta al mondo?
Tutto donasti a lor?

KENT

Sire, perdona;
Edgar figlie non ha.

LEAR

Taci, bugiardo,
Morrai per la mia man. A tal bastezza,
A simile virtù qual mai destino
Sottomesso l'avria fuorchè le figlie,
L'inumane sue figlie?.

Notandi sunt tibi mores (Atto II, Scena V) All'arrivo di Ruggiero Bradamante s'esprime con trasporto ed impeto di tenerezza. Ruggiero al contrario è più sostenuto, meno espressivo, più parco nelle parole, non perchè l'amore sia minore in lui che nella donzella, ma perchè in lei è una passione semplice, che liberamente si sforza, perchè non vien contrastata da nessun'altra; laddove in Ruggiero è un sentimento composto, un affetto contrariato dal dovere, una molla elastica cui viene impedito il rimbalzo. Egli dunque dee rispondere per monosillabi, e con sensi tronchi, che sono il linguaggio di chi non è abbastanza padrone di se per potersi

112

abbandonare ad una spontanea facondia. Un simile incontro abbiamo nella Olimpiade fra Megacle ed Aristea, ma giova osservarne le differenze. A molti piacerà più Megacle, perché palesa il suo imbarazzo con maggior naturalezza che non fa Ruggiero, il quale apparisce forse un po' troppo stoico dando tutto al dovere è poco alla passione. Ma si rifletta, che Megacle è colto all'improvviso, e che Ruggiero agisce a caso pensato. Il primo dee dunque penar molto prima di riaversi dalla sorpresa, il secondo che vien preparato al cimento, può misurare meglio le parole e i gesti. L'uno e l'altro hanno operato secondo la propria situazione. Lo stesso dicasi di Bradamante e d'Aristea. Nel carattere di quest'ultima, dove spicca la tenerezza senza misura d'altra qualità dominante, la dichiarazione di Megacle dee produrre lo smarrimento unito al dolore perché gli manca una certa forza di spirito onde sostenersi, ma in Bradamante, la quale ha un carattere composto di tenerezza e d'alterigia, la dichiarazione di Ruggiero dee piuttosto eccitare quel sentimento misto d'amore e di sdegno, ch'ella medesima esprime con tanta felicità nell'aria bellissima, che chiude la scena. 113

RUGGIERO

Senti, ben mio

Non partir: dove vai

BRADAMANTE

Vo d'un infido

A sveltermi, se posso
L'immagine dal cor: le smanie estreme
D'un amor, che non merti,
Vado almeno a celarti:
Di vivere, o d'amarti
Vo, barbaro, a finir.

RUGGIERO

Deh in questo stato

Deh non mi abbandonar.

BRADAMANTE

Lasciami, ingrato,
Non esser troppo altero,
Crudel, del mio dolore:
Questo è un amor, che more,
E tutto amor non è.
Lagrime or verso, è vero,
Per tua cagion, tiranno;
Ma l'ultime saranno
Ch'io verserò per te.

Metastasio ha preso questo sentimento da Racine il quale nell'Atto II, Scena VI del Mitridate fa que Monima indirizzi in tal guisa il discorso a Sifare: 114

Je sai que en vous voyant, un tendre souvenir
Peut m'arracher du coeur quelque indigne soupir.
Que je verrois mon ame en secret dechirée
Revoler vers le bien, dont elle est séparée.
Mais je sais bien aussi que s'il dépend de vous
De me faire cherir un souvenir si doux.
Vous n'empêcheriez pas que ma gloire offensée
N'en punisse aussi tot la coupable pensée,
Que ma main dans mon coeur ne vous aille chercher
Pour y laver ma honte & vous en arracher.

Nell'uno e nell'altro poeta il pensiero è espresso con mirabile semplicità, ma in Metastasio appare la vibrantezza e precisione propria dello stile musicale, in Racine la nobile ampiezza della tragedia. Quella è più a proposito per il canto; questa per la declamazione.

..... Spiegale il mio
Lagrimevole stato, in cui mi vedi: (Atto II, Scena VI)

Il mio stato, in cui mi vedi è una spezie di pleonasmo vizioso da schivarsi.

Il resto dell'Atto II non offre se non iscene ripetute e situazioni debolmente copiate dall'*Olimpiade*.

Il racconto (Atto III, Scena I) della battaglia si fa egualmente dall'Ariosto che dal Metastasio, ma la gioventù nè 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.

115

Le situazioni (Atto III, Scena III, e IV), l'artifizio e pressoche i sentimenti sono gli stessi che nell'*Olimpiade* allorché Megacle cerca di persuader Aristea che dia la mano di sposa a Licida. Si questa, che quella sono due esempi della non mai abbastanza lodata Metastasiana eloquenza ove si tratta di sviluppare la tenerezza amorosa. Nessun altro poeta s'esprime con più destrezza, nessuno sa oppor meglio fra loro i diversi interessi della natura e della virtù, nessuno al paro di lui ha l'arte di disarmare gli sdegni, e di far, come dice il celebre Hume (*Essay sur les passions*), che si trasfondano nella passione dominante.

Mi lascio colei che adoro
Altro ben per me non è (Atto III, Scena V)

Dopo i consigli e gli sforzi fatti da Ruggiero affinché Bradamante l'abbandoni poteva egli dir con giustezza *mi lascio colei che adoro?*

La scena presente (Atto III, Scena VI), che contiene la riconoscizione di Ruggiero somministra molte riflessioni. Eccone alcune. Ruggiero era conosciutissimo da Carlo Magno e da tutta la sua Corte, com'egli dunque rimane incognito si a lungo nella Villa Imperiale? Leone gli si dichiara amicissimo, anzi lo chiama un altro se stesso, si vanta e doveva in fatti

vantarsene d'avere presso di se un guerriero di tanto merito, perché dunque non presentarlo all'Imperatore? Clotilde e Bradamante sanno ch'egli è Ruggiero, non sono astrette da nien dovere a farcelo, anzi avrebbero (specialmente Bradamante) particolar interesse nel pubblicarlo, perché dunque tenerlo tanto tempo celato? Fa tre mesi e più che Leone conosce Ruggiero; alle insegne, al valore, alla nobiltà dell'animo suo, alle notizie che gli ha date di Bradamante dovea supporre, ch'Erminio fosse uno dei ragguardevoli paladini di Francia, come dunque non prendersi la 117 menoma pena di risaperlo? A tutte queste dimande il poeta risponderebbe, che sono giustissime, ma che il dramma sarebbe finito se Ruggiero non conservava la maschera. Quanto a me io ripeto le accennate inverosimiglianze dalla fangosa origine del Romanzo ond'è tratto l'argomento.

Il fine (Scena ultima) della favola viene nell'Ariosto accompagnato da alcune circostanze, che lo rendono assai più artifioso e più bello che non è quello di Metastasio. Dopo la battaglia del finto Leone colla donzella non abbiamo nel *Ruggiero* se non che una sola situazione che possa dirsi teatrale, cioè l'aboccamento degli amanti, tutto il resto conduce assai freddamente allo scoglimento. Non è così nell'*Orlando furioso*. Finito il combattimento ecco sorgere improvvisi pericoli e peripezie interessanti. Ruggiero fugge tra i boschi per morirvi da disperato. Le smanie di Bradamante s'accrescono. Carlo, il quale desiderava ed attendeva la pace si trova di bel nuovo in mezzo alle dissensioni. Leone, 118 che si credeva colla fortuna in pugno vede come un altro Tantalo, sfuggirsi dalle labbra i desiderati frutti. Nuovi personaggi entrano in iscena. Marfisa, Amone, Orlando e Rinaldo accrescono in varie guise l'incertezza dell'esito, e con ciò l'inquietudine in chi legge pel destino dell'infelice Ruggiero e della sconsolata Bradamante.

Falsis terroribus angit.

Ecco il poeta. Inoltre lo scoprirsì che fa Ruggiero a Leone in quelle circostanze è ben più naturale che non il discorso fatto da Clotilde, il quale sarà giudicato da alcuni un ripiegò alquanto mendicato. E anche più patetico poichè somministra una contestazione assai interessante fra Leone e Ruggiero, con che si viene a dar l'ultimo tocco al carattere d'entrambi. A ciò s'aggiungna una ricchezza d'immagini e una bellezza di stile che sarebbe sorprendente se non venisse in più d'un luogo contaminata dal solito vizio dell'Ariosto che è quello di mostrarsi egli stesso in vece del personaggio; come sarebbe, per esempio, allora quando Ruggiero, ri- 119 volgendo il discorso al suo cavallo Frontino, gli dice

Se a me stesse

Di dare a'merti tuo degna mercede,
Avresti quel destrier da invidiar poco
Che volo al cielo, e fra le stelle ha loco.

Cillaro so non fu, non fu Arione
Di te miglior, né merito più lode;
Nè alcun altro destrier di cui menzione
Fatta da'greci o da latini s'ode, etc.

nelle quali parole si scuopre il poeta ben più che Ruggiero, in cui bisognerebbe dir che assai piccolo fosse il duolo per la perdita di Bradamante, poichè gli dava tempo di ricordarsi dei greci e dei latini, di Cillaro, e d'Arione e di Bellerofonte.

Ecco quanto più utile ai progressi del gusto, e alla perfezione dell'arte drammatica Italiana m'è parso il dover osservar nel Ruggiero. Le mie osservazioni non piaceranno forse a chi ama i commenti sul gusto di quelli di Dacier, cioè dove tutto si loda indistintamente, e si da la tortura al buon senso per trovar iscampo ad ogni proposito. Ma il costume d'incensar le debolezze degli Autori deificando persino i loro difetti nuoce infinitamente ai diritti della buona critica. Coloro, che s'abbandonano, sono simili a quei Principi Tartari, che credono d'onorar sommamente la Religione mangiando escrementi del loro Gran Lama ridotti in pasta. Quanto a me, lasciando che i pedanti gracchino a loro sennò, mi farò sempre un pregio di seguitar in questo genere di cose le pedate del celebre Abate Cesaretti, e del non mai abbastanza lodato Commentatore di Pietro Cornelio. 120

RESEÑAS

Fernando Burgos, ed. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid:
Editorial Orígenes, 1986. 270 pp.

Tras el último simposio de hispanistas celebrado en Memphis University entre el 4 y el 6 de abril de 1985, Fernando Rubio, en colaboración con Enrique Ruiz-Fornells y veintitres de los cuarenta y siete ponentes del simposio, han dado forma a este libro que recoge un sumario de las ideas más revelantes de la prosa vanguardista actual hispánica.

El volumen consta de cuatro secciones: una introducción o presentación de trabajos y sus tendencias a cargo de Fernando Rubio y Ruíz-Fornells, dos secciones separadas que versan sobre las dos diferentes formas de comprender y aplicar las tendencias vanguardistas a los dos lados del Océano Atlántico y de una sección alfabética de sus colaboradores.

Los cuatro primeros trabajos de la sección dedicada a Latinoamérica tienen el propósito de presentar la trayectoria de la vanguardia partiendo del Modernismo y su cristalización en la prosa actual. El primero de Ivan A. Schulman analiza la preocupación histórica latente en la novela de vanguardía consciente de un pasado colonial sepulto e irresoluto. Graciela Maturo muestra la importancia del descubrimiento de la nueva realidad vista desde el prisma del surrealismo y la experimentación psicológica. Klaus Müller-Berg estudia las tres grandes aportaciones caribeñas al movimiento vanguardista: el negrismo, lo real-maravilloso y el neobarroco de Lezama Lima y Carpentier; Alexis Márquez Rodríguez define las diferencias entre el realismo mágico, lo real maravilloso — conceptos estéticos — y el surrealismo — categoría ontológica.

Los diez trabajos subsiguientes son monográficos sobre autores vanguardistas latinoamericanos. El primero de Ramona Lagos reitera el estilo de "juego cifrado" de Borges, la aventura como el estilo más genuino en la narrativa del autor posibilitando el "placer de adivinar" en el lector. Los trabajos siguientes a cargo de Merlin H. Foster y Nancy M. Kason respectivamente, centran su atención sobre Huidobro, su es-

tilo humorístico, parodia y exageración en *Tres inmensas novelas*, el primero, y la aplicación de la teoría creacionista en *La próxima*, el segundo.

Oscar Rivera-Rodas estudia *Novela como nube* de Gilberto Owen desde las categorías de "discurso" y "relato" expresados por Genette y Todorov. Los dos trabajos siguientes versan sobre la producción en prosa de dos poetas, Neruda y Vallejo y son de Juan Loveluck y Paul W. Borgeson respectivamente.

Quizá la aportación más meovanguardista en esta sección sea el trabajo de Juan Manuel Marcos sobre la narrativa de Antonio Skármeta de marcado sello social e inconformismo que sabe vincular la literatura a la experiencia histórica actual latinoamericana.

Cierran la sección tres trabajos dedicados a Cortázar y a la importancia de su obra en la prosa de vanguardia. Lida Aronne Amestoy estudia el juego autorreferencial del lenguaje en el ideograma metaficticio de la obra y la labor de recodificación activa del lector. Joseph Tyler estudia la renovación del lenguaje en algunas obras de Cortázar siguiendo la teoría creacionista de Huidobro; y por último, Myron I. Lichtblau estudia en *Rayuela* la necesidad de Cortázar de llenar el vacío entre la palabra abstracta impresa y la realidad que el lector capta a través del mensaje.

La sección dedicada a la vanguardia española consta de sólo nueve trabajos encabezados por un estudio sobre los límites y versatilidad de la biografía vanguardista, y más concretamente de las hagiografías de Benjamín Jarnés. El segundo trabajo es de Malcolm A. Compitello y muestra cómo la novela policíaca de Manuel Vázquez-MONTALVÁN puede ser un vehículo perfectamente plausible para definir los límites de la narrativa vanguardista. Roberta Johnson estudia el trato del tiempo y las técnicas vanguardistas de narración en *Ida y vuelta* de Rosa Chacel. El ensayo de Víctor Fuentes testifica el vanguardismo de los textos de Luis Buñuel, ya casi olvidados: el ultraísmo conjugado con el anarquismo, el dadaísmo y el surrealismo de su visión artística. Laurent Boesch estudia la humanización de la novela de vanguardia en *El blocao* de José Díaz Fernández como transición hacia una novela plenamente social y comprometida. El trabajo de Stephen Miller estudia la estética de la novela vanguardista de Torrente Ballester donde percibe una doble perspectiva vanguardista: la histórica y la renovacionista que transciende los conceptos de Ortega y Gasset. Pedro Campa, tras estudiar el decadentismo en la obra de Miró, ve en él uno de los iniciadores de la vanguardia española.

Los dos últimos trabajos van dedicados a Benet y Juan Goytisolo respectivamente. Elena Bravo compara las técnicas vanguardistas de Benet, claro conocedor de la obra de Faulkner, donde experiencia y palabra captan la realidad de la existencia dinámica racionalizada en el proceso

creador. Sixto Plaza estudia *Makbara* de Goytisolo como la metáfora del texto según la concepción de Terence Hawkes.

La última sección del libro da relación, por orden alfabético, de todos los colaboradores y de sus logros profesionales.

El valor de este sumario de trabajos presentados recientemente reside en el esfuerzo de su editor por ofrecer una visión global de la vanguardia histórica actual, poniendo al alcance de futuros investigadores la crítica más reciente en materia vanguardista. La calidad de cada trabajo queda considerablemente aumentada por la abundancia de notas y bibliografía que cada uno acompaña.

María Gardeta-Healey

Mesa Community College

Edward V. Coughlin. *Nicasio Alvarez de Cienfuegos. Twayne's World Author Series 804.* Boston: Twayne Publishers, 1988. 139 pp.

This book constitutes an important step toward filling the need of a comprehensive study on the life and literary contributions of Nicasio Alvarez de Cienfuegos, which has been long overdue. Within the limits and guidelines prescribed by Twayne's World Author Series Edward V. Coughlin has been able to achieve a well rounded account of all the varied aspects of this Spanish eighteenth-century poet's literary career. A Preface and a historical chronology including important dates related to the author's life and his publications — one of the standard features of the Twayne Series — introduce the reader to the subject, which is presented in six chapters.

Chapter One is titled "A Short Life" — Cienfuegos (1764-1809) died at the age of 45 — and deals with the author's life placed within the context of historical events meaningful to his career as a writer, as well as his connections with other contemporary writers. The chapter is subdivided in the following sections: "The Early Years," "University Studies," "Return to Madrid," "Literary and Political Career," and "Final Days." As the titles indicate, Cienfuegos was not only well known as a writer but also as a politician. The information on the Spanish poet's political career reveals the extent of historical research accomplished by the author of this book.

Chapter Two, "The Early Poems," starts with a section devoted to "The Salamanca School" and Cienfuegos's place within this school which inherited neoclassical tenets from the Spanish Renaissance tradition. Coughlin refers to the fact that the eighteenth-century Salamanca School was strongly influenced by the so called first Salamanca School of the sixteenth century, Garcilaso de la Vega and Fray Luis de León in particular. The second subdivision of this chapter is devoted to *Diversiones*, a collection of Cienfuegos's early poems which had remained unpublished until Rinaldo Froldi included them in his 1968 study on the poet. According to Coughlin, the anacreontic and pastoral poetry as being the favorite modes of the Salamanca School, constitute the dominant style in this collection. He sees these compositions as inspired by literary rather than real experiences.

Chapter Three, "The Mature Poems," begins with a section titled, "The 1798 Edition: A Polemic," dealing with the first edition of Cienfuegos's poetry, which also included the tragedies *Zoraida* and *La Condesa de Castilla*. Comments on the polemic caused by this publication, the second of the tragedies in particular, conclude this section.

The rest of this chapter is divided into sections on "Anacreontic and Other Love Poetry," "Melancholy," "Sensibility," "Friendship," "Death," "Social Poetry," which reveal the author's focus on the main themes of Cienfuegos's mature poetry, and one on "Language" dealing with the poet's special interest in creating a poetical language for a new freedom of expression. In the "Conclusions" of this chapter Coughlin points out "the desire to break away from a narrow interpretation of the neoclassical tradition," to be noticed in Cienfuegos's mature work. He sees this spirit of freedom as something "not foreign to the neoclassicists," who, as he says, "believed in the freedom of the individual to innovate within the bounds of good taste"(61). Cienfuegos is thus presented as a neoclassical poet who in his mature poetry arrives at a sensitive, emotional expression of his intimate feelings.

Chapter Four "Plays" starts with general comments on "The Eighteenth-Century Spanish Theater." The emphasis is on the neoclassicists' zeal to reform the Spanish theater in conformity not only with the rules of three unities, but also with the moral concern as well as the strict distinction between tragedy and comedy. Coughlin also refers to the fact that in the Spanish theater of the eighteenth century the principal actor not the playwright is now the one whose name is mentioned and whose triumphs are recorded. These introductory comments are followed by an analysis of each of Cienfuegos's plays. First the four tragedies, *Idomeo*, *Zoraida*, *The Countess of Castile*, and *Pitaco*, leading into comments on "Cienfuegos's Tragic Art," and finally he deals with the comedy *Las hermanas generosas*. Cienfuegos's plays are portrayed as consisting of a blending of sensibility and neoclassical adherence to rules. According to Coughlin his "tragedies are essentially expressions of eighteenth-century optimism, idealism and confidence in the goodness of man, with virtue being the most pervasive of his themes" (101). Especially *The Countess of Castile* represents the humanitarian and political ideas of the playwright, which are presented in "emotional debates between antagonists who propound opposing attitudes toward moral and political questions"(101). Cienfuegos's only comedy *The Generous Sisters*, a one act play, is classified by Coughlin as pertaining to the new end of the century genre, "comedia lacrimosa" or "tearful comedy." This play is conceived with the purpose to move the audience rather than to produce laughter.

In the "Preface" of his book Coughlin refers to the critical neglect of Cienfuegos's plays. This neglect, however, has not been as total as he suggests, as can be seen in the article by Juan Antonio Ríos Carratalá, "Notas sobre el teatro de Cienfuegos" (*Anales de literatura española. Universidad de Alicante* No. 2 (1983): 447-455), which is not mentioned by Coughlin.

Chapter Five, "Minor Works," consists of the following sections, "Speech to the Royal Academy of language," "Works on Language," "Translations," "Elogio del Señor D. Joseph Almarza," "Elogio del excelentísimo señor marqués de Santa Cruz," which completes the portrait of the

poet showing the variety of his interests.

Chapter Six is the "Conclusion and Summary" of the ideas expressed in this book, and concludes with an assessment of the poet as "a major figure of the epoch of transition between neoclassicism and romanticism" (120). Coughlin sees this transition as characterized by fundamental contradictions "between the dogmatic, abstract rationalism of a preceptist like Ignacio de Luzán and the sensibility of eighteenth-century empiricists" (117). This transition is, however, to be seen, not as a clash of contradictory positions, but rather as the result of a change of attitudes toward art and poetry as explained in my article, "From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga," published in this same issue (37-48). In fact, Cienfuegos would be a perfect example of the coexistence in a neoclassical playwright of the adherence to rules in the formal aspects and the sensibility in the expression of emotions. While, on the other hand, Coughlin places Cienfuegos as a poet within the change of sensibility which characterizes Spanish literature starting about 1770, including Meléndez Valdés. This tendency, without being a total abandonment of neoclassical elements in the poetry, leads into a gradual non-commitment to precepts. At this point it would be in place to observe that the change of sensibility is really initiated at least a couple of decades earlier.

A "Selected Bibliography" of Primary and Secondary Sources completes the volume. The editions of Cienfuegos's works are sufficiently documented in "Primary Sources." The question arises, however, whether some unpublished manuscripts still exist in Spanish libraries. On the other hand, the scholarly reader would have anticipated a more comprehensive list of "Secondary Sources." The limitation may have been dictated by the guidelines of the Twayne Series.

I would like to mention a minor error. On page 63, line 15, the name of the Austrian dynasty is misspelled "Hapsburg", it should read Habsburg.

Overall this book is a valuable contribution to eighteenth-century Hispanic scholarship. Edward V. Coughlin has presented this outstanding writer of the Spanish eighteenth century in a thorough and generally well documented manner giving an accurate and carefully defined image of Nicolás Alvarez de Cienfuegos as a man of the Enlightenment and as a "human and sensitive writer," to use the author's own words in the Preface.

Eva M. Kahiluoto Rudat
Rutgers University

Burgos, Fernando. La novela moderna hispanoamericana.
Madrid: Editorial Orígenes, 1985. 157 pp.

Tal como el título indica, esta obra se dirige al estudio de la novela hispanoamericana cimentada en la noción dual de "modernidad" y "modernismo". Dividido el libro en cuatro capítulos, su autor, Fernando Burgos, se detiene a confrontar esos términos en el primer capítulo. En esta exposición se pretende ir más allá de una demostración expositiva y, al sustentarla en unas aportaciones críticas sólidas y válidas, se logra ese propósito dando como resultado el enfrentar al lector a un estudio que implica una valoración que criticamente deja al descubierto el origen y el apoyo teórico con los que cada posición formula sus alternativas.

El capítulo II, titulado "El concepto de modernidad" se centra, como es natural, en ese espacio conceptual. Se advierte, desde un principio, la posibilidad de una "paracrítica" como una especie de intento de recobrar el arte de lo multivoco, en frase de Ihab Hassan (Paracriticism, 1975, 24), pero inmediatamente se reconoce que esta modalidad conduciría a la crítica a un espectro de posibilidades tan amplio que la obra se abriría a una multivocidad de significaciones. Estas consideraciones le llevan a Burgos a negar a la crítica su tradicional característica de "respuesta" y "búsqueda de unidad" para concederle el de "interrogación" y "dispersión", proyectándola, de esta manera, a un proceso interminable.

Después de estudiar las modernidades estética y burguesa y de proclamar que la historia del modernismo no se puede escribir sin tomar en cuenta el concepto de modernidad, y de establecer su reciproca validez, pasa el autor a analizar la "Escritura de la modernidad" en el capítulo III de su obra. Arranca su exposición de la frase de Roland Barthes cuando dice que "la modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible", y por esos derroteros lleva a la escritura que se inscribe en los parámetros de lo moderno a una "desescritura", es decir, se desescribe la escritura de la convención, la escritura única, lineal y anecdótica.

El capítulo IV hace de la "Novela de la modernidad" el núcleo de sus deliberaciones y se centra en la narrativa hispanoamericana moderna. Por las páginas de este capítulo, al que consideramos en verdad valioso, discurren una gran cantidad de títulos y autores de los que el autor se sirve para probar las conexiones y, a la vez, los saltos de la modernidad. Esta tarea de presentación global, a pesar de ser muy difícil y minuciosa, nos ha parecido básica para que el autor pueda llegar a establecer la conclusión de su análisis:

reservar para la modernidad un espacio simbiótico hecho de entrecruzamientos y rupturas.

Un epílogo de cinco líneas, en el que se retoma de nuevo la frase de Barthes que sirvió de punto de partida, pone fin al desenvolvimiento crítico de esta obra sobre la estética de la modernidad hispanoamericana, declarando que en Sewell se encuentra la dirección de su desarrollo: "La respuesta no puede ser racional" (147).

Cierra este texto, producto de una muy sólida investigación, una bibliografía extensa y bien seleccionada que gira en torno a la idea de la "modernidad" y el "modernismo".

Fernando Burgos ha insistido en describir la modernidad y el modernismo y pese a las 157 páginas de que consta la obra y a haber polemizado con la historiografía literaria tradicional, sus consideraciones no llegan a agotar los contenidos de la modernidad hispanoamericana. Ciertamente que en las páginas de su estudio se registran datos innumerables que demuestran la prolongada vigencia de esa estética, siempre adaptada a nuevas exigencias y expuesta a la irrupción de autores nuevos también. Lo que no se puede negar es que precisamente estas últimas condiciones suscitan nuevos interrogantes y amplían la gama de los temas analizados, permitiendo así abrir el fenómeno de la modernidad hispanoamericana a las más variables interpretaciones y a observaciones muy agudas. En conclusión, este libro de Fernando Burgos resulta no sólo, sino también, y esto es a mi juicio fundamental, una luz que permite ampliar la visión sobre la literatura de la Hispanoamérica moderna en su conjunto.

L. Teresa Valdivieso
Arizona State University

P U B L I C A C I O N E S R E C I B I D A S

- Abbott, Don Paul. "A Bibliography of Eighteenth and Nineteenth Century Spanish Treatises." *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric.* 4. 3 (Summer 1986): 272-292.
- Caso González, José Miguel. *De Ilustración y de ilustrados. Textos y estudios del siglo XVIII.* 16. Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII. Universidad de Oviedo/Ayuntamiento de Oviedo, 1988.
- Chaves McClendon, Carmen. A review of "Studies for I.L. McClelland. Ed. David T. Gies. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment, Aesthetics, and Literary Theory.* Volume 9. Nos. 1-2 (1986). 297 pp." *South Atlantic Review* (May 1988): 154-156.
- Coughlin, Edward V. *Nicasio Alvarez de Cienfuegos.* Twayne World Author Series 804. Spanish literature. Boston: Twayne, 1988.
- Dowling, John. "La 'bestia fiera' de Federico García Lorca: el autor dramático y su público." *Estreno.* 12. 2 (Otoño 1986): 16-20.
- Polt, John H.R. *Batiilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés.* University of California Publications. Modern Philology, Vol. 119. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press/ Universidad de Oviedo. Textos y estudios del siglo XVIII 15. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1987.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. "Destouches en España (1700-1835)." *Cuadernos de Traducción e interpretación.* 8/9. Publicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra, 1987. 257-265.
- _____. "Notas sobre el teatro de Cienfuegos." *Anales de literatura española.* Universidad de Alicante. No. 2 (1983): 447-455.
- _____. "Versiones decimonónicos de la leyenda de la Judía de Toledo." *Anales de literatura española.* Universidad de Alicante. No. 5 (1986-1987): 425-436.
- Romera Castillo, José. "Autoridades medievales del Tesoro de Covarrubias." *Anuario de Letras.* Facultad de Filosofía y Letras. México. Vol. 22 (1984): 241-260.
-
- Anales de literatura española.* Universidad de Alicante. No. 5 (1986-1987) Contiene los siguientes artículos relacionados con temas del siglo XVIII:
- Lafarga, Francisco. "Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español." 219-230.
- Pérez Magallón, Jesús. "Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética." 357-376.