

Preludio

Durante años he considerado mi pasión por la ópera como una manía que no aportaba gran cosa a las investigaciones filosóficas ni a los estudios culturales. Creo que no era solo una impresión mía, el tribunal que evaluó hace años mi «suficiencia investigadora», como doctorando, así me lo hizo ver cuando presenté un trabajo sobre cuatro musicalizaciones de *Lady Macbeth*, un recorrido que iba de G. Verdi hasta S. Sciarrino. La ópera ha llegado a ser algo así como una momia grandiosa que en la actualidad interesaba a muy pocos, y siempre como entretenimiento, nunca como objeto de reflexión. Pero si pretendemos comprender el mundo cultural en el que nos desenvolvemos, hemos de volver a echar una mirada a la ópera cuya vida coincide con el ascenso y declive de la burguesía, y en particular con la aparición de la sociedad de clases. El repertorio que se ha mantenido en esos museos de la alta sociedad que llamamos teatros de ópera abarca un periodo que va de 1650 a 1950, más o menos. Son trescientos años para los que la ópera fue protagonista absoluta de la vida cultural ciudadana en Europa y las colonias. Sabemos que nadie en el siglo XIX, nadie que pretendiese ser «alguien» en la gran sociedad, podía ignorar lo que sucedía en el mundo de la música. W. Herzog ideó esa parodia delirante de *Fitzcarraldo* para contarnos la forma en la que el canto de los divos podía obsesionar a un hombre o una mujer de la alta sociedad, y quizá por eso nuestro gusto es de otra época, una pasión absurda como la del protagonista de la película.

En el mundo de la representación nos hemos encontrado con lo que hemos llamado personajes representativos. Todos los días me encuentro con alguno que se esfuerza por que los demás perciban su indiscutible protagonismo, es agotador. Pero tan solo emulan, con su ob-scenidad, a los «verdaderos» protagonistas de esas esferas que admiran los públicos. Esas figuras son los escénicos, y cada época crea y sostiene un determinado numero de figuras públicas que actúan como modelos y al mismo tiempo cohesionan socialmente a los individuos, quizá de ahí deriva la siempre problemática sociabilización del individuo. Hemos pensado la organización social desde esa

diferenciación que ponía a las mayorías en situación de contemplar al escénico en su actuación. Y para que eso funcione tienen que multiplicarse los que intentan emular a los protagonistas visibles, como infinitas encarnaciones, de esa figura: las estrellas, los divos y las divas, admiradas por las mayorías. Cada momento, cada espacio, tiene su propio *ob-sceno* emulando a un escénico. No hay un solo escenario, ni hay siempre unas mismas figuras escénicas, solo se mantiene la distancia entre el ídolo fetichizado por la opinión pública de frente a lo que él considera su público. Pero esta es una apreciación sociológica y conceptual, ni siquiera es estética. Otra perspectiva diferente es la que se establece si nos planteamos el problema desde la vivencia íntima de esta experiencia. Y es entonces cuando descubrimos que psicológicamente nadie *es* escénico, ni siquiera los escénicos se *sienten* tales, excepto en el instante en el que las cámaras lo enfocan, ya que esa consideración viene de los otros, es decir, es escénico solo aquel al que un determinado público aplaude. Este estado es siempre transitorio, evanescente, el escénico no es, deviene. Sin embargo, hay un sentir-se, o sentir-al-otro como escénico. Y es precisamente la vivencia ajena al escenario, fuera del objetivo de la cámara, lo verdaderamente problemático. Como en otras tantas cosas el escénico regresa a la realidad cuando piensa, aunque eso es incompatible con el protagonismo al que le dirige su deseo.

Por lo tanto, esta pulsión escénica es un mecanismo de afirmación del propio sujeto en su contexto social, de reconocimiento. Y cuando esa sociabilización se convierte en un fetiche cultural, este orden o división o jerarquía, donde se destaca al protagonista por encima de la mayoría, nos convierte y nos considera a todos como una gran masa de obscenos. Desde ese estado solo nos queda el deseo de acercarnos y en tanto que próximos, identificarnos, con ese complejo social y estético, pero sobre todo psicológico, concepto de lo escénico. Y en ello la sociedad cortesana se asemeja peligrosamente a nuestra postmodernidad, que más que postmoderna parece premoderna. Y es precisamente frente a esa pulsión, que Rousseau detecta con absoluta precisión, como debemos posicionarnos para reivindicar nuestra libertad, esa que cantan todas las *Serpinas* de la ópera cómica ilustrada. Se trata de reivindicar de nuevo aquella *mayoría de edad* que Kant identificaba con la Ilustración en su *Respuesta a la pregunta*

¿*Qué es la Ilustración*? Nos debemos acercar a los contenidos de esta experiencia artística que dinamizó la conciencia burguesa y dio apariencia de continuidad entre la dominación simbólica de la nobleza y la de la burguesía. Nadie estaba ya destinado a ser soberano por su cuna, todos trabajan para alcanzar un estatus superior y ser merecedores del reconocimiento de las mayorías, todos son ob-scenos en una carrera sin fin hacia un momentáneo protagonismo.

Entre todos los escenarios posibles aquí hemos escogido el del teatro de ópera, y entre todos los escénicos posibles aquí destacamos al músico, al cantante, al actor, al escritor, son los componentes del arte lírico. Todos ellos son parte del conjunto que hace posible el gran espectáculo musical, que en la cultura burguesa es el corazón de la vida social de la ciudad. Para ello se construyen lujosos teatros y se montan espectaculares producciones. Si bien es cierto que la época clásica burguesa diseñó estas formas culturales y políticas también es cierto que organizaron estrategias críticas que iban a cuestionar las pretensiones de naturalizar el poder de los escénicos. Y la Ilustración apostó por la comedia como una señal de identidad donde lo espectacular y escénico se cuestionaba a sí mismo. Precisamente esa pulsión escénica del obsceno es el centro del *buffo*, allí se parodia al cortesano y toda su disparatada vida protocolaria. No son pocas las obras que han tratado sobre el juego de las apariencias, ni son pocos los personajes que aspiran al protagonismo dentro del espacio y el tiempo de la representación.

La organización del espacio espectacular es una de las cosas más llamativas del ámbito escénico. Tanto en *Hamlet* como *El sueño de una noche de verano* la representación teatral, dentro de la pieza escénica, cumple un rol escénico decisivo, en ambos casos frente a la Corte y los señores, es como si la apariencia se convirtiera en verdad. Si en el primero, *Hamlet*, la representación tiene un valor de revelación, se desvela el asesinato del rey, en el otro tiene un valor paródico, la fábula de *Píramo y Tisbe* representada por el pueblo frente a los señores. El teatro es el testimonio del orden jerárquico que ahora se expresa en clave escénica, pero sin evitar la ambigüedad respecto a quien actúa y quien vive dentro de la actuación. Este teatro dentro del teatro ofrece algunas pistas acerca de la consideración de la escena en la época clásica.

La «actuación» de los príncipes no es «profesional», ellos lo viven como la manera propia de desenvolverse en sociedad, como la manera de ejercitar su poder bajo un conjunto de disciplinas escénicas. Los actores o los cantantes *actúan*, pero no *son*, mientras que los príncipes *son* en cuanto que *actúan*. Sabemos que el poder no es nada sin su escenificación, es una experiencia milenaria que encontramos en todos los rincones del planeta, es *El poder en escenas* que nos relata Georges Balandier (1992). El señor representa lo que es, allí se encarna el «ser», la realidad, el rey, la familia real, en toda su más pura abstracción, sin embargo, el súbdito en la representación desvela su mera apariencia, su disfraz. Por eso creemos que en la representación, especialmente en la ópera, se muestran las diferencias, entre el ser y la apariencia, que sostienen nuestra metafísica desde Parmenides. Y en esto se revela que la metafísica no es sino una expresión de la estructura del poder político, es la forma simbólica del ejercicio de ese poder. Para esta conjunción de revelación y de fiesta, y para expresar esa identidad entre escena y poder, la cultura del clasicismo creó la ópera como una forma de renovar y perpetuar el modelo griego donde la tragedia cumplió esa función de liturgia y fiesta del poder, pero también para afirmar una nueva sociedad y una nueva clase dominante.

Por eso la forma burguesa se diferenció del precedente modelo aristocrático mediante una renovada distribución y orden de los ámbitos escénicos, en particular diferenciando a los que actúan de los que contemplan. Se diferencia entre el ocioso, que contempla, y el trabajador, que actúa en escena. Aunque la representación sale del palacio, aunque el teatro se independiza de la corte, la representación es ahora, bajo ese nuevo orden cuando se ha politizado. Y una de las mayores diferencias entre el interior y el exterior de la escena lo puso el canto: en la ópera los personajes no hablan como en la vida cotidiana, en la ópera las cosas se dicen cantando. Cantar era una forma de expresar los sentimientos, y era una forma de festejar. El elemento emocional y el festivo se mantuvieron siempre en la ópera. Así que el público comenzó a identificar su tiempo de ocio y de fiesta, con el espectáculo, manteniendo este su carácter de festejo, tal y como era ya considerado en la sociedad cortesana, aunque ahora, conforme se consolidaban las clases medias urbanas al final del siglo XVIII

adquiriría un nuevo valor en el mercado burgués del ocio, de ese ocio cultural que se iba a convertir en la seña de identidad de la burguesía. Y deberíamos añadir que cultura es sinónimo de burguesía, cosa que percibimos hoy que asumimos una realidad que se llama *mass culture*, y que somos conscientes de que esto que llamamos cultura de masas nada tiene que ver con lo que fue cultura en la época burguesa.

Cualquier sociedad deficientemente industrializada, con una débil burguesía, continua considerando la música como festejo pero no como cultura, de ahí la diferente adscripción en los ayuntamientos de determinada oferta musical no a las concejalías de cultura sino a las de festejos en la actualidad. Eso podemos considerarlo como una persistencia de la sociedad cortesana, allí, donde la música es festejo y no cultura, el protagonismo lo tiene el espectador, cual cortesano en las antiguas fiestas principescas, allí la música solo es acto cultural cuando se cuenta con un intérprete internacional, solo ante el divo o la diva, el público provinciano se rinde al respeto propio de la burguesía frente al espectáculo musical. Solo ante el divo internacional asume el cortesano su respeto y obediencia. Es una mezcla de aquella vieja cultura cortesana e imperial donde el espectador se siente por encima del simple artesano musical que está en escena, casi implorando su aplauso, y el espectador exhibe el típico desprecio de los sociabilizados bajo la cultura de masas, donde el espectador rechaza lo que no comprende. Y esto se acentúa bajo ciertos contextos. Quizá aquí podamos comprender la indiferencia que sienten los públicos provincianos frente a sus iguales, seguramente una manifestación más de su complejo de inferioridad, de su incapacidad de haber formado una burguesía sólida en el contexto de un capitalismo internacional inapelable.

Muchas cosas han cambiado en las formas espectaculares, y en el valor de estas formas, pero también algo permanece. Igual que los cálculos matemáticos, los mapas, la brújula o los molinos de viento se encontraban, como una abreviatura de lo nuevo, en las tecnologías escénicas, en esa síntesis que era la gran escena lírica del barroco, hoy nos sucede con nuestras máquinas electrónicas, y en ambos casos son formas del poder. Si bien ahora lo contemplado con deseo y admiración es el dispositivo tecnológico, como ayer fue la escena teatral, esa forma del poder hoy no permite la distancia, la perfección de los

mecanismos de dominación ha llegado a ser tal que ha invadido la interioridad misma del sujeto que deviene máscara o mercancía en un escenario que se ha convertido en mercado. Pero las tecnologías mecánicas sustituidas por las electrónicas no han fracturado la fuerza del paradigma escénico. Lo que está en perpetuo cambio son las tecnologías, que pareciendo medios percibimos que son fines.

El sujeto mismo deviene un medio, ni siquiera el placer es un fin, los fines se han perdido, fin en sí solo es lo que todavía no está acabado, lo que puede ser aun más grande, más rico. En la ópera se escenifica no solo un espectáculo sino la interioridad misma del cuerpo social, sus partes u órganos más nobles o vitales. Para evitar la soledad de la ambición individual está ese cuerpo social que es el teatro lírico, y allí comienza el juego, el juego de la cultura, del ocio y del negocio, todo unido, entre palco y palco. Es la nueva concepción de la cultura burguesa. De la misma manera que nunca se tiene suficiente riqueza nunca se tiene suficiente fama, tanto una como la otra *no son*, están en perpetuo *llegar a ser*, como el tiempo que corre en progresión matemática. Estamos en una metafísica del devenir no del *ser*, el ser se ha convertido en un ideal, un deseo: la riqueza y el aplauso. Pero lo que no *es* no puede *ser*, como decía Parmenides, es solo devenir, y ahí se muestra la forma en la que el deseo sustituyó al ser, el progreso acabó convirtiendo la única realidad temporal, el eterno retorno, en una simple apariencia, algo que no es. Teatro, puro teatro.

Dependiendo de la tradición cultural desde la que nos posicionemos la ópera obtiene una calificación y un valor diferente. Es decir no se trata del rol social sino también del rol cultural y político. Italia fue el único lugar donde se mantuvo un teatro lírico exclusivamente cantado. Poco después se intenta hacer un teatro integralmente cantado en el espacio cultural alemán, pero allí convivió con el *Singspiel*, también en Polonia, Chechia, Eslovaquia, Hungría, Dinamarca o Rusia se cultivó el modelo lírico italiano, como también sucedió en Francia, en Gran Bretaña o en España. No es así en lugares donde había un poderoso teatro no cantado donde siempre litigaron los partidarios de uno y de otro modelo teatral. Es el caso del teatro inglés y del español, lugares donde el musical, en Inglaterra, y la zarzuela, en España, tuvieron más peso, estableciéndose allí, en esas formas dramático-musicales, una forma intermedia de teatro de palabra

y teatro cantado, que se diferenció del modelo italiano, donde, entre lo hablado y lo cantado se abría un abismo, como el que había entre el teatro lírico y el teatro no cantado.

En España el arte escénico hablado siempre tuvo problemas con la ópera, así sucedió en el momento en el que se estaba creando una ópera nacional en la segunda mitad del siglo XIX. Eso hizo que el teatro en castellano no fuera un teatro cantado, el idioma español se reservaba para un teatro no cantado, eso hizo también que las óperas, incluso las españolas, se tradujeran al italiano, algo que sucedió igualmente en el imperio británico. En ambas tradiciones se incluye lo musical solo como algo anecdótico, a lo sumo como canciones intercaladas en la obra hablada o gestual. Allí donde el idioma se convirtió en un asunto de Estado, donde se imponía una mentalidad imperial, se mantuvo la dualidad entre unas formas populares trufadas con música, un teatro nacional hablado en la lengua del imperio, y una ópera internacional que empleaba como lenguas el italiano, el francés o el alemán, priorizando siempre el canto en italiano. Parodias como *El Dúo de la africana* de Fernández Caballero son buena prueba de estos debates. La zarzuela española del siglo XVIII surgió como una variante del teatro hablado, en aquel momento no colisionaban el canto y el habla, sin embargo, en el siglo XIX cuando surgió la nueva zarzuela, esta vez, esta forma de ópera española, como se hacía en Francia con obras como *Carmen*, no solo colisionaba con la ópera italiana sino también con el poderoso teatro hablado nacional. En castellano solo se podía hacer teatro hablado o un género banal, el musical, el género ínfimo, pero no se podía aspirar a hacer un verdadero drama lírico como intentaron tanto Fernández Caballero, Chapí o Breton.

Precisamente el gran problema que vamos a tratar aquí es el del conflicto dentro de la cultura francesa, también dominada por una poderosa tradición teatral, esa que va de Racine o Moliere a Voltaire, pero precisada de un teatro lírico nacional. Un objetivo, la constitución de un teatro lírico nacional, que se había convertido en una cuestión de Estado desde 1752, cuando Rousseau había puesto en jaque a la ópera francesa y a la escuela de canto francés, y que planteó la necesidad de que los más significativos compositores del momento, italianos o alemanes, pusieran música a los textos más importantes de

la tradición lírica francesa. *El siglo de Luis XIV*, como tituló Voltaire a su investigación, había intentado conciliar el duelo entre el dramaturgo de la palabra y el músico, son conocidas las tensiones habidas entre Moliere y Lully. En Francia las querellas ilustradas vinieron a consolidar una ópera nacional, convirtiendo a París, y a la monarquía y la cultura francesa en el «sol» que hacía girar al resto de los astros, eso que Walter Benjamin estudió en sus «Passages» parisinos. Todo el conjunto de debates estéticos ilustrados son expresión de la tensión generada entre una concepción nacional y una concepción imperial de la cultura. En ese sentido la solución francesa anticipa en cien años el debate que en otros países se plantea hacia 1850. No solo se constituyen los cimientos de un drama burgués que deriva del drama barroco y se opone a la tragedia del clasicismo, sino que se resuelve la cuestión de la tensión entre el habla y el canto, creándose un modelo de ópera francesa, o teatro lírico nacional francés, eso que solo un siglo después encontramos ya en alemán o en ruso, pero que no se logra en Gran Bretaña o en España.

La representacion opulenta

1.1. El origen cortesano de la ópera

Tale è l'origine delle rappresentazioni in musica, spettacolo veramente da principi e oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti ; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano.

DA GAGLIANI, PREFACIO A DAFNE CON MÚSICA DE RINUCCINI

Da Gagliano se expresa en estos términos al referirse a la ópera, a sus efectos, y a sus destinatarios, los príncipes. El que así escribe es uno de los primeros espectadores de la ópera y nos la presenta como la más elevada producción espectacular, verdaderamente destinada a príncipes, es la *musica reservata*. El mérito de esta «rappresentazione in musica» es el placer que provoca, contribuye a ello la trama, su invención y disposición, el verso del recitado, el gesto, pero también la música, tanto la vocal como la instrumental. A todo ello se añaden los bailes, la actuación gestual, el rico vestuario, y se presenta como novedad la incorporación de las innovaciones técnicas en el diseño del escenario donde se usa la recién inventada *prospettiva*. Intelecto y sentimiento son cautivados por igual, y en ese sentido alcanzan el equilibrio o armonía del proyecto ético neoplatónico tan en boga en las cortes italianas *rinascimentales*.

Hacia mil setecientos el drama barroco, como *dramma per musica*, asume nuevos horizontes que van a transformar radicalmente la coherencia interna del discurso dramático-musical. El gesto, la pala-

bra y la música adquieren nuevos valores, los aspectos simbólicos se convierten en rasgos retóricos. La ópera, que surgía con la intención de recuperar lo que se pensaba que fuera la tragedia antigua, es decir, un texto escenificado donde se cantaban todas las partes, acaba diluyéndose entre los muchos oropeles del ceremonial barroco. Fue, finalmente, un espectáculo limitado por la misma función social que venía representando: la alabanza y la ostentación del poder. El texto cantado parece convertirse, de esta forma, en una mera excusa que simplemente acompañaba el lujo y la sofisticación de las escenografías y el virtuosismo de la línea de canto. Es ésta la verdadera crisis que afecta a la escena lírica a principios del setecientos. Poco a poco se iban identificando los problemas, concretados en la disociación de partitura, drama y aparato escénico, ya que se desarrollaban uno independientemente del otro, y en cierto sentido, también comenzaba a ser problemática su función social restringida en la mayor parte de los casos, todavía en el siglo dieciocho, a los teatros de la corte, y los límites que, un espectáculo ya popular, sufría por culpa de su dependencia cortesana. Por una parte, los libretistas del drama serio, Zeno, Metastasio o Calzabigi, plantean unas exigencias que van transformando la praxis musical de la ópera; por otra parte, la comedia, desarrollada con increíble éxito desde los primeros años del siglo XVIII, constituye el verdadero motor de la transformación de la música escénica del periodo clásico.

Todo lo que rodea al monarca, desde lo más efímero, como puede ser la composición de la mesa para un banquete, hasta la construcción de un palacio, está formado según un programa simbólico muy preciso. Todo parece ser diseñado para el espectáculo con el objetivo, hoy diríamos propagandístico, de la familia anfitriona. Parece que el lujo se ha convertido en la señal distintiva de la clase dominante, imprescindible para alcanzar el respeto de los súbditos-público¹. El poder no

1 Así lo explica Maravall (1990): «Estos señores, sobre los que ha desaparecido, como motivo para ser conocidos y estimados, el brillo de la hazaña militar, buscan...continuar en la cúspide de la pirámide social, a base de asumir e imponer las condiciones de un grupo social ocioso (...). La base será poner de público manifiesto (...) su capacidad de disposición sobre gran número de personas dependientes, de servidores y sobre bienes propios, en virtud de la acumulación de riqueza» (Maravall, 1990: 133-134).

se manifiesta en este momento, en el ejercicio de la fuerza, en los torneos y en las batallas, ahora, en la sociedad moderna, tiene un carácter simbólico, es decir, espectacular. El cortesano debe disponer de los elementos imprescindibles, entre los que se encuentra la residencia, el servicio, etc., para dar sentido a su presencia en la cúspide de una jerarquía social que todavía es hereditaria. Todo debe componerse según un proyecto que se organice para hacer que la «clase ociosa» se convierta en el centro del ocio de toda la sociedad. Esta clase no sólo organiza el espectáculo, sino que es el protagonista espectacular.

Los espacios determinan las formas, los protocolos y las experiencias. La residencia del príncipe sufre una transformación radical en el siglo XVI. Los centros del poder y las residencias que se construyen para los monarcas modernos no son castillos, fortalezas amuralladas, apartadas de la ciudad. Como excepción de esa lógica cortesana europea podemos considerar el monasterio de El Escorial, que es un modelo donde todavía el proyecto espectacular se vincula al pensamiento medieval de crear un centro político y religioso. Lo que venía a ser el centro del poder de la Edad Moderna, El Escorial, en pleno siglo XVI con la indiscutible hegemonía de su ideólogo Felipe II, nace como un proyecto «pasado de moda». Serán los palacios italianos construidos en la misma época, las villas de Palladio, las que marquen la moderna forma de residencia regia. Estas villas campestres del siglo XVI se convertirán en el modelo de las grandes residencias urbanas del siglo XVII. Especialmente Versalles, y todos sus derivados extendidos por Europa, serán los conjuntos monumentales encargados de alojar a toda la corte, controlada así por el monarca desde el centro residencial. Toda la vida en este conjunto urbanístico está llena de representaciones, que según la concepción de la época comportaban un sentido moral, es decir, la exaltación de las virtudes monárquicas como la caballería, el poder, el valor, etc. El espacio central de la bóveda fue dedicado a la glorificación del vencedor (Sebastián, 1981: 397).

Toda la mitología clásica se adapta a los notables que pululan por la Corte, al monarca o señor del lugar, y es en la correspondencia entre ambas esferas, simbólica y física, donde se constituye el espectáculo propuesto. Igual que cada sala de un palacio está organizada simbólicamente con frescos o esculturas según un programa

muy preciso, así sucede con todos los personajes mitológicos que protagonizan las primeras óperas convertidas en alegorías de lo que el acontecimiento quería significar. Para la sociedad barroca cada figura, Marte o Dafne, Orfeo o Venus, es un signo que el espectador de la época sabía decodificar inmediatamente, ya que además formaban parte de una primitiva psicología zodiacal perfectamente vigente desde el periodo clásico (Sebastián, 1981: 355). El hombre barroco percibe con nitidez la importancia del monumento y de los directores de aquella sociedad política. Los reyes, la nobleza, concebirán el palacio como monumento, es decir, una construcción de carácter histórico-ideológico, que habla por medio de imágenes un lenguaje universal, lo que se logra gracias al uso de alegorías.

El espacio monumental necesita de acontecimientos, que son las programaciones que dan sentido a ese monumento. Se trata de los grandes encuentros que exigen del mismo aparato alegórico que el propio espacio simbólico palaciego. La ópera es el ingrediente privilegiado de esos programas y, como todo el espacio, también el espectáculo musical se adapta al componente alegórico de los espacios: primero a través del texto literario cantado, donde los personajes mitológicos son alegorías que hacen referencia al evento o a los nobles espectadores que organizan los fastos; en segundo lugar, a través de la propia música cuya construcción revela un simbolismo sonoro extraordinario, mediante letras y sílabas que representan notas musicales, o a través del propio simbolismo numérico. También se utilizarán para ello instrumentos propios, como los trombones en el *Orfeo* de Monteverdi que representan el infierno y la muerte; o la disposición de las escenas, de los personajes en el escenario, la combinación entre solos, concertantes, coros. Todo es teatral en estos conjuntos espectaculares, los cuales debían contar con espacios adecuados a los grandes encuentros, lugares donde se efectuaban las representaciones efímeras, las obras de teatro, óperas y todo el programa de las fiestas, la *Fête galante*:

...la obra es considerada con razón como la escuela en la que los rudos señores feudales y los soldados (...) se convirtieron en miembros de la cultivada sociedad, y debe su existencia al mismo movimiento que hizo surgir los salones y del cual brotó la cultura preciosista del siglo xvii (Hauser, 1983: 175).

La corte medieval nunca existió, ni la conciencia de ella, ni se podía entender como se desarrolló al constituirse el estado centralizado sin tener en cuenta las nuevas «tecnologías» escénicas. Son los textos italianos del Renacimiento, *El Príncipe* de Maquiavelo o *El cortesano* de Castiglione, donde se formula por primera vez esa necesidad de una nueva élite nobiliaria al servicio de un solo príncipe. Se inicia un periodo sangriento de oposiciones entre la clase nobiliaria y el poder del monarca, es la rebelión de los señores (Comuneros) de Castilla ante Carlos V, pero sobre todo los enfrentamientos de los príncipes protestantes contra el poder centralista español, las luchas entre hugonotes y católicos en Francia durante el siglo XVI, o en la Inglaterra de Enrique VIII. En todos los casos se trata de enfrentamientos de partidos nobiliarios contra el poder real.

Hauser (1983) puntualiza que durante el Barroco se consolida el centralismo monárquico, que halla su culminación en el Siglo XVIII. El arte debe tener un carácter unitario como el Estado; debe causar efecto como una forma perfecta, cerrada, como los movimientos de una formación de tropas, debe ser claro y correcto, como un reglamento, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el Estado. El artista, como cualquier súbdito, no debe estar abandonado a sí mismo, antes bien debe tener en la ley y en la regla una protección y una guía para no perderse en la selva de su propia fantasía (Hauser 1983, p.115). Precisamente tanto el arte duradero, pintura o arquitectura, etc, y el arte efímero, como es la música, deben exhibir una disciplina de escuela ajena a cualquier individualidad, cuyo objetivo político último es el de contribuir a otra unidad disciplinaria que es la del Estado². Pocas cosas son tan importantes como ese orden que debe reflejarse en todos los estamentos y que configura la armonía polifónica moderna, donde las varias voces están sometidas a un riguroso control tonal que representa lo que Kepler llama *Harmonices Mundi* (1619). El antiguo orden teológico tiene una expresión social pero también musical, se expresa en ese rigor de Rameau o de Bach que sus contemporáneos ya consideran desfasado, aunque ellos lo expresan con una perfección desconocida hasta entonces.

2 «La teoría arquitectónica en la época barroca y clásica tiende a establecer un orden, que no es otra cosa que un equilibrio entre las fuerzas vivas de una sociedad y sus referencias culturales» (Szambien, 1983: 81).

La organización cortesana debe acabar con la dispersión feudal de los señores. El arte está al servicio de este proyecto de concentración política que efectúa el monarca durante los siglos XVI y XVII. La idea de que «*La obediencia es nobleza en el vasallo*» (De Vega, 1991) se repite en infinitud de ocasiones; la consigna está fundamentalmente dirigida al cortesano, pero esa regla de la obediencia debe cumplirse también en el labrador rico o en el burgués, cuyo poder se ejerce sometiendo a su vez a los que tiene debajo, es decir, al pueblo bajo. Una gran cadena, estrictamente jerárquica donde se repite el círculo de dominación y obediencia, incluso entre el pueblo, sometimiento y dominación del labriego a sus jornaleros y de los jornaleros a sus mujeres y de sus mujeres a sus hijos.

Pero, aunque existe una jerarquía bien definida, ya no funciona la pirámide estamental, ha cambiado el criterio de desarrollo y movilidad de cada segmento social. De forma diferente a la jerarquía medieval se organiza, en el mundo moderno, un nuevo orden basado en el poder económico, ahora ya no se trata de representar el poder con las armas, sino con el lujo del espectáculo, que debe ser como eran antes las justas: educador para un pueblo que aprende esta «religión de la obediencia». No existe la individualidad desde el punto de vista político. Ése, el individuo, es el síntoma de un peligroso resquicio de feudalismo señorial que no puede ser tolerado en el moderno Estado absoluto; sólo al final de la era cortesana, la burguesía reivindicará la individualidad, la selva de la propia fantasía, que será lo que inaugura un nuevo arte, el arte romántico salido de la crisis perpetrada por el arte cómico ilustrado y el auge de la burguesía. La única individualidad del cosmos barroco es la del príncipe convertido en modelo y centro del drama, reconocido por todos como la exaltación del poder absoluto y único del monarca. Ese individuo privilegiado, mitificado, heroico, voz solista y protagonista se rodea de un círculo satélite que es el conjunto de voces que constituyen el resto del drama, o de un conjunto que comienza con un papel predominante en las primeras óperas, fundamentalmente corales y postpolifónicas y se va disolviendo poco a poco hasta casi desaparecer de la ópera seria hacia finales del siglo XVII.

1.2. Las nuevas formas dramático-musicales

El drama musical está caracterizado precisamente por la evolución, y el abandono, de la polifonía medieval. La monodia, acompañada por el bajo continuo, será el germen de la voz solista del melodrama, un germen explorado por la Camerata Fiorentina y convertido en la base musical de la ópera. El nuevo drama individualiza el canto de una voz que se distingue de las otras, no como en la polifonía, sino a través de una identidad creada teatralmente. Se trata de destacar vocal y dramáticamente el protagonismo de un personaje. Desde la original declamación que encontramos en Caccini, Peri o Cavallieri, como soporte musical de los primeros dramas musicales, hasta las obras del último Monteverdi se produce una evolución notable. El canto comienza a ensamblarse con la música, adoptando breves esquemas melódicos, encontrando lo que un director de orquesta como Renè Leibowitz (Leibowitz, 1990, p.28) considera como lo más importante de la música lírica de Monteverdi: *«el canto tiende a mezclarse cada vez más estrechamente con la orquesta, en el seno de la cual encontramos incluso los primeros indicios de la técnica del leitmotiv»*³. Todo contribuye a singularizar un elemento, musical o dramático, ese nuevo protagonismo hace referencia al «príncipe» del régimen absolutista que va consolidándose entre los siglos XVI al XVIII. Al poder centralizado le corresponde el palco real del teatro y el protagonista heroico del canto lírico. Poco a poco se irán configurando determinados estereotipos que harán de la ópera una convención identificada por los mismos espectadores, y dispuesta al juego de la improvisación de los intérpretes, verdaderos creadores del espectáculo. El divo es el correlato del príncipe, su poder en escena es absoluto, la admiración que despierta entre sus fieles es religiosa. Es el nuevo mito.

3 Leibowitz considera que, desde el punto de vista estrictamente musical, la ópera empieza cuando el compositor convierte a la orquesta en un elemento expresivo: «...la función específicamente dramática de la orquesta se encarna precisamente en el aparato orquestal, y se crea todo un sistema de timbres especiales correspondientes a las diversas situaciones dramáticas. Así, se puede observar que las escenas triunfales casi siempre van acompañadas de trompetas y timbales; las cornetas y los tambores siempre subrayan las escenas fantásticas; las flautas aparecen en las escenas pastorales, etc» (Leibowitz, 1990: 30).

Vasari atribuye el nacimiento del teatro moderno a una representación de *La Calandria* del Cardenal Bibbiena, organizada en honor a los regios espectadores que honraban a Isabel d'Este. La puesta en escena estuvo a cargo de Baltasar Peruzzi. Precisamente es el aparato escénico, basado en las nuevas experiencias de la pintura y de la arquitectura, lo que dotó a esta experiencia teatral de una novedad antes desconocida: la perspectiva, el espacio escénico pensado para la mirada desde un determinado lugar. La «moderna» ilusión requiere de dos elementos nuevos. En primer lugar, la ubicación apartada, silenciosa y oscura del público. Cualquiera hoy puede revivir esa emocionante sensación al entrar a un cine sentándose en su butaca junto a otros seres silentes o bulliciosos que habitan la platea. Y en segundo lugar la fantasía creada por el espacio cerrado de la escena, un microcosmos que se construye dentro de un rectángulo. Dice Duvignaud:

...sin duda, habían sido presentados al público (y todavía se le ofrecerán) sobre la escena los «misterios»; pero no pueden rivalizar con el efecto producido por la reducción del cosmos a las estrechas fronteras de una caja cerrada que concentra la atención del grupo, la resume y por un momento la libera del tiempo imponiéndole su propia duración (Duvignaud, 1966: 247).

Lo que el sociólogo teatral está señalando es la gran aportación de la escena moderna, ese microcosmos teatral que «actúa» como una sofisticada abreviatura. Está destacando la atención de un inmenso colectivo disperso que se dirige sincronizadamente hacia un objeto o protagonista absoluto. Es algo que identifica lo esencial de todo espectáculo de masas hasta la actualidad. Desde la ópera hasta la televisión, la caja cerrada capta la atención del espectador anulando su propio tiempo e introduciéndolo en el tiempo de la representación. Es lo que Brecht descubrió en el teatro clásico y contra lo que iba su teatro épico. Esa perfección del enjambre teatral se logró tras siglos de abandono de la escena, pero gracias al hábito de la representación religiosa, de la misa.

Giacomo Torelli es el arquitecto que introduce grandes cambios en la máquina escénica mediante la invención de un sistema de bastidores corredizos, toda una innovación que cambia el concepto de espacio escénico, a través de la construcción de unas escenografías

que introducen el espacio arquitectónico desde la exigencia y el primado de lo visual, que además configuraba una nueva perspectiva escénica (Bianconi, 1986, p.171). Es la perspectiva, que procede de las experiencias de la pintura renacentista, lo que revoluciona el espacio escénico. El espacio teatral no sólo es deudor de la arquitectura en la escenografía teatral, sino de la construcción de edificios suntuarios y palacios cuya factura se multiplica en Europa entre 1600 y 1650. Es una arquitectura dependiente de las instalaciones palaciegas; son contruidos dentro del palacio, ya que el público de estos modernos coliseos es inicialmente la Corte. Esa concepción del espacio teatral se origina en el Renacimiento condicionado por una nueva mirada, por el descubrimiento de la perspectiva, de la superposición de planos, pero también de la racionalización del cuerpo⁴. Escenario, palacio, cuerpo, plaza pública, todo está unido por un nexo que recorre y afecta a todos los niveles del espectáculo teatral, desde la estructuración de las escenas a la organización musical que se empieza a pensar desde el punto de vista teatral, y esa teatralización del espacio escénico se hace extensible al espacio social.

Los episodios de estos magníficos fastos que ven nacer la ópera se fueron repitiendo. Mantua, Florencia, Ferrara, Milán o Venecia son algunas de las ciudades donde se suceden las fastuosas fiestas escénicas en las que se levantan decorados donde se superponen los planos que dotan de perspectiva a la visión del espacio creando la ilusión espacial, que depende más de organización y disposición que de los decorados mismos. La ilusión se convierte en una exigencia metafísica, el verdadero sentido de la vida. El teatro del Renacimiento no fue sólo una forma de espectáculo, sino también una concepción de la vida y la muerte. Todo cobra significado remitido a un marco protocolario que se resuelve en el ritual religioso y escénico.

Las fiestas contienen varios elementos que completan el evento espectacular, no sólo el teatro, sino también los fuegos artificiales: *«l'arte del fuoco è unica dell'uomo»*, dice Campanella; o las fiestas acuáticas que evocan las naumaquias romanas, para las que se cons-

4 «la determinación de las proporciones del cuerpo humano constituye un aspecto fundamental de la concepción del organismo en una cultura dada» (D'Ascia, 2004: 152.).

truyen estanques y canales en los palacios regio. La mayor parte de fiestas son ocasión para la edificación de impresionantes construcciones efímeras, cuya función varía si se trata de un funeral, una boda o una conmemoración cualquiera:

La fiesta, sí, es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen, y que a los de abajo les hace creer, y a los de arriba les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder, de que el triunfo de la monarquía y de la sociedad en que se basa no podrá ser arrebatado (Maravall, 1990: 180).

Especialmente en momentos críticos, como es buena parte del siglo XVII —marcado por continuas guerras, epidemias y otras catástrofes—, los espectáculos son ocasiones ideales para crear la ilusión de que el orden persiste, y que la catástrofe que rodea la existencia pertenece a una racionalidad de orden superior que, como criaturas, nos conduce y lo tiene todo previsto. Esta conciencia se debe activar a través del espectáculo. Los rituales que rodean la vida del príncipe deben estar estructurados y ordenados para reflejar ese orden que se manifiesta en su vida. El drama barroco expresa esa complejidad existencial que se articula en torno a un acontecimiento regio, donde el orden triunfa más allá de todas las desdichas; el drama, especialmente el drama musical, expresa el «lieto fine» consolador que exige el orden social.

1.3. El poder de la música: la retórica musical y los afectos.

Tenor

From harmony, from heav'nly harmony,
This universal frame began.
When nature underneath a heap.
Of jarring atoms lay,
And could not heave her head,
The tuneful voice was heard from high:
«Arise! Ye more than dead.»
Then cold, and hot, and moist and dry,
In order to their stations leap,
And music's pow'r obey.

Chorus

From harmony, from heav'nly harmony,
This universal frame began,
From harmony to harmony,
Through all the compass of the notes it ran,
The diapason closing full in man.

Soprano

What passion cannot music raise and quell!
When Jubal struck the chorded shell,
His list'ning brethren stood around,
And wond'ring, on their faces fell,
To worship that celestial sound.
Less than a god they thought there could not dwell.
Within the hollow of that shell,
That spoke so sweetly and so well.
What passion cannot music raise and quell!

Así comienza *Ode for Saint Cecilia's day*, un texto de John Dryden puesto en música por G.F. Händel en 1739. El poema es un canto al poder de la música sobre las pasiones. Dryden escribió *Alexander's Feast, or the Power of Music* en 1697 con motivo de la celebración del día de Sta Cecilia. Se trata de un texto puesto en música en varias ocasiones, siendo la más famosa la de Händel. El asunto se basa en la fiesta dada por Alejandro Magno en Persépolis tras su ocupación. El bardo Timotheus canta alabanzas a Alejandro que le glorifican como un dios. El *poder de la música* se confirma en el embriagador poder seductor del canto, un narcótico que, junto al vino, produce estragos en Alejandro. El poder del canto de Timotheus se opone a la sublimación mística de la música sacra que se supone derivada del órgano de Santa Cecilia. La cultura clásica vive la tensión profana y mística de una música que representa la armonía psíquica y social, y cuyo poder se revela como un poderoso instrumento de control de los individuos a través de sus afectos.

Mandeville lo deja claro, ver y oír, y especialmente sentir cercano lo visto y lo oído, es fundamental para estimular las pasiones. Cada

uno busca a su modo la proximidad de lo que estimula sus sentidos. Si el oficio religioso actúa sobre el pueblo, la ópera es a los señores lo que la misa al pueblo. Evidentemente hay otras formas espectaculares, hay pasiones y diversiones que despiertan afectos varios, pero la construcción de ciertos discursos musicales veremos como se organizan directamente sobre una doctrina retórica dirigida a ordenar los afectos y estimular determinadas pasiones. Parece que las normativas retóricas afectan directamente a los dos componentes del drama lírico: el canto y la acción representada, y ambos, lo visto y lo oído son lo que llamamos valores sensibles. Los valores sensibles de la elocuencia son centrales para conseguir la persuasión buscada (Capmany Montpalau, 1836: 526), el músico, que hace las veces del orador, se concentra en esos dos aspectos retóricos fundamentales: pronunciación y acción, precisamente en la insistencia en ambos aspectos es donde se revela la influencia de Quintiliano. Desde esta perspectiva percibimos que toda la importancia que da Rousseau a la melodía, su insistencia obsesiva, se sitúa en esta dimensión retórica de la perfecta declamación que tiene que ver más con los aspectos sensibles de lo visto (acción) y lo oído (Pronunciación) que con la articulación racional de un orden o pensamiento. Rousseau habría ensayado esta forma retórica tanto en la ópera, como en la novela, como en el ensayo. Es el ejemplo de como la tradición retórica se expande por todos los lenguajes, creando un tejido uniforme cuya cúspide es la música que desde entonces viene llamándose música clásica.

Para el clasicismo la elocuencia también se encuentra en todas las artes donde priman los aspectos visibles, los gestos y las acciones. Esta conciencia de comunicación entre los discursos que propicia la retórica es evidente para Capmany: «*Por otra parte ¿quién puede dudar de que la elocuencia y la pintura no tengan un mismo principio y fundamento? ¿No vemos pinturas que nos hablan con mucha energía y laconismo? A la vista de un cuadro ¿no nos alegramos, entristecemos, enternece, y horrorizamos?*» (Capmany Montpalau, 1836: 548). En el teatro y la pantomima hace referencia Capmany al *Macbeth* shakesperiano como ejemplo de elocuencia de los gestos en ausencia de palabras (Capmany Montpalau, 1836, p.546), el ejemplo del teatro debe servir al orador para conocer la fuerza de los gestos y otros elementos visibles que nada tiene que ver con las palabras, pues

en el movimiento puede estar concentrado todo el poder de comunicación de un momento: «*Las señales características de las pasiones en la acción y gesto de un hombre conmovido, tiranizan los sentidos de los oyentes, y así el orador que soborna la imaginación, gana luego la voluntad*» (Capmany Montpalau, 1836: 544). Y junto al poder de sobornar la voluntad, que puede tener el gesto, está todo el poder que tienen los sonidos para cautivar con las infinitas modulaciones y dinámicas de la voz: «*No hay duda que el placer del sentido que experimentan los oyentes de la melodía del acento, aumenta el placer moral de la representación de las pasiones*» (Capmany Montpalau, 1836: 533). La ópera es esa forma en la que se presentan todos los efectos unidos en un proyecto absolutamente controlado por un conjunto de maestros del arte de la elocuencia. La ópera es el espacio privilegiado para la escenificación de las pasiones. En este sentido la ópera⁵ es la escuela de esas pasiones que va a intentar sistematizar la retórica musical bajo la disciplina de la forma.

La relevancia de la ópera en la concepción moderna del *theatrum mundi* la encontramos ya en las presentaciones alegóricas con las que se inicia la representación. En el *Prólogo* de *Euridice*, de Caccini, la música se presenta como ejemplo de las armonías celestes, como expresión sensible del orden supra-celeste y divino. Solo a través de la perfección que se expresa en el melodrama intuimos la soberbia belleza de lo trascendente. Precisamente para Fubini la música en el barroco sería el intermediario entre lo sacro y lo profano, entre el cielo y la tierra, así el melodrama sería expresión de esa mediación, así como también sucede con el *concerto*, que es música puramente instrumental: «*traducir en términos sensibles una armonía de orden superior: el concerto celeste tiene, en esta tierra, su imagen en la for-*

5 Enrico Fubini lo explica sintéticamente: «El melodrama, género nacido casi como demostración práctica de la teoría de los afectos, en su camino triunfal en el mundo barroco e ilustrado, representa la encarnación misma de este rostro bifronte de la musicalidad de la época. Pero, en el fondo, no sólo el melodrama, sino todos los géneros musicales (conciertos, sonatas, cantatas, oratorios, etc.) han dejado impresa en su estructura interna, en las modalidades de su audición, en la función ejercida en la sociedad de su tiempo, la oscilación profunda, la ambigüedad de un arte eternamente en equilibrio entre lo sagrado y lo profano.» (Fubini, 2007: 73).

ma del concerto barroco» (Fubini, 2007: 74). Otra cosa es la música profana y eso es, para Fubini, de lo que se ocupan los afectos:

Teoría de los afectos, expresión de emociones y sentimientos o música como revelación de un principio divino: éstos parecen los dos polos opuestos e irreconciliables en que se mueve y se articula la música instrumental en la época ilustrada, copresencia de sensualidad y de religiosidad, de concreción terrena y de abstracción teológica, de frivolidad y de solemne austeridad (Fubini, 2007: 74).

Enrico Fubini contempla la preocupación por los afectos como algo que es propio de la música profana, mientras que la música sacra buscaría la representación no de la armonía sensible sino de la divina. En primer lugar, si comparamos con la retórica sacra vemos que el objetivo del predicador no es seducir a Dios sino a los fieles y probablemente toda la parafernalia de la música sacra no difiera demasiado de la profana en cuanto a sus efectos. Sin embargo, las estrategias formales difieren, por eso Fubini se lo plantea desde la forma misma y no desde la sociología del fenómeno, o desde los presupuestos básicos. En el análisis hermenéutico de Fubini se trata del ser de la música no de sus efectos, el problema es que su ser parece entrar en conflicto con su instrumentalidad o funcionalidad. La interpretación de Fubini se dirige hacia una verdadera *Filosofía de la música*.

Kircher, en *Musurgia Universalis* (Roma, tomo II, p. 364, 1650) quiere presentar la armonía oculta de la naturaleza como una «música perfectísima» no hay en la naturaleza sino una secreta lógica natural. Recordamos al Galilei padre, que cultivaba la música, como una forma que expresa el orden que su hijo convierte en una ley física. El orden de la física y el de la música, secretamente conectadas por un lenguaje que es el de la matemática, un lenguaje y unos sonidos, cuerpo y alma, que expresaría la armonía oculta de lo visible. La naturaleza tiene una doble grafía, es sonido, y es forma y número. Lo que está haciendo Kircher es unir el cuerpo y el alma a través de afectos y pasiones. Lejos del platonismo o cartesianismo que abundan en la separación entre ambas esferas, en estas investigaciones creativas se pretende llegar a lo invisible, lo inteligible, lo divino desde lo visible. Dos esferas dialécticamente entrelazadas.

Fubini se plantea el problema desde la perspectiva de lo psicológico y lo cósmico, como una dualidad entre el mundo moderno y el medieval. Todo el arte sonoro se construye según principios retóricos semejantes. La interpretación trascendente, sacra, que presenta Fubini como opuesta a la de los afectos, mundana, hace referencia más bien a una de las utilidades que pretende la música: ser un vehículo de comunicación hacia una armonía superior, trascendente, o deleitar y ofrecer un instante de felicidad. Sin embargo, su función no se reduce a esta exigencia metafísica, en realidad lo que el músico busca forma parte de una estrategia retórica más completa. Para Fubini esta doble dirección de la música, la sacra y la profana, es la que separa el Barroco del Clasicismo («*dos polos opuestos e irreconciliables*», Fubini, 2007: 76.). Eso es lo que hace pensar a Fubini que Bach sea un músico dotado de esa doble capacidad de creación, capaz de crear obras de «controlada mundanidad» y obras «*tendientes a la más alta abstracción*». Por eso, igual que hay una retórica del púlpito y otra forense, en la música nos encontramos con dos prácticas retóricas que corresponden a formas musicales y estilísticas diferentes.

La presencia de los maestros de la elocuencia antigua en los tratados musicales nos ha comenzado a resultar evidente en los estudios más recientes de musicología. Desde la segunda mitad del siglo xx va apareciendo, no solo los viejos tratados de retórica musical desconocidos y de muy reducida difusión, sino un interés creciente por interpretar la música «antigua» de acuerdo a criterios más o menos históricos, y eso no se reducía a tocar instrumentos de época sino a seguir criterios de época, lo que suponía conocer esos tratados de interpretación retórico-musical. Primero vino la gran revolución que afectó a los instrumentos: en un siglo y medio habían cambiado casi todos, se comienzan a reconstruir según los pocos conservados en colecciones particulares y museos. Las partituras de estas músicas se conservaban, todavía hoy quedan colecciones enteras de obras sin interpretar, y para ello se emprende la tarea de tocarlas con instrumentos adecuados, transformando las dimensiones del instrumento, los materiales empleados, toda una adaptación a las nuevas sonoridades, exigidas por renovada concepción de la música «de época». Desde 1970 comienzan a constituirse centros de estudio específicos de la música medieval y barroca, desde la escuela holandesa a la de París, buena

parte de Europa comienza a preocuparse por los sonidos originales. Se crean agrupaciones musicales específicas, y comienzan a aparecer intérpretes dedicados exclusivamente a un repertorio determinado. N. Harnoncourt es uno de los pioneros junto a otros grandes defensores de la nueva sonoridad de la música pre-romántica. Después vino el estudio de las formas interpretativas, se descubrió que no se trataba solo de recursos interpretativos asociados a instrumentos sino de secretas llaves que conferirían significados determinados a las indicaciones expresivas o dinámicas del compositor. Pero sobre todo se había centrado el interés en el hecho de que el intérprete se pusiera en disposición de transmitir al público el mensaje emocional que estaba encriptado en la partitura. La partitura parecía guardar su significado para generaciones capaces de interpretarlo dentro del marco de los lenguajes retóricos clásicos ensombrecidos por la retórica del romanticismo. En este proceso, aparecieron nuevas texturas y colores en las viejas músicas, como sucedía en la restauración de las pinturas, que todos habíamos visto alguna vez caracterizadas por la oscuridad de la suciedad, y ahora se mostraban resplandecientes tras su limpieza, sucedía lo mismo con las músicas. Precisamente en ese momento aparecen las nuevas lecturas de los textos clásicos de Mattheson, y otros maestros de la retórica musical, un descubrimiento que todavía hoy está en proceso.

Uno de los actos fundamentales de la música renacentista es la renovación basada en una nueva pretensión expresiva frente al mero hecho sonoro. No era algo exigido a la funcionalidad del arte musical de la época, pero reducidos grupos, dentro de las cortes italianas, adoptan nuevas exigencias. Esta música nace bajo la pretensión de crear una música criptográfica, hacer de notas y sílabas signos de difícil comprensión y recepción, es la *musica reservata*, un lenguaje musical que conocen un reducido número de acólitos que la disfrutan y la practican. Nuevos cromatismos y una compleja armazón armónica, posiblemente cargada de significados, y un eco tejido de melodías entrecruzadas. Es la primera vez que aparece la música vinculada a la retórica y es también la primera vez que una teoría musical aparece relacionada con una teoría de los afectos embrionaria en su inicial formulación por parte de Galilei. El lenguaje musical alcanza la misma articulación expresiva que el verbal. Desde el punto de

vista retórico, la música logra superar las limitaciones bajo las que la consideró la cultura antigua: de no ser un arte mimético se convirtió en la primera de las artes miméticas gracias a esta exigencia retórica, es mimesis de lo invisible no de lo visible. La música es mimesis perfecta de las emociones, pasiones y afectos. El lenguaje de la *musica reservata* es el motor de una poderosa investigación creativa que culmina en compositores como Carlo Gesualdo Principe da Venosa. Pocas experiencias artísticas son tan fascinantes como la de acercarse a estas músicas desde los presupuestos comunicativos de sus artífices.

S. Quickelberg en un comentario (ca.1560) escribe a propósito de los *Salmos penitenciales* de Orlando di Lasso: «*Lasso ha expresado estos salmos de forma tan apropiada a las ideas y palabras adaptándose según necesidad, con sonidos de súplica y lamento, expresando la fuerza de cada uno de los afectos y colocando el objeto casi vivo delante de los ojos que uno no sabe si la dulzura de los afectos realza los sonidos o viceversa. Este tipo de música es lo que llaman música reservata*» (Citado en: Pajares Alonso, 2014: 139). Parece tratarse de una mimesis perfecta, la representación llevada a la confusión por la que lo representado se hace vivo, el arte tornado naturaleza. La retórica alcanza su punto álgido al lograr la expresión perfecta, es el momento en el que se funden sentimientos y vibraciones sonoras, de modo que lo interior y lo exterior se confunde y mezcla. El artificio ha llegado a la naturaleza, el objeto casi vivo delante de los ojos. Es el mundo hecho teatro, pero el mundo por primera vez concebido como una realidad psíquica. En realidad, esta «música reservada» se hace para el espacio reducido de una sala palaciega, para unos pocos oyentes. Se trata de oyentes cualificados para la escucha de obras de una gran complejidad, la expresión parece derivarse de Josquin des Prez (1440-1521), tal y como leemos en Polo Pujadas (2014) una música en la que se realizan experimentos armónicos y melódicos. Pero ese concepto de «reservato» impregna toda la experiencia musical, esos pocos que son capaces de disfrutar de esa música son precisamente aquellos que son sus espectadores: una élite encargada de dirigir los destinos del país. La música y el poder es la otra cara del *poder de la música*, la música enseña las estrategias de poder de esta sobre los oyentes, y por eso se convierte en útil herramienta para los poderosos, es el arte de la persuasión en su forma más refinada. Buena parte

de lo que ha sido la música del periodo clásico podemos considerarlo como «reservata», y no se proponen nuevos paradigmas hasta que no comienza a cambiar el contexto espectacular; por eso durante la segunda mitad del siglo XVIII se entiende la música como experiencia social burguesa. Pasa de lo emocional-subjetivo a lo social. Y como la música, reservada, así son los pocos que pueden disfrutar de esa experiencia estética: unos pocos privilegiados escogidos.

De esta manera, gracias a la experiencia de la música reservata, la teoría de los afectos conecta con la retórica musical. Escribe Unger en lo que consideramos el primer estudio moderno sobre música y retórica: «*En la retórica todas las figuras representan el lenguaje de los afectos y están por eso estrechamente ligados al discurso*» (Unger, 2003: 33), el postulado de la representación es fundamental, nada se concibe sin esa dualidad especular donde un signo es signo de otra cosa en tanto que la representa, aquí están las figuras y los afectos. Citando a Gottsched, uno de los teóricos de retórica musical del clasicismo, dice Unger:

...las figuras son en realidad el lenguaje de los afectos y en general muestran la vivacidad de aquel que habla o escribe. Tienen en sí un especial fuego recóndito, que tiene un efecto poderoso en el ánimo de los oyentes y los lectores, tanto que ellos mismos acaban inflamados. Por otra parte no hay mucho en el ánimo que no se pueda despertar a través de ciertas figuras, y, al contrario, sin las figuras no se podría suscitar casi ninguno (final de cita de Gottsched en Unger, 2003: 34).

La primera realidad frente a la que nos encontramos en la retórica musical es con las figuras retóricas aplicadas a la música, ellas son el lenguaje de los afectos, a través de ellas se expresa el ánimo del que se comunica, solo ese ánimo, si lo destilamos musicalmente, nos permite llegar al propio ánimo del oyente, confundirse con él y hacerlo otro.

Por lo tanto, el estudio de las figuras es básico para el discurso retórico en general y musical en particular. El de las figuras es el arte de la composición. También hay figuras gramaticales-tropos, en algunos casos no se distinguen de otras figuras y se constituye una jerarquía que parte de las figuras gramaticales para pasar por las *figurae sermones magis rethoricae* a las que expresan los afectos (*fi-*

gurae sensus) que según Lippius no se diferencian especialmente. Sin embargo, en Gottsched hay una diferenciación entre ambas (Unger, 2003: 36). No solo se trata de la composición, el intérprete tiene que dominar el arte retórico, al final es el mismo intérprete el que hace de compositor. Una obra concebida debe ser interpretada, precisamente sin ese hecho la fuerza retórica de la composición se apaga en la ejecución de la obra, los intérpretes deben someterse a los mismos códigos que el compositor, y ello es fácil en la época clásica precisamente porque los compositores son los mismos que interpretan las músicas. Después de la composición se pasa a la exposición: *Pronuntiatio*. La preocupación fundamental del periodo clásico se centra en la relación entre la palabra y la música. Si la música es instrumental debe hablar como el lenguaje verbal, de la misma manera que la palabra cantada debe ser musical. El primado de la retórica en la música del periodo clásico se basa en esa interdependencia de las palabras y la música. La exposición debe concebirse discursivamente, en forma de monólogo o de diálogo a dos a más voces. El intérprete representa el mundo de la comunicación concentrándose en una forma comunicativa puramente emocional. El barroco, experimenta con la música instrumental para lograr su objetivo sin el recurso textual, de modo que música y palabra tienen en común el *incipit* de la obra donde se presenta la «idea» principal, la continuación lógica de una idea, y el desarrollo, la preparación para la conclusión y la conclusión misma. Leemos en Unger:

...la semejanza entre ambas artes no reside solamente en el proceso exterior que es el inicio puramente temporal, ya que entre ambas son en grado de indicar el *incipit* como tal también al nivel temático, y proponerlo al auditorio como exposición, o comenzado súbitamente en medias, y en consecuencia no hacer asistir al que escucha el desarrollo de una situación, pero inmediatamente como un hecho consumado (Unger, 2003: 46).

La construcción del discurso se planifica desde diversas ópticas, usando estrategias, similares en el discurso escrito y musical, que refuerzan la capacidad comunicativa de la palabra y del sonido instrumental. Precisamente es lo que hace que el desarrollo temático de la idea, desde el comienzo hasta el final, pueda situar el clímax en diferentes lugares dentro del desarrollo del tema principal. La retórica

no implica una rigidez normativa, más bien al contrario, planificada, la correspondencia discursiva es tan libre como la construcción del discurso verbal. Unger insiste en esto al explicar las diversas formas de construcción discursiva en la música retórica. Igual ocurre con la conclusión: «*la conclusión puede aparecer anunciada o sin previos, puede ser impetuosa o smorzata, puede ser un aposdoketon poético o musical...*». En el ejercicio comparativo Unger cita tres elementos estilísticos fundamentales para ambas artes, musical y literaria: la pausa, la repetición y el contraste. La pausa está estrechamente vinculada a la palabra hablada o cantada. Cuando se usa en la música produce «*un fuerte efecto retórico*», un adagio o un andante que contiene pausas evoca una declamación o argumentación discursiva. La repetición es un elemento fundamental de los dos lenguajes (Unger, 2003: 48), de especial importancia para la escucha, precisamente ante el discurso oral o musical, donde el oyente hace un mayor esfuerzo de concentración, ya que esta depende del instante de escucha. Respecto al contraste también la música contiene rasgos sustanciales de tal práctica, Unger cita como ejemplo las sinfonías de Bruckner, pero es un criterio fundamental para toda la música barroca y clásica, que juega continuamente con los contrastes de tempos, de dinámicas, de texturas instrumentales, etc. Respecto al ritmo: la música ha estado influenciada por el ritmo prosódico (el metro) y es precisamente el análisis del ritmo, en su aspecto prosódico y musical, donde encontramos más evidentemente esta conexión entre retórica y música. Unger cita una «*ley de los elementos crecientes*» que actúa convencionalmente en la retórica (Unger, 2003: 49). Una frase que se compone de dos «elementos», el que sigue es ampliado o amplificado por medio de adjetivos, pronombres, adverbios o mediante una subordinada. Unger sostiene, basándose en Otto Behaghel, que el fundamento de este recurso retórico procede de la exigencia rítmica de la música. Seguidamente trata del recurso a las dinámicas, pues la amplificación que se lleva a cabo en forma de repetición emplea el recurso del aumento o disminución del volumen y la intensidad del sonido. Otro recurso empleado, tanto por la oratoria verbal como por la musical, es la de las variaciones de los tempos, la alteración entre lento o veloz. En este momento Unger considera que no hablamos de lo escrito sino de la interpretación: «*Música y discurso necesitan del*

sonido para alcanzar al oído» (Unger, 2003: 49), definido por Quintiliano como un «vestíbulo», el «vestíbulo del alma» como también considera San Agustín» (Unger, 2003: 50).

Pero quizá una de las más importantes analogías entre música y discurso verbal está en el objetivo de ambas artes, que es la persuasión (Unger, 2003: 50). En el uso común del lenguaje decimos que una música es más o menos convincente, es precisamente lo que indica su filiación retórica, pero más aun reconocemos convencionalmente la vinculación emocional por la que nos sentimos atraídos por ciertas músicas. Rousseau va a dedicar un artículo de su *Diccionario musical* a explicar el canto suizo *Rance des Vaches*; a través de esta música Rousseau se referiría a un valor retórico, precisamente de una música alejada de toda intención retórica en su constitución, pero que cumpliría con esa función a la que quiere llegar el arte musical de su época, y del que él es perfectamente consciente. Unger hace referencia a la pretensión evocadora y también a la representativa de la música, a su capacidad retórica de convertirse en realidad, y cita un texto de Agostino Badia que trata de las arias dedicadas a Leopoldo I donde dice que cuando las notas musicales se unen estrechamente con las palabras es cuando pueden hacernos presentes aquellas representaciones como cosas vivas. La retórica ha permitido entrar a la música entre las artes miméticas.

El dramaturgo durante el periodo clásico conserva una relevancia superior a la del compositor, cuando repasamos los apuntes sobre las óperas representadas en la corte de Madrid durante el siglo XVIII constatamos la anotación del autor literario y ocasionalmente del compositor, pero cuando nos detenemos en el sueldo recibido por cada uno de ellos vemos que es el dramaturgo el que está mejor pagado. El auge del melodrama va a llevar a los escritores a preocuparse por tal fenómeno. Un autor literario como Algarotti (1755), en *Saggio sopra l'opera in musica*, evalúa los argumentos literarios y la realización de estos en el espectáculo teatral barroco. Hacia 1755 nos encontramos críticas a la forma poética de la música lírica italiana y especialmente la francesa, los calificativos son *mascherata* y *grottesco*. Algarotti apunta a una forma musical que vendrá en la segunda mitad del siglo y constituye el apoteosis de la retórica clásica. Considera que la ópera barroca es solo una amplificación del viejo madrigal re-

nacentista. El dramaturgo busca dominar el espacio lírico y no dejarlo en manos de los músicos. Más adelante cuestiona el argumento y su relación con los patrones musicales cerrados. Va a ser Metastasio el que cree una obra literaria adaptada a las formas musicales que se están imponiendo según la regularidad de un patrón musical donde se alternan números cerrados:

L'argomento insoma, oltre all'effere interessante, ha da essere intrecciato e quasi spezzato non solamente da arie e da duetti, ma da terzetti, quartetti, da cori, da balli, da varietà di scene, e da spettacoli; di modo che tutte queste cose nascano dal libretto medesimo, e fieno nel dramma quello che sono gli ornamenti nelle fabbriche de' buoni Architetti (Algarotti, 1755: 11).

La propuesta de Algarotti supone que el dramaturgo sea el que fije el sentido y la disposición de los números musicales, no quedando tal decisión a merced del músico. El momento en el que se presenta el aria o el dueto no puede ser un mero intercalado en el discurso del drama. La forma musical es tan elocuente como el sistema literario que se construye para involucrar afectivamente al espectador. Este texto de Algarotti es buena prueba de todas las polémicas entre músicos y dramaturgos que van a liderar el debate estético de los más importantes centros musicales durante la segunda mitad del siglo. En realidad, la posición de Algarotti es la de que la poesía es ya música y desde ella se debe componer, y solo más allá de la musicalidad poética se accede a la organización dramática y musical. Solo una identidad entre poeta y músico puede darnos un arte verdaderamente elocuente y persuasivo. La poesía antigua era música, música vocal, y con ella regresamos a esa representación sentida de la antigüedad. La música es por tanto en primer lugar una expresión animada de los conceptos, pero especialmente una expresión de los «*affetti dell'animo*» (Algarotti, 1755: 13). Usando el ejemplo de la oratoria musical compara la sinfonía inicial de la ópera con el exordio de la oratoria:

Dove la sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma, come appunto l'esordio dell'orazione; in quanto che avrebbe da preparar l'uditore a ricever quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma medesimo (Algarotti, 1755: 14).

El recitativo va descargado de la intensidad que proporcionan pensamientos y emociones, se centra en la acción. Es así dentro de un esquema general porque en algunos recitativos sucede que: «*molti si ricordano che certi tratti di semplice recitativo commovevano l'animo dell' udiencia in modo, che niun' aria a' giorni nostri non ha fatto al trettanto*» (Algarotti, 1755: 14). Se trata de esos recitativos acompañados por los instrumentos que crean un efecto de intensidad expresiva y exaltación de las pasiones difícilmente logrado por el aria. Un ejemplo que usa Algarotti está tomado del tercer acto de la *Didone* del compositor napolitano Vinci: «*il quale incominciando da quei versi <Va crescendo Il mio tormento> fino alla fine, ha strumentati tutti i recitativi*» (Algarotti, 1755:14). Independientemente del *recitativo accompagnato*, el recitativo común es el primer fundamento de la música vocal, de modo que podemos decir que las arias deben ser bien recitadas (Algarotti, 1755: 19), y la comprensión y expresividad del recitado debe convertirse en el eje de la interpretación: «*che imparassero a ben pronunziare la propria lingua; e sopra tutto a non si mangiare...*» (Algarotti, 1755: 18). Para superar ciertas dificultades el cantante en ocasiones vocaliza sin articular las palabras que es lo que permite una correcta comprensión y dicción, se come (*mangia*) letras y emborrona las posibilidades de comunicación del *insieme* léxico-musical. Es necesaria una disciplinada escuela de canto, y este es el centro de las preocupaciones de esta tradición interpretativa. La correcta dicción es la peculiaridad de la escuela de canto italiana, dice Algarotti que, frente a los italianos, los cantantes franceses y músicos en general tienen una ópera sin palabras, lo que quiere decir sin significado. En la ópera italiana es imprescindible la comprensión del texto, especialmente en la ópera bufa, que va a funcionar con recursos más complejos a nivel expresivo y simples en el recurso vocal:

E questa bella e chiara pronunzia dovrebbe essere accompagnata da un camminare, da un portamento di vita, da un gesto grazioso che di rado si veggono su noltri teatri e che si apprendon solamente nella scuola di ballo. Del resto se poco perderò si prendono i maestri di comporre i recitativi niun pensiero si danno musici di bene eiseguirgli, non animandogli punto di quelsa espressione che scolpisce le parole nella mente, e nel cuore. E pure il recitativo è il fondamento primo della musica vocale; e le stesse arie abbisognano di esser ben recitate. Il che faceva dire a Nicolini: nell cartello dell' Opera è scritto si recita per musica, e non efe-

ritto si canta. « Ma i nostrì musici pongono ogni loro audio nel cantare, o piuttosto nel gorgeggiare e arpeggiar le arie (Algarotti, 1755: 19).

Insiste Algarotti que no se trata simplemente de música, es la palabra en forma de canto recitado, no puramente «arioso», la que esculpe los palabras en la mente y en el corazón. Por eso consideramos que el canto es una forma de expresión de la elocuencia. Aunque por momentos el texto se convierte en un panfleto defensivo de lo literario, en realidad lo que pretende Algarotti es destacar el conjunto, un complejo artístico nunca antes organizado con el objetivo determinado que mueva a los instigadores del arte lírico. La costumbre de aislar las arias, que un intérprete traslada de una ópera a otra, es una costumbre que atenta contra los principios de la elocuencia, es posible que el cantante, il divo o la diva, sean aplaudidos pero la experiencia no alcanzará a transmitir, con la fuerza de una obra completa, el pathos presente en ella. Lo que se plantea no es una crítica al uso como en el *Teatro alla Moda* de Marcello, aquí se cuestiona una práctica interpretativa que lesiona la coherencia del *dramma lirico*.

En las páginas que siguen Algarotti hace una reflexión acerca de la necesidad de una instrumentación adecuada a los distintos momentos dramáticos. Especialmente importante es la relación entre el uso de los diversos instrumentos y los diversos registros de la voz, por ejemplo, en el registro agudo de la voz donde esta está bien <cu-bierta>, es decir su presencia está garantizada por la emisión, se pueden multiplicar los violines. El uso del *ritornello* debe limitarse a las necesidades expresivas, todo se dirige a la consecución de un objetivo prioritario: «*la espressione della passione*» (Algarotti, 1755: 15) que es sinónimo de una forma de representación: la imitación de la naturaleza. El arte retórico se debe fundir con la armonía musical para expresar una articulación musical acorde a las circunstancias emotivas: «*Onde il genere diatonico dà veramente maggior diletto, de è più atto a muover le passioni, che non è il cromatico più composto e più tritò*». Todo está pensado con un fin, el equilibrio entre el registro de la voz y el volumen está acordado con la instrumentación, siempre para que no se pierda la semántica ni la dicción de las palabras. Tanto el elemento sensorial del sonido como el intelectivo de los significados se organiza con vistas a conducir la variedad de las emociones, de modo que se representa en el drama una vivencia, no solo la del

protagonista, sino la del espectador continuamente activado por la obra literario-musical.

En escritos más recientes, como los de Persico (2011), encontramos relaciones retórico musicales muy directas, este compara escritos de Francesco Geminiani, de 1749, con los de Quintiliano. En esta comparación se detiene en la importancia de la pronunciación del discurso, haciendo referencia a la pronunciación que depende de los afectos, y, como Quintiliano, los distingue entre afectos que sean naturales o fingidos. Para un músico de la época es una evidencia comprobada, dice Geminiani, que la imaginación del oyente está «*en general tan a la disposición del Maestro que, con la ayuda de variaciones, Movimientos, Intervalos y Modulación, él [Maestro] puede imprimir en la Mente la Impresión que desee*» (Geminiani, citado en Persico, 2011). Tanto el intérprete como el compositor conocen los secretos de la elocuencia y su valor respecto al público. El músico es un profesional de la seducción para el oyente.

La evolución de la música hacia finales del siglo XVI registra un cambio relativo al valor de la ornamentación instrumental y vocal así como al uso de las melodías, transformaciones que acaban por afectar a la armonía misma. Es la evolución que encontramos entre las obras de Giulio Caccini y las de Claudio Monteverdi. El objetivo de traducir musicalmente los significados de las palabras pasaba por descubrir que el valor fonético de estas se podía transcribir en forma de notación musical. Todos estos esfuerzos fueron concentrándose en un objetivo más importante que cualquier otro: mover las emociones del oyente en la dirección dictada por el artista en su composición. Un grupo enorme de espectadores compartían emociones semejantes en el mismo instante, ya no era la *musica reservata*, el mismo objetivo de esta música exquisita ahora se encontraba con un factor rechazado por aquella: la numerosa afluencia de público. El poder de la música se reveló entonces como una herramienta básica de la industria cultural y retórica moderna. De esta forma surgirán dos sistemas teóricos y prescriptivos en paralelo, la Teoría de los afectos y la de la Retórica musical. Ya no se insiste tanto en la experiencia exclusiva sino en el efecto de la experiencia musical, en el poder comunicativo y la capacidad de intervenir en los núcleos emotivos de la voluntad humana. El control de las emociones a tra-

vés de la oratoria y la música se revelaba como un nuevo poder de convicción que dejaba al espectador a merced de las directrices de los discursos que «consumía». La historia de *Orfeo*, tantas veces repetida en la fundación del *dramma lirico*, ejemplifica el protagonismo del canto, es característico del papel que tiene el melodrama y de su poder sobre el público, un poder, el del canto órfico, que vence a todas las fuerzas y todas las razones. Y Orfeos y Euridices encontramos en todos los precursores del *melodramma*: de Peri, a Caccini, Monteverdi o Rossi, hasta Haydn y Gluck. El canto de *Orfeo* se prodiga por todos los lugares y doblga al cielo y el infierno, *Orfeo* es débil pero la música es infalible, como el canto de las sirenas a las que se somete Ulises, Orfeo seduce porque se introduce, a través del oído, en el alma, principio vital del oyente; su poder se confunde con el deseo de armonía que siempre anhelamos y solo encontramos en las músicas.

El orden, que presenta la música, es el ideal más elevado capaz de ser formulado por la cultura clásica, se trata de la armonía social siempre restituida por el drama y de la armonía personal que el propio drama efectúa en la escasa duración en la que se presenta. Y así lo refiere Fubini:

El melodrama del siglo xvii y, sobre todo, el del xviii ha sido justamente definido como una gigantesca metáfora: una metáfora no sólo de la sociedad de la época, metáfora de la fiesta y de la autocelebración de la sociedad barroca, sino metáfora de la música y de su poder sobre el ánimo humano, poder no sólo emotivo, sino metafísico (Fubini, 2007: 77).

Fubini distingue entre varios niveles de aplicación de ese poder del espectáculo musical sobre la sociedad y sobre el ánimo, poder emotivo, y poder metafísico. Por esa razón Fubini insiste en diferenciar entre la dimensión sensible y la dimensión trascendente, pero tratando quizá a la música como venía haciéndose desde el Romanticismo, y posicionándose desde la perspectiva del creyente, para el que algunas músicas son la expresión de la divinidad misma, no de un «taller» de composición. Reconociendo el poder, que atribuye el arte retórico a la música, quiere, sin embargo, descubrir un dato objetivo en el discurso musical por el que, más allá de ese aspecto emocional, habría otra importante dimensión, no retórica, por la que la música es un verdadero vehículo

de comunicación religiosa. Los afectos representados no serían propiamente humanos sino sacros como la música misma. No pretendemos minimizar ese aspecto «trascendente» de la música y de la oratoria del púlpito, pero que la música sea sacra no significa que sea signo consagrado por la divinidad, como mera representación de lo alto. Esa perspectiva nos aleja de la comprensión eficaz del fenómeno discursivo por el que la preocupación fundamental es crear un mensaje para el receptor, aunque sea el mensaje de una comunicación trascendente. Pretender que el discurso sea expresión directa de la iluminación divina es suspender todo alegato al poder humano de la retórica, es algo así como ocultar esa retórica convertida en «Palabra de Dios». El orador, o el compositor, bajo esa premisa pierde su carácter meramente humano y alcanza una dimensión trascendente, su taller se debe ocultar para no descubrir que tales imágenes, músicas o discursos han sido lenta y trabajosamente talladas por un arte siempre pendiente de los trucos de la comunicación inmanente.

El olvido al que el romanticismo llevó a la retórica, hizo que este paradigma estético nos hiciera acercarnos a la música «antigua» sin ese referente hermenéutico. Aunque fueron compositores románticos como Mendelssohn los que redescubran las *Pasiones* de Bach, y fue la investigación derivada de esta exhumación la que puso en evidencia el fundamento retórico del discurso musical. Fue el importante texto de Unger: *Música y retórica* publicado en 1941 por Triltsch Verlag, el que volvió la mirada de los estudiosos y los interpretes hacia este fenómeno decisivo de la tradición clásica. En música se habla de frases igual que en el lenguaje alfabético. Hay que frasear una serie de notas para que esos sonidos cifrados o escritos se conviertan en sonidos expresivos: el *fraseggio*. Se puede leer en un maestro de retórica musical del barroco: «*Así como la oración está subdividida en Commatis, Colis et Peroidis, también la cantilena musical está dividida en pausas menores, mayores o clausulis*» (Lippius, *Synopsis musicae novae* 1612), en Corvinus (*Heptachordum Danicum seu Nova Solfistatio*, 1646) o en Mersenne «*La Rhetorique insigne come il faut disposer le sujet pour le mettre en Musique*» (*Traité de l'Harmonie universelle*, Paris 1627, livre I, Theorème V) se repiten las mismas analogías (Citas extraídas de Unger 2003: 86-7).

Nosotros tenemos sensaciones provocadas por los sonidos, sensaciones que se transforman inmediatamente en sentimientos y estos ocasionalmente en pasiones. Esos movimientos afectivos se producen porque hay cierta conexión entre nuestro sistema sensible y la organización de los sonidos a través de los recursos que tiene la música, primero en la melodía, la armonía, las escalas, el ritmo, *tempi*, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc. Los maestros consideraban que la mimesis era la regla fundamental de nuestras relaciones con todos los fenómenos, por eso bajo el principio de la imitación la música imita, los ritmos, movimientos, respiración y demás comportamientos corporales, fabricando afectos artificialmente que se asemejan tanto a la esencia y regla de los nuestros que en contacto con ellos sentimos lo que tal artefacto provoca en nosotros. Aquello que Marín Corbí aplica al arte en general es especialmente válido para la música: «*El arte barroco se convirtió en un vehículo evangelizador cuyo extraordinario poder de persuasión se edificaba en un profundo conocimiento de la naturaleza y el funcionamiento de los afectos o las pasiones del alma.*» (Marín Corbí, 2007: 37-8).

M. Mersenne, en su *Harmonie universelle* (1636-7), donde confluyen cartesianismo y neoplatonismo, presenta una teoría de los fluidos corporales que responden a estímulos externos, el corazón o el hígado es afectado por el estímulo exterior poniendo en movimiento determinados flujos que corresponden con los flujos que determinan la personalidad de los individuos, los cuatro temperamentos. Además de estos flujos emitidos por los órganos también existirían los reflujos o movimientos de concentración. Estas doctrinas se basan en la teoría de los temperamentos que estaba todavía operativa en la medicina de la época y era el fundamento de toda la especulación sobre esa forma de talento excepcional llamado genio, ese era el nombre atribuido a los nacidos bajo el signo de Saturno. La relación entre el arte sonoro, la música y el alma⁶, se basa en su común dimensión

6 Fubini, siguiendo a Zarlino, recuerda que el poder de la música se basa en una analogía entre la naturaleza de los sonidos y la naturaleza del ánimo humano: «no hay que asombrarse si la armonía, la melodía, y las proporciones dan origen a las pasiones en el ánimo. Eso es posible porque tienen la misma naturaleza que el ánimo humano y, por ello, por ejemplo, la armonía frigia tiene la capaci-

temporal. El canto era para Agustín de Hipona ejemplo privilegiado para comprender la temporalidad que constituye la esencia de la criatura humana frente a la eternidad divina; Agustín escribe sobre la diferencia entre las notas largas y las cortas, precisamente para indicar que la duración solo es percibida por la secuencia temporal que hay entre ellas, orden que corresponde a la secuencia temporal pasado-presente y futuro a través del que reconocemos la esencia psíquica de la criatura.

La teoría del alma platónica se presenta en su integridad en la psicología del clasicismo, pero en conjunción con la física corporal del aristotelismo. De este modo sonidos y afectos comparten ese dualismo de material-inmaterial que caracteriza la definición de la esencia humana desde los griegos. Los afectos han estado metafóricamente vinculados al corazón, repartidos en ambos lados según su carácter, es, sin embargo, una relación que Descartes rechaza en el *Tratado de las pasiones*. La mayor parte de los tratados vinculan los afectos a los fluidos corporales, primero en el marco del platonismo pero desde Leon Hebreo (*Diálogos de Amor*) se afilian a la tradición aristotélica. Como Platón plantea en el mito del carro alado en *Fedro*, los neoplatónicos postulan dos aspectos de la energía anímica, el caballo negro correspondía a la parte concupiscible y el caballo blanco a la irascible. Mersenne fiel a la tradición platónica y cartesiana desarrolla tales principios en relación con la música. Cuanto corresponde a la cupiditas concupiscible está (algunos consideran que en el lado derecho del corazón) en el hígado, y de ahí proceden afectos como Amor, Deseo, Alegría, Odio, Evasión, Tristeza. La cupiditas irascible que se ubica en la hiel, tiene como afectos propios la Esperanza pero también el Miedo, la Audacia, Cólera, Desesperación. Determinados fluidos corporales asociados a los órganos en cuestión son determinantes para definir el temperamento de cada uno, melancólico (bilis amarilla), colérico (bilis negra), sanguíneo (sangre), flemático (flema), diríamos que es dominante, pero independientemente de cada tem-

dad de inducir a la ira. Las mismas proporciones, que encontramos en las causas que producen la ira o el temor u otras pasiones, se encuentran en las armonías que producen efectos semejantes» (Fubini, E. 2007, p.72).

peramento cada uno puede sentir esos mismos afectos tenga el temperamento que tenga.

Esto repercute directamente en la técnica compositiva, un texto decisivo, basado en el *Tratado* de Descartes (1649) del conocido compositor barroco Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) considera que afectos como la alegría se representan a través de intervalos grandes y expandidos, mientras la tristeza requiere intervalos cortos. La música fluye de la misma manera que la sangre, la flema o la bilis. El Capítulo III (*Von Klange an sich selbst, und von der musikanlichen natura Lehre*) de la Primera Parte trata *del sonido y de la Ciencia natural de la Música como una ciencia del sonido*. Esta parte examina los efectos del sonido sobre las emociones y el alma. Y precisamente Mattheson, en este punto, recurre a la doctrina de los temperamentos y al *Tratado de las Pasiones* de Descartes como ya había hecho Mersenne; dice Mattheson que esta doctrina nos enseña a hacer una distinción entre las mentes de los oyentes y las fuerzas que suenan, que tienen un efecto sobre ellos. Se refiere también a cuáles son las pasiones, cuántas hay, y especialmente se ocupa de cómo pueden ser movidos los afectos. En este punto se introduce una importante consideración moral que se refiere a si tales afectos deberían ser eliminados o admitidos y cultivados, aunque reconoce que es un asunto que pertenece al campo del filósofo más bien que al del músico. Pero esta reflexión es importante porque proporciona un conocimiento al músico sobre la verdadera dimensión de su trabajo, éste debe saber, sin embargo, que los sentimientos son el material verdadero de la virtud. El que emplea el arte retórico en la música sabe que su influencia, su recepción, afecta directamente el perfil moral de su oyente. Mattheson participa de la importancia dada por Gracián a las pasiones, de modo que considera en el párrafo n° 53 de su tratado, que donde no hay ninguna pasión no puede haber ninguna virtud, y que cuando nuestras pasiones están enfermas hay que curarlas, no eliminarlas (Mattheson, 1739:15), y en el párrafo siguiente dice que esa es la moralidad que el músico debe cultivar para representar la virtud a través de las pasiones que suscita la música, y por ello el verdadero objetivo de la música es el de proporcionar una «lección moral». Por esa razón el músico debe estar instruido en la ciencia natural y en la ciencia del hombre, y conocer el funciona-

miento de nuestras emociones (Mattheson and Lenneberg 1958: 51). Este conocimiento traducido a la música es el que hace que el músico sea capaz de representar con precisión el carácter de las emociones en el lenguaje musical, la alegría que expresa vitalidad se tiene que expresar con intervalos largos, mientras aquellos que suponen una contracción de nuestro cuerpo lo harían con intervalos cortos. El amor y la tristeza deben ser verdaderamente sentidas, no supuestas, pensadas o imaginadas, por el compositor para poder ser representadas musicalmente, la razón se engaña en la representación que hace de ellas (Mattheson and Lenneberg 1958: 54). El orgullo, la altivez, la arrogancia, etc., todos tienen su respectivo color musical apropiado.

Sigue una larga descripción de afectos y pasiones. La obstinación es un afecto que tiene su propio lugar en el discurso musical. Puede ser representado mediante los llamados *capricci* o invenciones extrañas. Estos pueden ser descritos introduciendo ciertos pasajes obstinados, repetidos, en una u otra parte del discurso. Los italianos conocen una especie de contrapunto que ellos llaman *perfidia* que, en cierto modo, funciona como un recurso de esta pasión *ostinata*, y se expresa en formas como la *passacaglia* y la *chacona*. Por lo que respecta a pasiones como la cólera, la furia, la rabia o el deseo de venganza y cualquier emoción violenta son consideradas más aptas a cualquier tipo de invención musical que las pasiones apacibles y agradables que deben ser tratadas con más refinamiento. La música del siglo XVIII ha ido perfeccionando la expresión de estas pasiones desde Vivaldi hasta *pezzi* de una perfección absoluta como es el aria de *Eletra* (*Idomeneo* de Mozart) «*D'Oreste e d'Ajaccio...furie bel cor...*» donde las palabras *gelosi e serpenti* circulan musicalmente creando una poderosa sensación de agitación y reproduciendo la sensación violenta de los celos, serpientes que recorren espirales arriba y abajo como las notas graves y agudas de la soprano. Mozart quiere que sea la música, fundida a la palabra, la que reproduzca miméticamente tal pasión. Volviendo a Mattheson este recuerda y propone como regla general que cada situación debe tener su tratamiento particular y por supuesto su estilo canoro adecuado (Parágrafo 75, Mattheson and Hans Lenneberg 1958 p. 55). Y esta regla general es aplicable a todo, el compositor, a pesar de la ciencia natural de la música, debe considerar a las emociones como un mar cuyo horizonte es ilimitado (Mattheson and Hans Lenneberg 1958 p.56).

A veces los músicos del periodo clásico han usado variadas formas musicales para acercarse a ese horizonte intangible de las emociones. Por ejemplo, tratando de la gavota dice Mattheson que aunque su afecto es realmente jubiloso su métrica es una propiedad que no debe alterarse, y los *saltos* y *brincos* (en español en el original) deben confundirse con una carrera. Por esa razón los italianos usan el violín, en los casos en los que se compone libremente una *gavotte*. Con un carácter melódico más acentuado es la *bourrée*. Sin embargo, la calidad principal de esta es su simple contento, agradable y relajado (Mattheson and Lenneberg 1958: 59). El tratadista va haciendo un recorrido por todas las estructuras melódicas y rítmicas sin olvidarse sus aspectos afectivos. Dice respecto a la *giga* que solo con esta forma se pueden expresar cuatro importantes afectos, la ira o la avidez, la ligereza y la frivolidad. Su simplicidad es, acentuada por el hecho que las cuatro frases y repeticiones deben terminarse sobre la tónica y en ninguna otra llave (Mattheson and Lenneberg 1958: 62). Respecto al *aria*, escrita sobre la base del continuo o de forma instrumental, dice que el efecto muy bien puede tender hacia el afecto en sus múltiples expresiones, ya que esta melodía más simple y básica puede ser utilizada para diferentes emociones (Mattheson and Lenneberg 1958: 67). Citando un texto G. Neidhardt de 1706, *Die beste und leichteste Temperatur*, dice que el propósito de la música es agitar todos los afectos solo a través de los sonidos, sus cadencias y su ritmo, compitiendo en elocuencia con el mejor orador, concluyendo que la música es superior, es más eficaz, que el mejor discurso del mejor orador.

En el capítulo relativo a la invención melódica (Parte II, Capítulo IV), Mattheson se refiere al *Thema, Modus, Tactus* (tema o sujeto, clave, y medida). En el orden de la composición, estos deben ser establecidos antes de cualquier otra consideración, independientemente de lo que uno tiene la intención de hacer. El *thema* o sujeto es el equivalente musical del texto del orador o la tesis [Unterwurff] y hay que tener un archivo particular de las fórmulas que pueden ser usadas en la construcción oratoria. El compositor, gracias a la escucha atenta, el estudio, la observación de la audiencia, etc, debe haber recogido los recursos para construir esta base fundamental (Mattheson and Lenneberg 1958: 69). El compositor debe conocer los secretos del arte retórico y crear sus propias estrategias para impactar afectivamente

al oyente. La significación conoce con la música nuevas posibilidades y formas de expresión que van a extenderse a otras formas artísticas y comerciales. La música lo ha impregnado todo, forma parte de la memoria sentimental del sujeto.

Los procedimientos retóricos vimos que eran: *inventio*, *dispositio*, o *elaboratio*, *decoratio*, *Pronuntiatio*, *elocutio* o *Actio*. Unger recorre las diferentes figuras retóricas para anudar sus respectivas relaciones entre retórica textual y musical. El compositor a la hora de representar las emociones construye sus discursos según modelos retóricos pero en el momento decisivo donde las propuestas musicales se despliegan ante el oído del espectador, el compositor muestra su dominio de la *elocuencia* gracias a la destreza en el uso de las figuras retóricas⁷. Lo que se nos indica es que el valor de la figura depende del receptor: la atención es captada cuando el receptor descubre un giro o una relación que no corresponde a su expectativa, lo que quiere decir que está fuera de sus convenciones. No hay una relación matemática entre la composición y el receptor, cada contexto o auditorio exige del compositor un tratamiento preciso de las figuras si quiere lograr el efecto adecuado. La teoría de las figuras está vinculada a la de los afectos, Mattheson lo deja claro al dirigirse a los afectos reconociendo que estos conforman una visión del mundo y una actitud moral ante el mundo de los hechos⁸.

Al acercarnos a las músicas diseñadas para unos auditorios determinados, público y espacios concretos, instrumentos e instrumentistas particulares, es preciso conocer las estrategias retóricas para reconstruir con ellas el auditorio imaginado por el compositor, y así conocer la obra misma. La primera tarea del crítico consiste en ana-

7 Así define Becerra-Schmidt (1998) figura retórica: «Figura retórica musical es toda desviación, alteración, excepción, contravención a las expectativas del auditor, llamando así su atención o desarrollándola o incrementándola consecuentemente, la validez de las figuras está limitada por la historia de los grupos receptores» (Becerra-Schmidt, 1998).

8 «La función de las figuras retóricas es modelar las intuiciones del oyente, confirmando sus competencias y potenciando su capacidad de escucha estructural o taxonómica. El mismo músico profesional se puede ayudar de las figuras para planificar su ejecución y detectar los puntos que debe resaltar y enfatizar» (López Cano, 2008: 12).

lizar la aplicación de los procedimientos retóricos a la práctica musical, parece que, además de las figuras retóricas, el lenguaje musical se ajustó a los principios básicos de la oratoria clásica. La *Inventio* es la primera de las estrategias compositivas, de entre el conjunto de los recursos disponibles el compositor elige cuales se adecuan más a su forma de trabajar, trata de todo aquello que puede ser relevante para el desarrollo del discurso y establece cuál será el contenido mismo. El orador se plantea en primer lugar: ¿de qué debo hablar? (Unger, 2003: 27). La invención es considerada como una forma natural o talento, una dotación innata del artista, pero a falta de dotes naturales aparecen los llamados *loci topici*⁹.

La *inventio* en música se adapta a los tradicionales *loci topici*, *antecedentia*, *concomitantia* e *consequentia textus*; eso significa, en la práctica, que cuando un compositor debe poner música a un texto que no le «inspira» especialmente debe buscar el estímulo a su fantasía en los antecedentes o consecuentes del texto al que tiene que poner música, pero también basándose en circunstancias exteriores, como la noche, la calma...así el compositor podrá encontrar la inspiración en elementos que no están directamente relacionados con el texto al que debe poner música (Unger, 2003: 79). Respecto a la invención en música se refiere a tras cosas que son el *tema*, la *tonalidad* y el *tiempo* (Mattheson, *Vollkommener Kapellmeister*, 1739), donde el *tema* es texto o sujeto de la oratoria, y dice que hay ciertos motivos particulares, no necesariamente originales, que pueden ser utilizados para formar un *tema*: «*specialia ad generalia ducenda*», que supone un proceder de lo particular a lo general. Esos elementos combinados de determinada manera producen unos *temas* que resultan originales. La *Invención*, así entendida, es la base de maestros barrocos como Johann Sebastian Bach.

Mattheson desarrolla los distintos *loci topici*, y Christian Weise identifica 12 *loci topici*. Se trata de una traducción de los procedimientos retóricos a su correcta aplicación en la música. Los *loci topici*, dice Mattheson «*aunque yo generalmente no los considere*

9 «en sus *Loci topici* vemos que su utilización en la música requiere de una definición de estos lugares en forma adecuada para que sean usados con propiedad» (Becerra-Schmidt, 1998).

demasiado importantes», son ayudas excelentes en ocasiones para la invención, tanto en la música así como en la poesía y la retórica (Mattheson and Lenneberg 1958: 71). La consideración de que el *locus* depende del carácter de las palabras no es desacertada, ya que el texto refuerza y describe los afectos, pero hay que tener en cuenta que, independientemente de las palabras, la música instrumental, en cualquier melodía, debe cumplir el objetivo que es la representación del afecto dominante. Por lo tanto incluso los instrumentos pueden hablar de manera inteligible y comprensible, por medio nada más que de su sonido.

El primero de estos lugares (*locus*) es llamado *notaciones*, y usa la estrategia de jugar con el nombre, usando determinados temas, o motivos temáticos. El segundo es llamado *genere*, se refiere a una persona, a través de este recurso se alaba a una persona, su estado, su profesión. Seguimos a Becerra-Schmidt en esta caracterización: «*Si personificamos un tema, como en algunos Leitmotive (Son famosos los ideados por Wagner), este puede ser solemne por su acompañamiento o ritmo, o brillante según se elija una instrumentación con esa carga semántica aún válida para Occidente: bronces (llamar la atención antes de un hecho solemne o importante), tambores (recordar ocasiones marciales), timbales (danzas ecuestres o cabalgaduras marciales), coro (solemnidad, religiosidad, espiritualidad, etc.) y otras*» (Becerra-Schmidt, 1998). El tercero de los loci es la *definitionis* y se refiere a las cosas no a las personas, de las que se presentan a través de descripciones, determinados rasgos. «*Lo cual bien puede tener la forma de un desglose musicalmente comentado, por ejemplo variado, de sus partes. En general podemos decir que puede ser el acto de mostrar las propiedades de una expresión musical. Tiene también valor informativo*» (Becerra-Schmidt, 1998). El cuarto locus es *partium*, que trata de dividir un problema en partes más pequeñas de modo que destaquen separadamente cada una de las partes y se destaquen especialmente algunas de ellas. El quinto es *causas efficientis*, en lugar de la persona o cosa se presenta lo que se considera que es la causa como tal. La sexta es la *causae finalis*, se trata de plantear los objetivos o las intenciones de una persona o cosa. «*Este puede ser puramente estructural o puede ser un punto semánticamente codificado como, por ejemplo, una cita en la que culmina un pasaje o toda una*

obra. Como ejemplo musical europeo podemos dar el «nacimiento» del tercer tema de la cuarta fuga del primer cuaderno del Clave bien temperado de Juan Sebastián Bach» (Becerra-Schmidt, 1998). Y es la séptima estrategia la llamada *causae formalis*, con ella se trata de la esencia o la forma de una cosa. La octava es la *causae materialis*, y a través de ella se trata de aquello de lo que está hecha una cosa, o que aparece siempre vinculado a ella. Es el noveno locus el llamado *effectorum* donde se presenta la cosa que ha sido realizada por una persona: «Veo aquí, por el momento, dos posibilidades para la música: una persona o varias improvisan o se presenta una obra o parte de ella. Dependiendo de la oportunidad, este lugar es idéntico con la mención o con la cita» (Becerra-Schmidt, 1998). El décimo es *adjuntorum*, y es la estrategia por la que se reagrupan todos los honores especiales que se poseen, bien por la propia naturaleza o bien por la fortuna, del cuerpo o del alma. El undécimo es el *contrariorum*, es un recurso a través del que se presenta lo opuesto de aquello, persona o cosa, sobre lo que se argumenta. El dodicesimo es *comparatorum*, que es la comparación entre una cosa y nuestro argumento o asunto (Unger, 2003: 29).

Con esto se establece el contenido del discurso a través de una serie de estrategias que permitían desarrollar la imaginación creativa tanto del orador como del compositor, y definen los contenidos básicos de la obra. El segundo de los procedimientos retóricos es la *dispositio*, que se diferencia algunas veces de la *elaboratio*. Unger hace referencia a Gottsched y a Weissenborn en el tratamiento de la *dispositio*. Y después enuncia las seis partes del *Exordium*, es «la introducción *captatio benevolentiae*, que trata de suscitar el interés del oyente»¹⁰. En el capítulo xiv de la Parte II, titulado: *Relativo a la disposición, elaboración y decoración de las melodías*, Mattheson trata de otros aspectos de la construcción retórica del discurso musical. Continuando con los secretos de la *dispositio* lo compara con el diseño arquitectónico, y explica el sentido de las seis partes de la construcción musical como las partes de una casa con su vestíbulo, sus habitaciones y salas. Se trata del *exordio*, *narratio*, *propositio*,

10 «En música es muy frecuente tanto en la presentación de los materiales más importantes como en la preparación del ánimo del auditor» (Becerra-Schmidt, 1998).

confirmatio, *Confutatio*, et *peroratio* (Mattheson and Lenneberg 1958: 193-4). Esta presentación o disposición se debe proponer con los siguientes elementos:

- *Exordio*: dice Mattheson que *Exordium* es la introducción y puesta en marcha de una melodía en la que su propósito e intención se muestran con el fin de preparar al oyente y para despertar su atención.
- *Narratio*, según Mattheson es, por así decirlo, un informe, un cuento en el que se sugiere el significado y la naturaleza de la entrega. Se encuentra en la entrada de la parte vocal y se relaciona con el exordio anterior por medio de una conexión inteligente. Se puede tratar de aspectos históricos de aquello sobre lo que se va a tratar, «*En música la presentación y tratamiento de los materiales temáticos o atemáticos. También se puede tratar aquí de materiales generadores, como en algunas culturas no europeas.*» (Becerra-Schmidt, 1998).
- *Propositio*: es el tema principal acerca del cual el discurso debe girar, dice Mattheson que *propositio* es la proposición en sí, contiene brevemente el significado y propósito del discurso musical. Es de dos tipos, simple o compuesto. Aquí hay que mencionar las proposiciones de colores u ornamentadas, que pertenecen a la música en exclusiva y son desconocidas en la retórica.
- *Confutatio* es la resolución de objeciones. Es un recurso por el que se presentan las opiniones consideradas erróneas acerca del tema que se está tratando.
- *Confirmatio* se trata de un refuerzo de la *propositio*, se cultiva en las melodías por medio de repeticiones sorprendentes.
- La *Conclusio* es la conclusión, también llamada *peroratio* y dice Mattheson que este final o conclusión de nuestra oración musical, debe, por encima de todo, presentar un final en movimiento.

Aquí, también, un compositor inteligente puede a menudo sorprender agradablemente a sus oyentes, haciendo cambios inesperados en el cierre de melodías, así como en los postludios. Dice Mattheson que el compositor será capaz de crear una impresión muy agradable y por lo tanto dar lugar a las emociones especiales que les corresponden a cada momento de la partitura. Ese es el verda-

dero propósito de la peroración. Sin embargo, dice Mattheson que el tipo de cierre que se rompe de repente, ex abrupto, también sirve como un medio útil para despertar emociones. Como ejemplo de perfecta organización, Mattheson va a analizar como ejemplo un aria de Benedetto Marcello, más adelante analiza un aria de Gasparini: *Cur non credis?* (Mattheson and Lenneberg, 1958: 22). La *dispositio* parece ser más importante que otras figuras como la *elaboratio*. La *disposición musical* se va a diferenciar de la organización retórica del discurso en el *tema*, en ambos casos se deben incluir las seis partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio* (Unger, 2003: 91).

Mattheson insiste en la necesidad de no dejarlo todo a la invención, aunque sea una parte importante de la obra, ya que hay otros elementos de la retórica musical que son la otra parte de la obra: existen la *organización*, la *elaboración* y el *ornamento*, es la *dispositio*, *elaboratio* y *decoratio* de la oratoria (Unger, 2003: 90). Respecto a la *dispositio* musical insiste Mattheson en la claridad, y de las subdivisiones pide que se distingan igual en la música que en la oratoria verbal. El *exordium* es interpretado por Mattheson como el inicio de la melodía, inicio en el que se debe indicar el objetivo e intención general de la misma de modo que el espectador se prepara y concentra su atención (Unger, 2003: 91).

La perfecta *dispositio* del arte de los oradores consiste en lo siguiente: ellos comienzan con sus argumentos más fuertes, presentan los más débiles en medio, y se enfrentan con los más fuertes otra vez, al final. Y el músico debe construir su obra bajo el mismo criterio organizativo, y puede aplicarlo a la obra y también a una parte como el aria, donde el principio y el final son igualmente fuertes, y la zona intermedia puede resultar patética, o cambiando la alternancia como en el aria famosa de *Cleopatra (Julio Cesar)* de Händel, *Piangerò la sorte mia*, donde alterna movimientos lentos intercalando entre ellos uno ágil. Mattheson también hace referencia a ejemplos frustrados de composición. La razón por la cual una forma de *disposición* no es bueno radica en el hecho de que no tiene en cuenta el conjunto, mientras que ponen todo el esfuerzo en ciertas partes de la obra (Mattheson and Lenneberg 1958: 223). Hay que entender que una obra no debe limitarse a ciertos momentos particulares, ya que cada parte se

combina armónicamente con el resto. Los oyentes deben ser dirigidos desde el principio hasta el final, sin descuidar cada uno de los pasos que podrían desconectar afectivamente al oyente.

Buena parte de las estrategias retóricas que competen al *ornamento*, *elocutio* y *actio*, van a ser responsabilidad del intérprete que debe conocer las anteriores estrategias retóricas, ya que el propio intérprete convierte el *acto* de la ejecución en un verdadero *acto* de creación retórica y para ello pone en movimiento los recursos propios de su arte. La *elocuencia* del músico es diferente en la interpretación y en la creación, aunque nunca deben contraponerse los conceptos musicales de ambas prácticas, compositiva e interpretativa, por eso el músico clásico tiene una libertad interpretativa que desconoce el músico romántico.

El romántico para destacar la invención oculta la retórica. El neoclásico, bajo su romanticismo incipiente, tiene una relación ambivalente con estos recursos retóricos que parece que sustituyen la creatividad por la mera técnica, por eso rechaza la retórica de estos esquemas inventivos como un conjunto de herramientas que hacen que los no dotados sean confundidos con los naturalmente dotados. Si queremos «creer» en el genio debemos considerarlo como algo verdaderamente sobrehumano, superhombre, ajeno a cualquier orden, técnica o disciplina que no sea la de su propia invención. La concepción burguesa del clasicismo adoptó sin problemas la ética, la estética y la religión, del genio romántico.

1.4. La transformación social y estética

Cada uno de los acontecimientos más significativos de la vida social (festividades, bodas, visitas regias, etc.), se organizaba alrededor de un espectáculo musical, y no solo los eventos y actividades de la corte, sino que nos encontramos con la ópera protagonizando los carnavales de diferentes ciudades italianas, así como las ferias de las grandes ciudades comerciales. Al teatro de ópera del siglo XVII se le reconoce un carácter suntuario y comercial, actúa como una forma de publicidad que constituye su característica social e ideológica sobresaliente: publicidad activa, dinámica, en el doble sentido de propaganda (manifestación del poder o de la autoridad) y de pertenencia a la esfera de la vida y de los asuntos públicos (Bianconi, 1986: 176).

La ópera se va a convertir en Europa en un reclamo turístico, una de las primeras industrias del ocio para todos los que realizan sus gestiones comerciales o diplomáticas transnacionales. Precisamente los responsables de la vida pública de estas ciudades de acogida son los mismos que controlan la actividad económica de las distintas comunidades, los mismos que viajan con sus negocios a otras ciudades y descubren las novedades que ofrecen en su oferta espectacular. Todos los segmentos de la sociedad están implicados en los procesos de socialización y construcción de una determinada identidad de cara al visitante pero también de cara al nativo, que comparte con sus contemporáneos unos mismos relatos o mitos. El espectáculo musical es urbano y cosmopolita, pero es también rural y local, en tanto que consolida y confirma el orden de la sociedad tradicional, de la jerarquización aristocrática, la cual es fundamentalmente una sociedad agraria.

La comedia, con mucho tino, se fija principalmente en casos del mundo rural. De ahí que el tema del campesino sea tan importante en la producción teatral de Lope y de los escritores contemporáneos suyos y también que en ellos alcance valor tan representativo el tema del labrador (Maravall, 1990: 39). El labrador aparece frente al noble, pero también frente al burgués. Contra él es como confirma su poder el aristócrata. Esa tendencia ha caracterizado la comedia española hasta el siglo xx, cuya Zarzuela es fundamentalmente rural y deja poco espacio para lo burgués, excluido del nacionalismo hispano, mientras el noble busca su ideal de imperio en la ópera en italiano. La élite española ha insistido en lo popular como una forma de marcar y polarizar más las diferencias jerárquicas que le separan del pueblo campesino. El capitalismo burgués queda excluido de la organización espectacular española.

Tanto *Don Giovanni*, noble español, como il *Conte d'Almaviva*, otro personaje aristocrático hispano del settecento, representan los valores de la sociedad feudal, donde se pretende identificar nobleza de rango y nobleza moral. El abismo entre nobleza y pueblo es enorme todavía al comienzo de la era moderna y, sin embargo, la comedia española tratará de plantear la moralidad del pueblo, el honor, como

algo que también puede tener el villano¹¹. Es un intento de escenificar el mundo del trabajo tan denostado por la cultura aristocrática hispana. No solo hay una ética protestante del trabajo, también el mundo católico se está transformando al respecto, creando con el villano (burgués) una ética católica del trabajo. El teatro escenifica al trabajador, al pueblo llano, y al mismo tiempo le otorga una ética caballeresca: la nueva representación asocia lo noble al trabajo, vinculando así lo popular a los valores nobiliarios. Se quiere mostrar cómo el trabajo y los valores morales más excelsos son compatibles. Pero la noción de *honor* se va haciendo cada vez más insostenible, «*l'honneur ennemi de la vie*» escribe M. Regnier en la Francia del siglo XVII. «*En todas partes se denuncia la intolerable presión social del honor y su incompatibilidad con la libertad del individuo*» (Maravall, 1990, p.55). Será la comedia misma que hace honorable al villano, la que cuestione el rigor de esa moralidad del honor haciendo burla de ella, *Falstaff* se burla del honor que no alimenta panzas, como *Don Giovanni* que lo emplea como trepa para seducir a *Zerlina*: «*la nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà*». En una zarzuela del siglo XVIII, *Las Labradoras de Murcia*, se canta burlescamente: «*Esta familia ha tomado el honor por cosa seria*». La comedia, en su crítica de los valores tradicionales, anuncia una sociedad nueva, el honor vinculado a la «sangre» se va devaluando y se convierte en motivo de burla, la comedia lo presenta como un artificio de dudable credibilidad. La moralidad no está supeditada a la pertenencia o no del sujeto a un determinado estamento, cada uno es el verdadero depositario de su moral, no se puede confundir lo ético con lo natural. La moral condiciona la orientación de la acción pero no puede anular las voluntades, y de hecho no lo hace. En el momento en el que el burgués enriquecido aspira a una nueva consideración social, y

11 El debate, reconoce Maravall (1990), se plantea en bastantes dramas de la época: «Frente a esta reserva del honor a los miembros de los estamentos privilegiados, la concesión que la comedia barroca hace, advirtiendo el despertar de las tendencias individualistas y en el reconocimiento del auge correlativo de la conciencia personal, es la de que el honor se extiende a las más amplias capas y que, con las mismas características que en el estrato de los caballeros, se da en el de los labradores respetables, o, lo que viene a ser equivalente, propietarios de buena hacienda» (p.54).

adopta las formas convencionales de la estructura social, en concreto sus elementos simbólicos, es cuando esas formas se transforman para integrar nuevos contenidos, es decir, el burgués adora la ópera pero no se siente cómodo con las temáticas heroicas y mitológicas. Y es en ese momento, la segunda mitad del siglo XVIII, cuando, junto a los contenidos renovados, se van a transformar las formas del espectáculo en un proceso de creación de un teatro musical absolutamente desconocido hasta ese momento. Para ese nuevo teatro musical se funden las formas cortesanas y populares, esa fusión dará lugar a la ópera burguesa.

Pero cada corte y cada pueblo o nación, como va a llamarse un país a partir del siglo XIX, van a adoptar formas diferenciadas de drama o comedia musical. Dependiendo de la transformación de la estructura estamental, así se configura un determinado espectáculo: Florencia, Mantua o Roma son significativas de una forma de espectáculo musical exclusivamente vinculado al estamento cortesano. Venecia representa una nueva forma de espectáculo y de público, sociedades como la parisina o la vienesa representan nuevas formas de poder donde se han unido las formas de la ópera cortesana y las formas de la ópera ciudadana moderna bajo el patrocinio de la monarquía. Organizaciones espectaculares como la española manifiestan una pervivencia duradera de la fractura estamental del Antiguo Régimen, que separa y opone lo nobiliario y lo popular así como los espectáculos propios de cada estamento. En España se mantienen dos mundos culturales paralelos, sin rivalidad y sin mediación posible, bajo la manifiesta ausencia de una clase media, una burguesía, que reivindique para sí los signos distintivos del viejo poder nobiliario. Cuando la ópera se extienda por Europa adoptará el modelo más conveniente: si Francia se adhiere al modelo cortesano florentino inicialmente (como sucede en España cuando se hacen las primeras representaciones líricas), los estados alemanes se organizan según el modelo veneciano que será el que se extienda por la Europa ilustrada del siglo XVIII, a excepción de Londres, Madrid o Moscú, que tardarán en sumarse a la organización burguesa del moderno espectáculo lírico.

El debate acerca del origen de la ópera no es un asunto cerrado. Algunos lo sitúan en el espectáculo musical surgido en las fiestas

organizadas en las cortes italianas (Florencia) en torno a 1600 y rápidamente difundido por las grandes cortes europeas. Es un criterio puramente formal que se atiene al aspecto estético del fenómeno, la combinación del canto, la música y el teatro. Otro criterio va a situar el origen de la ópera en el fenómeno de la aparición del teatro público (San Casiano) en Venecia en 1637 (Bianconi, 1986: 152), con la ópera *Andrómeda*. Este criterio aportaría una importante impostación sociológica y económica al origen de la ópera, pues ya no se trata tanto de estudiarla como fenómeno musical, sino como fenómeno social, de manera que se pudiera considerar sendas formas líricas, la florentina o la veneciana, como dos fenómenos diferenciados por dos patrocínios divergentes, y dos motivaciones diferentes. El problema es que hay una dependencia entre ellos; por una parte no habría fenómeno estético en sí, es decir, no habría aparecido la ópera sin un conjunto de factores políticos, culturales y económicos en Florencia, Mantua o Roma; y por otra parte, no hay espectáculo de ópera en ningún teatro si no fuera por la experiencia musical y estética de algunos artistas que crearon este singular fenómeno.

Sin embargo, el problema no se puede simplificar separando lo privado, cortesano, de lo público, burgués, porque las fiestas «privadas» son fenómenos públicos en cuanto que los personajes allí presentes son los dirigentes de una sociedad tardo-feudal que está en transformación, no podemos considerarlos, aunque se trate de bodas o festejos «familiares», cosas de familia, no son asuntos meramente privados. Lo que resulta incuestionable es que el paso del salón cortesano al teatro de ópera público es uno de los rasgos más característicos de la transformación social, primero de la élite dirigente, después de la sociedad entera. Lo ocurrido en Nápoles es quizá lo más representativo de esta mutación: dentro de la corte se está generando un nuevo espectáculo que será el alimento, o el fundamento, de las programaciones operísticas del siglo XVIII en toda Europa, ese fenómeno estético es la *opera buffa* y la posterior comedia sentimental.

Tampoco es muy operativa esa distinción entre origen privado y origen público porque hay organizaciones espectaculares como la que se da en Francia, donde existe una dependencia y control exclusivo de la ópera por parte de la corte; allí no existe tal división entre público y privado en el origen del espectáculo musical. En Europa el

teatro público emergente que se desarrolla en la primera mitad del siglo XVIII (cuyo modelo se encuentra en la Serenísima República de Venecia) es la expresión de una clase nueva cuya corte no está formada por la nobleza sino por la clase adinerada: la burguesía. En la misma línea podemos destacar el hecho de que la República de Venecia haya adaptado a sus formas precapitalistas (de libre comercio espectacular) lo que daba prestigio a otros estados nobiliarios italianos donde se originó la ópera, como Florencia, Mantua... El régimen republicano que vendrá con la Revolución Francesa tendrá en el teatro público lo que el cortesano tenía en el teatro de corte.

La influencia estética de este fenómeno social se puede corroborar a propósito de un compositor, Monteverdi, cuya obra está presente en el origen de ambas formas de organización espectacular, tanto la cortesana como la republicana o comercial, con óperas como *Orfeo* (Mantua, 1607) y *L'Incoronazione di Poppea* (Venecia, 1647). Originalmente concebida como entretenimiento de invitados y ostentación del poder de los anfitriones, la forma de teatro cantado se extiende pronto entre la aristocracia italiana, pero en poco tiempo se convierte en un sólido negocio en Venecia. Para estos eventos musicales aún no hay un espacio determinado, la representación se localiza según el interés de la ocasión, pueden ser salones o jardines palaciegos. La disposición de la orquesta varía según los lugares, pueden aparecer ocultos al público o incluso detrás de la escena (Bianconi, 1986: 160). Las convenciones que van a dar lugar a la constitución del conjunto orquestal clásico, el tipo de voces que comienzan a emplearse, el desarrollo de los números musicales divididos en arias y recitativos y las demás convenciones se van constituyendo a lo largo de la obra de Monteverdi y posteriormente de Cavalli o Rossi. La evolución de las formas musicales va pareja a su capacidad para emanciparse del texto al que están supeditadas, pero sin embargo van a ir dependiendo de otras condiciones, su organización interna cada vez depende más de las condiciones de la presentación a las que están sometidas: el teatro, la disponibilidad del coro, y los espectadores, y la economía misma del espectáculo.

La organización veneciana adopta el espectáculo pero convirtiéndolo en un negocio organizado durante los dos meses del carnaval, momento en el que llegaban a Venecia numerosos visitantes extranje-

ros por motivos comerciales. La actividad de esos teatros venecianos se convierte en un dinamizador espectacular de la vida de la república hasta la interrupción motivada por la guerra contra el imperio otomano en 1645. Un teatro dedicado a representar *commedia dell'arte* va a ser alquilado por una compañía lírica para la representación de *Andrómeda* en 1637, la *Maga fulminata* se presenta al año siguiente. Otro teatro se adapta en 1639, el de los Santos Giovanni y Paolo. En 1680 son siete los teatros de ópera que ofrecen programaciones a un público acostumbrado a repetir hasta diez veces un mismo título durante la temporada. Hay que tener en cuenta el valor colectivo de este espectáculo, cuyo centro era el dramaturgo, no el músico, dramaturgo que en el caso de las cortes era un miembro de la propia corte, nobles cultos. Ya habíamos recordado que en muchas ocasiones ni siquiera se consigna el nombre del compositor, situación que cuando en la segunda mitad del siglo se pasa al reinado de los divos y divas canoros se repetirá, ya que serán éstos los que decidan el momento en el que interpretar tal o cual aria intercambiándolas o sustituyéndolas según una costumbre que se extenderá por todo el siglo XVIII.

El músico es un sirviente tanto en la corte como en el teatro independiente. Uno de los gestos más elocuentes de Rousseau lo constituyó el rechazo de la pensión que el rey le concedía tras una representación de *Le devin du village* en el teatro de la corte: «¿Se creerá que la noche que siguió a una jornada tan brillante fue una noche de angustia y de perplejidad para mí?», escribe Rousseau en sus *Confesiones*. Todo ese desasosiego no era sino el sentimiento de duda ante la cita concertada para la mañana siguiente donde el compositor y ensayista se decidiría a rechazar el importante subsidio real: «Ya no tenía más que adular o callarme, al recibir esta pensión... Creí, pues, al renunciar a ella, tomar una decisión muy consecuente con mis principios, y sacrificar la apariencia a la realidad» (Rousseau, 1980: 334). Esa decisión tomada en 1752, supone un punto de inflexión importante para evaluar las posibilidades de autonomía del intelectual. En este sentido Rousseau es el primer intelectual moderno al rechazar la dependencia cortesana y fundar una nueva representación de la tarea del creador.

1.5. Sobre el lujo y sus formas de expresión pública

Parece que la representación artística era una expresión del lujo, no de la necesidad. Pero no porque ese lujo no fuera un, más que, necesario símbolo del poder de ese conjunto de espectadores que asistían a aquellos opulentos espectáculos. Eso ha hecho del arte un signo de identidad de la clase dominante durante toda la edad moderna, y después de la Ilustración se ha convertido en un elemento simbólico de la nación. La suntuosidad y opulencia del arte era síntoma de la grandeza del que lo pagaba, primero la élite eclesiástica y la nobleza, después la alta burguesía. La mayor exhibición del lujo está en la representación operística, sus contenidos y sus formas. No se trata solo de la música o el texto, se trata del edificio, suntuoso, construido como las iglesias o los palacios, con un estilo determinado. Se trata igualmente de las escenografías, de los vestuarios y de los artistas seleccionados para ser incluidos en las grandes producciones. Escribe García de Villanueva, en su crónica de la actividad teatral de su época, acerca de la ópera:

Todas las Bellas Artes se acrisolan para este espectáculo. Si la Merope de Maffei me mueve, me entenece, me hace verter lágrimas, fuerza será que puesta en ópera, las angustias, los mortales temores de aquella desventurada madre me traspasen el alma: fuerza será que las imágenes que la asaltan me atierren, y que su dolor y turbación me quebranten y arranquen el corazón. Así la ópera será el dechado de los espectáculos, el non plus ultra del recreo y utilidad: entremos á verla (García de Villanueva, 1801: 80).

Todos los que participan en el espectáculo lírico forman parte de esa *troupe* selecta que otorga el lujo esperado a la representación, y reciben honorarios adecuados al espacio en el que están y a los públicos que lo contemplan. Sabemos que la ópera se puede realizar sin esas condiciones, pero entonces no resulta atractiva, ya que no tiene ese significado suntuario. El lujo no está en lo que señala la partitura, con sus instrumentos, sus cantos y sus coros, eso se puede hacer en diversas circunstancias, y costes, sino que está en el formato que adopta en los teatros cortesanos. Efectivamente hay ciertas formas de presentar el espectáculo, ciertos montajes, que no se pueden hacer sin grandes inversiones, que solo puede costear un sponsor-mecenas muy

rico o el Estado. Por eso la ópera desapareció, tal y como la conoció la tradición, cuando lo pobre y lo oscuro entró en escena y además se identificó con la música, es lo que aparece en el mundo de Alban Berg, ese del que habla Adorno en sus reflexiones musicales, o en mundo oscuro de Weill-Brecht. La ópera debía entrar en crisis al mismo tiempo que se cuestionaba la exhibición de la riqueza y el lujo.

El arte forma parte de esa dimensión simbólica del sistema capitalista, exhibe por tanto los rasgos de su opulencia. Solo ha habido algunas formas del romanticismo que reaccionaron contra el lujo, pero hasta las vanguardias ningún movimiento artístico había rechazado el lujo. *Ornamento y delito* es el panfleto de Loos contra una arquitectura y un arte meramente decorativo, pero la sobriedad no significa pobreza, los rascacielos son expresiones de una lujosa sobriedad, aunque hay una sobriedad pobre, los objetos surrealistas son la muestra de esa artísticidad pobre. Brecht centra su objetivo en el lujo de la ópera dialectizándola, al proponer su contrario, algo así como un viaje de vuelta al principio de la forma musical. La *Ópera de los tres peniques*, es decir ópera pobre, es una adaptación de *Beggars Opera* que convierte en delincuentes a sus protagonistas, centrandos sus dardos en la riqueza y el lujo, consideradas el centro del sistema espectacular.

En el siglo XVIII, Pergolesi es el primero que presenta el texto de G.A. Federico sobre la ópera de la sierva: *La Serva Padrona*, y es Gay quien propone esa ópera del mendigo, *Beggars Opera*. Pero lo más interesante, desde el punto de vista espectacular, es que esa pobreza de la música es fácilmente convertible en la forma prototípica de la representación opulenta, en primer lugar con la puesta en escena, por los intérpretes y sobre todo por el espacio, los teatros construidos a lo largo de un siglo. Y esa mutación fue la que afectó a la «ópera pobre», popular, de melodías sencillas al estilo popular napolitano, que fue rápidamente transformada en *Grand Opera* dentro de la programación de los grandes teatros capitalinos. De la *Serpina* pergolesiana a la *Susanna* mozartiana hay un abismo, de menos de cincuenta años, en su concepción estética. Entre una y otra se ha pasado de una ópera sencilla, con pocos recursos, a una de una gran complejidad y extensión, que además emplea una ingente cantidad de recursos de todo tipo para su montaje. El primero en iniciar la adaptación de las

formas musicales simples a las complejidades de la ópera grande es Gluck, lo siguen Mehul, Philidor, Cherubini y Spontini. Con Mozart la temática de la comedia popular se ha ennoblecido y ha alcanzado el lenguaje de la vieja ópera cortesana pero con la riqueza dramática del nuevo modelo post-Goldoni, y con el encanto del predominio melódico del clasicismo.

Los cambios en escena son representativos de las transformaciones sociales. El proceso de enriquecimiento de los antiguos sirvientes corría paralelo, en escena, al enriquecimiento de la burguesía en la ciudad. Son, paradójicamente, las aventuras del sirviente *Figaro*, de Beaumarchais, las que tanto en la versión de Paisiello como en la de Mozart, alcanzan el glorioso estatus del lujo de las obras cortesanas de los primeros años de siglo. Esta «digestión» de lo popular en el marco de la corte es una operación fundamental para comprender otras tantas operaciones que expresan una forma de falsa identificación entre el amo y el siervo donde este es despojado hasta de sus atributos simbólicos. No se mejoran las condiciones del siervo, se enriquece su arte, se produce una falsificación de sus reivindicaciones al reducir toda exigencia de dignificación a una «glorificación» de sus historias y de sus cantos. *Susanna* y *Serpina* se convierten en señoras entre una orquesta descomunal, un teatro fastuoso, etc. Sin embargo entre *Serpina* y *Susanna* hay muchas diferencias. La cantidad de componentes de la producción se ha ampliado considerablemente: el aumento de la orquesta, la importancia dada a los coros, la cantidad de solistas, hacen del espectáculo algo de una extremada complejidad. La escritura vocal e instrumental van a dificultar la selección de los intérpretes capaces de abordar esos repertorios. El sencillo contenido de las comedias napolitanas de los primeros años del siglo XVIII se transforma en un complejo aparato espectacular en la segunda mitad del siglo. No, no han triunfado las sirvientas, ha triunfado el lujo del espectáculo lírico.

Mandeville hace referencia al lujo comentando uno de los versos de su fábula: «...*Mientras que el lujo daba trabajo a un millón de pobres*». Y eso aunque define lujo como aquello que no es necesario para la subsistencia. Mandeville con este criterio quiere reducir al absurdo tal principio, el de la necesidad, pues rigurosamente no se podría hablar de mejoras en las formas de vida si se mantiene ese cri-

terio escrupulosamente. Si se prefiere una definición menos rigurosa se entra en un terreno de incontrolable relatividad: *«las comodidades pueden ser en la vida tan variadas y amplias que es difícil decir lo que la gente quiere dar a entender al referirse a ellas, a no ser que se esté muy al corriente del género de vida que llevan»* (Mandeville, 199: 67). Muy astutamente el pensador, siguiendo esa relativización de lo necesario y lo lujoso, ante la imposibilidad de universalizar lo que es o no lujo, liquida la cuestión. La conclusión a la que nos lleva Mandeville es la de que el lujo no existe: *«si los deseos del hombre son innumerables, lo que hay que proporcionarle no tiene límites; lo que hasta cierto punto se considere superfluo para el pueblo, se considerará indispensable para las personas de calidad superior»*. Si por una parte nos lleva a lo psicológico del deseo, por otra parte nos lleva a lo social desde la perspectiva de las clases y sus diferencias irresolubles. Psicológica y socialmente el individuo no es reductible a una definición única en virtud de sus deseos y por lo tanto a una definición unívoca del lujo.

Pero después se dirige a aquellos hombres ilustres que consideran que el lujo no aporta nada a la riqueza de las naciones ni a la de los individuos, cuyo parecer rechaza con sus cálculos sobre los beneficios que les produce el comercio de materias lujosas con otros países. Confiesa que ha sufrido la mortificación por su defensa del comercio de estas materias y pondera la ley promulgada por el Parlamento en 1721 que estimula el comercio de la seda y pelo de camello con Turquía. El problema de la corrupción de los cargos públicos, al decir de Mandeville, nada tiene que ver con el comercio del lujo, el buen gobierno es el que se ocupa de una gestión equilibrada de las compras y las ventas en el comercio internacional, no en la gestión de los gustos.

Mandeville evoca algunos de los argumentos morales acerca de la degradación histórica de algunos pueblos que adoptan el lujo:

Recuerdo que después de leer las descripciones del lujo de Persia, Egipto y otros países que el predominio de este vicio debilitó y afeminó, no podía por menos de pensar en el espectáculo de los banquetes municipales, donde los comerciantes se hartan y emborrachan y en la bestialidad que suele acompañar a estos excesos; o bien en las locuras de los disolutos marineros, tal como yo los había visto, en compañía de media docena de prostitutas chirriando delante de ellos con sus violines; y si entonces me

hubieran llevado a alguna de estas grandes ciudades, me hubiera figurado encontrar una tercera parte de la población enferma de excesos en la cama; otra imposibilitada por la gota o baldada por algún otro mal más ignominioso y el resto capaz de andar sin ayuda, recorriendo las calles con atavíos femeninos (Mandeville, 1982: 72).

Para Mandeville es absurdo presentar escenas de este tipo con intenciones de verosimilitud, ninguna aproximación verdaderamente histórica suscribe tal cuadro. De nada sirve estimular el miedo si no se pone a la razón en disposición de «*gobernar nuestros apetitos*». El problema no está en lo que se ofrece al ciudadano sino en la imposibilidad de saber gestionar sus propios deseos. Hay que divulgar el miedo cuando la razón no es capaz de organizar las pasiones. De nuevo Mandeville recurre a su dualismo moral que es una transposición de su dualismo social. El realismo social de Mandeville es extremo:

En todas las grandes sociedades unos gustarán de las prostitutas y otros del vino. Los lujuriosos que no puedan conseguir mujeres guapas y limpias, se contentarán con las sucias perdidas; y los que no puedan comprar auténticos *Hermitage* o *Pontack* se contentarán con el más ordinario clarete francés (Mandeville, 1982: 72).

No existe el lujo. Cada cual vive sus vicios y desarrolla sus virtudes adecuándose a su capacidad adquisitiva, el que no pueda comprar vino beberá cerveza rancia hasta emborracharse: «*Los de inferior condición deben conformarse con comodidades menos costosas, así como otros de más alto rango, tienen la posibilidad de hacer las suyas más caras*» (Mandeville, 1982: 162). Pero continua Mandeville:

...el lino limpio no debilita más al hombre que la franela; los gobelinos, los bellos cuadros y el buen artesanado no son más nocivos para la salud que las paredes desnudas, y un lujoso canapé o una carroza dorada no enervan más que el frío suelo o una carreta campestre (Mandeville, 1982: 73).

Y no se puede decir que el lujo corrompa a los pueblos. El vicio o la virtud no se acrecientan por las comodidades sino por las disposiciones morales de los individuos. Si bien es cierto que para las penurias que deben sufrir las clases trabajadoras es mejor el sufrimiento que el placer:

Pues por excesivos que fueran la abundancia y el lujo de una nación, alguien tiene que hacer el trabajo, construir las casas y los barcos, transportar las mercancías y cultivar la tierra. La gran variedad de faenas de toda gran nación requiere una vasta multitud, en la cual siempre se encuentran disponibles suficientes vagos, perezosos y extravagantes para formar un ejército; y aquellos que sean lo bastante robustos para vallar y cavar, arar y trillar, o no demasiado enervados para ser forjadores, carpinteros, aserradores, tejedores, cargadores o carreteros, siempre serán lo bastante fuertes y bravos después de una o dos campañas para ser excelentes soldados (Mandeville, 1982, p.73).

Es aquí donde se revela el verdadero rostro de la censura ilustrada del lujo, la necesidad de una base social trabajadora y oscura. No podríamos mantener el sistema social, basado en la existencia de un determinado colectivo que es *«la parte más humilde e indigente de la nación, el pueblo esclavizado por el trabajo»* (Mandeville, 1982, p.73), sin mantener esta restricción del lujo referida a las clases inferiores. Esta parte de la sociedad no puede conocer el lujo porque no estaría en condiciones de trabajar en las condiciones que lo hace. Así, cuando se hable de limitaciones o leyes suntuarias debe entenderse que se refieren a un amplio sector de la población, pero no a la clase representativa y dirigente: *«En la instrucción de los jóvenes, el principal cuidado, dice Plutarco, era hacerlos buenos súbditos y acostumbrarlos a soportar las fatigas de las marchas largas y tediosas, y a no regresar nunca del campo de batalla sin la victoria.»* (Mandeville, 1982: 161). Por si hubiera malentendidos respecto al significado de la *Fábula de las Abejas* el propio autor hace las precisiones necesarias, ya que el valor público de los vicios, y del lujo, no es extensible a todos: *«Desde que se publicó la primera edición de este libro, varias personas me han abrumado con demostraciones de la ruina cierta que el exceso de lujo acarrearía a todas las naciones»* (Mandeville, 1982: 162), y después, se dirige al lector para recordarle las precisiones hechas a sus críticos, *«para que en el futuro ningún lector pueda interpretarme erróneamente en esta parte»*, de que todos no son iguales y su discurso no va dirigido a la servidumbre, que por otra parte no lee. Las condiciones que establece son en primer lugar mantener al pobre apegado al trabajo *«y que, si es prudente aliviar sus necesidades, curarlas sería una locura»*. En segundo lugar, como dirán los fisiócratas, es necesario ocuparte de agricultura y pesca y no descuidarla en re-

lación a los bienes de consumo suntuario. Un tercer elemento básico de esta organización es el papel de la instrucción: «*he nombrado la ignorancia como un ingrediente necesario en la mixtura social; todo lo cual manifiesta claramente que nunca pude imaginar que el lujo pudiera hacerse común a todas las partes de un reino.*» (Mandeville, 1982: 162). Lo hemos visto a propósito de la educación, el saber no es conveniente para el crecimiento del sistema económico, incluso es nocivo. Una cuarta condición es la protección de la propiedad, la ley debe intervenir a favor de esta, así como intervenir igualmente en el equilibrio de la balanza exportación e importación. Y concluye con el más rudo principio de realidad:

Si los que quieren imitar demasiado fielmente a otros de fortuna superior, se arruinan, la culpa es sólo suya. Esto no quiere decir nada contra el lujo; porque quienquiera que, teniendo lo suficiente para subsistir, vive con gastos superiores a sus ingresos, es un mentecato (Mandeville, 1982: 163).

Etocracia (Amsterdam, 1776) se opone frontalmente a *La Fábula de las Abejas*. D'Holbach hace un alegato contra el lujo y en favor de la necesidad de control estatal, la base moral de este filósofo está en franca oposición a la doble verdad y la doble moral mandevilliana. No son aceptables las reglas de juego dobles según se trate de unos u otros hombres. Lo que vale para unos debe valer para todos, sin distinción estamental o de clase, es la primera formulación del famoso principio moral kantiano, ética que Mandeville no aceptaría. El problema de esa duplicidad no es solo la de una ética, o un uso de la razón privado y público como en Kant. En realidad, según D'Holbach el problema radica en la concepción por la que, la bondad de toda gestión pública, pasa por un incremento ilimitado de la riqueza con desprecio por la moral y «buenas costumbres». La ganancia se ha convertido en el único criterio de decisión moral¹². Se están con-

12 Así lo plantea en *Etocracia*: «Vemos a políticos profundos que sólo hablan a sus conciudadanos de nuevas líneas este comercio, de empresas lucrativas y de conquistas ventajosas, lo que prueba que estos especuladores, poco escrupulosos con la moral, se imaginan que su querida patria sería mucho más feliz si se hiciera llegar hasta ella las riquezas de todo el mundo. Los soberanos cometen una falta muy grave cuando muestran mucha estima por las riquezas y estimulan en

fundiendo los objetivos políticos con los económicos. D'Holbach es testigo de una mutación que se está produciendo en el momento en el que él la denuncia. Es la época del debate entre una economía basada en la producción de materias primas para la subsistencia o una economía de la especulación. Es el debate fisiócrata, el capitalismo supone una violenta ruptura de la economía y la sociedad tradicional. Algunos se resisten a una transformación que es imparable y cuyos costes denuncian sistemáticamente, prevén la respuesta de las multitudes, amenazan con ella.

La distinción entre comercio útil e inútil es propia de los fisiócratas, y D'Holbach, que la suscribe, pretende considerar solamente la producción de bienes de subsistencia. Detrás de esta distinción está la segregación habida en la propia sociedad: ciudadanos que viven al límite de las necesidades frente a ciudadanos cuya vida está por encima del umbral de las necesidades. Esta diferencia es capital para la distinción social que funda el nuevo sistema económico, se trata de diferenciar con claridad entre los ricos y los pobres, los que intentan resolver sus necesidades y los que teniéndolas resueltas viven el lujo, que es aquello que no tienen los que aun se preocupan por su subsistencia. La dualidad entre necesidad y vanidad es precisamente la que hay entre ciudadanos que están por encima o por debajo en el umbral de las necesidades. La riqueza de las naciones no pasa por la acumulación de riqueza por parte de unos pocos, la riqueza de unos pocos no repercute en las mayorías, sus dispendios, su costosa vanidad da trabajo, pero eso no supone mejorar las condiciones de vida de estos trabajadores que son una fuente de capital para el propio capitalista.

Sin embargo, la defensa del lujo y de la economía especulativa es un hecho que dirige cada vez más las energías del cuerpo social entero, movido por tantas estrategias espectaculares y de control de la

los espíritus un ardor general que sólo se puede apagar mediante la extinción de la sociedad. La avaricia es una pasión innoble, individual, insociable, Y por ello incompatible con el verdadero patriotismo, con el amor por el bien público e incluso con la verdadera libertad» (Holbach, 2012: 91).

opinión pública¹³. D'Holbach habla de una «infección» generalizada, el lujo ha fascinado a pueblos enteros y los responsables de controlarlo no son sino sus propios inductores. En realidad, la posesión de bienes suntuarios es ya una forma de distinción social, y el deseo de diferenciarse se está convirtiendo en una necesidad. El lujo es deseado hasta por el más pobre, es un signo de distinción y su posesión pone al pobre en el camino de adquirir algún signo de tal distinción, se busca esa exhibición opulenta aunque sea en un solo día como es el de la boda. El pobre dirige su trabajo al enriquecimiento del productor de bienes «útiles» e «inútiles». Lo inútil se va a convertir en un elemento socialmente imprescindible. En todas las épocas se han reconocido los peligros del lujo cuando se extiende entre las clases inferiores del pueblo; y «*se han hecho buenos esfuerzos por suprimirla mediante leyes suntuarias...*» (Holbach, 2012: 96). D'Holbach recuerda que Luis XIII promulga edictos contra el lujo en 1613, 1617, 1620, y recuerda Holbach que siempre quedaron sin efecto.

El lujo se convierte en un motor económico y todo el sistema capitalista va a seguir, a partir de esta época, una estrategia de ampliación de las «necesidades» creando continuamente nuevas, haciendo imprescindible lo prescindible. El lujo se transforma continuamente en necesidad, y es entonces cuando aparecen nuevos lujos. El *theatrum mundi* se alimenta continuamente de nuevas formas y elementos escénicos que están en continuo cambio. Van a nacer las modas y lo extravagante alcanza cotas desconocidas en este delirante auge de la economía especulativa que va a hacer de la burguesía el motor

13 «Los partidarios del lujo no dejarán de decirnos que los delirantes gastos de los ricos dan trabajo a los pobres Y les ayudan a subsistir, pero les responderemos que el verdadero pobre a quien habría que estimular es el agricultor. Este, agobiado incesantemente por satisfacer las demandas del gobierno, no saca ningún provecho del lujo, que le quita a menudo a los ayudantes en sus tareas, necesarios ahora para engordar en las ciudades la tropa de criados holgazanes de quien los ricos y poderosos gustan verse rodeados. Diremos asimismo que el lujo causa depravación entre los indigentes: los vuelve perezosos y los lleva a que surjan mil necesidades que no pueden satisfacer sin peligro o sin delitos. Los que subsisten sólo por vanidad o por las fantasías de un público enloquecido son generalmente personas muy poco honradas. Nada hay más deplorable que los efectos del lujo o de la vanidad burguesa cuando llega hasta las clases inferiores» (Holbach, 2012: 93).

de la estructura política. No debemos olvidar que detrás de todo el negocio de lujos y necesidades es el burgués el que se enriquece, y con su riqueza sustituye al noble en la organización política. Porque esta lógica de las mercancías en transformación es la que repercute sobre el que las maneja, el que las consume, y el que las distribuye. El sujeto está en esa dinámica mutante, de ascenso, de enriquecimiento y de ostentación¹⁴, igual que las mercancías que pasan de objeto de lujo a necesidad.

Aunque para D'Holbach, y seguramente para esos ilustrados «radicales», el debate parece ser un posicionamiento de lo político entre la vía económica o la moral, en realidad el problema que quiere ponerse en cuestión es de otro tipo, se trata más bien de pensar, y decidir, entre una política que privilegia a los señores y la lógica de la segregación social basada en los modernos criterios económicos, o una forma de entender la política realizada para defender la igualdad de derechos de toda la población, o dicho directamente para defender los intereses de los más desfavorecidos. La forma política que defiende D'Holbach es aquella por la que el gobierno debe restringir y no fomentar todo aquello que estimula la desigualdad. Se están trazado los límites entre dos posiciones que se llamarán la derecha y la izquierda políticas. El problema es que Holbach confunde la moral y la política¹⁵, la justicia social no se basa necesariamente en

14 «En una nación infectada por esa vanidad epidémica, el hombre sensato cree hallarse ante una compañía de pantomimos, faranduleros y comediantes. Nadie quiere ser lo que es; todos, incluso los criados, intentan pasar con sus aires y maneras por hombres importantes. Es muy difícil encontrar una inteligencia sólida, un carácter estimable en un fatuo, un petimetre, un engreído cuyo cerebro está lleno sólo de viento y bagatelas....La ostentación, la etiqueta, la magnificencia, lo que los cortesanos llaman el esplendor del trono, están pensados sólo al esconder a los ojos de los pueblos la pequeñez y la estupidez de quienes les gobiernan» (Holbach, 2012: 95-6).

15 «Pero un gobierno sabio debería tomar medidas aun más directas para reprimir el lujo insolente y escandaloso que despliegan en público las mujeres dedicadas al desenfreno. Una severa policía debería castigar el vicio cuando usa levantar trofeos a la vista de los pueblos. Si el comienzo no puede impedir el desorden oculto, si debe impedir al menos, que se muestre con un esplendor capaz de irritar la virtud y corromper la inocencia. ¿con qué ojos pueden contemplar las mujeres honradas, las esposas virtuosas y las muchachas inocentes la suerte

un criterio moral. Eso supedita la política a la religión y al final toda forma de justicia se torna divina, todo fundamento de lo político se vuelve trascendente, el contrato entonces, incluso el contrato social, se convierte en un contrato de enajenación.

Voltaire se pregunta acerca de lo que es el lujo en el artículo homónimo de su *Diccionario filosófico*: «¿Gastó lujo el primero que utilizó un par de zapatos? ¿No fue, más bien, un hombre sensato e industrial? ¿No lo fue también el que vistió la primera camisa? En cuanto al primero que la hizo blanquear y planchar, le creo un genio con grandes recursos y capaz de gobernar un Estado» (Voltaire, 1960). Es evidente que la argumentación asimila el lujo al progreso. Según Voltaire lujo es el nombre dado a una escala superior en el disfrute de los bienes y recursos respecto a un estado inferior o menos elaborado, pero siempre en un tiempo histórico concreto. La idea de Voltaire se suma a la respuesta que Lúculo da a Catón: según este es más conveniente que se consuman los excedentes que no que los que no saben disfrutar gasten sus dineros en armas y ejércitos para dominar a los otros. La sociedad cortesana es buena prueba de ello, Voltaire, que tanto alabó a Luis XIV, conoció las estrategias de este para crear una sociedad espectacular de un lujo inimaginable hasta el momento. La idea era simple, y la recoge Voltaire al comienzo de su artículo, es mejor una nobleza empobrecida, por los gastos, alrededor de la pompa de Versailles a una nobleza rica, y ahorradora, en sus feudos.

El lujo de la nobleza se impuso como un rasgo distintivo de su posición social, un signo como es la ropa es característico del valor social del lujo. El vestuario, como vimos, era una forma de identidad, hasta tal punto que vestir de acuerdo a unas formas que no corresponden al propio rango es motivo de delito, «*Todavía en 1789 el Gobernador de los Estados Generales prohibió a los miembros del tercer estado llevar joyas, moños u otros emblemas de colores*» (Sennett, 1978: 87). La evolución que sufre el diseño de la ropa fue significativa en París, la rígida estructura de la *robe volante* y la *robe à la française* va siendo sustituido por el vestido camisero. La ropa de

brillante que proporciona el desenfreno a unas prostitutas a las que sus amantes han tenido la locura de convertir en diosas?» (Holbach, 2012: 98).

casa va a entrar en el salón público, en la plaza, y en el teatro. Es la primera transformación de la apariencia física, y es donde se percibe la confusión entre lo privado y lo público. El vestuario público, que era el mismo que el de la escena, poco a poco va siendo sustituido por el vestuario empleado en la habitación privada por su comodidad, criterio que como vimos se acerca al de utilidad o conveniencia. El espacio doméstico, también en el vestuario, domina la calle, la esfera pública. Es el primer signo de la confusión entre lo privado y lo público, que se manifiesta como una irrupción de los intereses particulares en la esfera pública, como una sustitución de lo social (lo común) por lo económico (lo doméstico).

El vestuario, la casa, las joyas, la riqueza, signo de dignidad y ostentación de las élites, alcanzan una nueva valoración hacia finales de siglo. Después de la Revolución Francesa los signos externos de la riqueza se inhiben. Ya no habrá necesidad de exhibir el rango y la distinción, es más, puede llegar a ser peligroso tener apariencia de cortesano. Sin embargo, eso no reduce el interés por el lujo, más bien al contrario, el lujo se ha convertido, en los textos de la *Enciclopedia*, en algo necesario, algo así como el consumo, en los análisis modernos sobre el mercado. Pero el lujo se convierte en espectacular solo para aquellos que son iguales en recursos y posibilidades. Se inicia una curiosa dialéctica visible-invisible en la consideración del lujo. Todo aquello que es tomado como representativo puede, incluso debe, exhibir el lujo, lo meramente particular lo oculta.

Voltaire hace un análisis histórico de diversos elementos que fueron tenidos por suntuarios, como las tijeras, y que se han convertido en objetos corrientes. El lujo es la consecuencia natural de los progresos de la especie humana, por lo tanto es síntoma del estado evolutivo y del elevado nivel de vida desarrollado por el hombre. En una burla a Rousseau, dice Voltaire, que solo aquellos que consideran al orangután como modelo de felicidad, desprecian los progresos de la civilización y el lujo. Todo aquello que aparece de nuevo, una nueva prenda, o una nueva tecnología, etc., es considerada como un lujo, obviamente antes de que existiera no se vivía con ella.

Voltaire es consciente de que el lujo es algo a lo que no todos alcanzan. Al final la defensa del lujo de los particulares es una reivindicación de la desigualdad como una consecuencia necesaria del sis-

tema social y económico. En realidad, la argumentación de Voltaire recoge el sentido aristocrático del lujo como algo que distingue a un número selecto de ciudadanos, y la única justificación incuestionable del uso del lujo, es ese derecho que Locke considera natural, y que es el derecho de propiedad. Respecto a la intervención del Estado en la prohibición del lujo, las llamadas leyes suntuarias, dice Voltaire que son una violación del derecho de propiedad. Pero el lujo tan solo expresa la contradicción ilustrada que sin renunciar a su proyecto emancipatorio, introduce una variable histórica, el progreso, que, en la práctica, ahonda las desigualdades sociales. La necesidad del lujo es contemporánea de la escisión y fractura social, de la lucha de clases que es anunciada por Marx.

Para acallar a los moralistas, algunos enciclopedistas acuñan la idea del lujo representativo, nuevamente una herencia del concepto de cortesano, que exhibe un lujo obligado por su rango. Pero no es nunca un lujo con valor de apariencia carente de significación. Hay muchas y variadas justificaciones del lujo. En este contexto vuelve a aparecer la diferencia entre lo privado y lo público, la casa no es el Estado, el lujo de la casa no puede ser nada más que el *lujo representativo*, de la misma manera que el Estado está obligado a exhibir ese tipo de lujo que *representa* a la voluntad general. En la línea de lo planteado por Montesquieu, en el libro VII *De l'esprit des Lois*, los enciclopedistas defienden esa idea del lujo representativo que debe usarse en la política. La riqueza de una nación es reconocida y admirada por todos, por eso el lujo útil es el lujo social. De esta manera el lujo de una nación está proporcionado a su riqueza y el enriquecimiento privado debe siempre ir unido al interés público¹⁶. Este es un lujo que está subordinado al interés de la comunidad. Todo el discurso sobre los límites de la exhibición del lujo es una tendencia del capitalismo más luterano y es, al mismo tiempo, la expresión de una determinada moral, aquella que hace necesario el control de las pasiones. Solo esa disciplina moral, que afecta al valor de la actividad humana, permite que sus energías se dirijan al trabajo y la producción.

16 No deja de ser paradójico la forma en la que los tiranos exhiben un lujo que no representa el estado real de sus súbditos sino su propio delirio de poder.

Los defensores del lujo, como Voltaire, lo hacen desde la defensa de la cultura y el arte entendidos como prestigio de la nación. Para Diderot el lujo solo es nocivo si se opone al mérito, pero también encontramos que el lujo es útil en tanto que se enmarca dentro del interés nacional, no desde una perspectiva moral sino política. El lujo, en Europa, se ha llevado a los espacios públicos como un intento de revalorizarlos según el patrón grecolatino. Plazas, Teatros, Iglesias y Mercados, exhiben un lujo que no encontramos en otras culturas y épocas, como las de las ciudades medievales o árabes. Es una idea muy fructífera, el lujo representativo es una forma de explicar la representación en una de sus más poderosas manifestaciones materiales. Buena parte del sistema representativo sobre el que se basa la ópera es la exhibición más notoria del lujo. Pocos espacios podemos considerar más lujosos que un teatro de ópera de los que se construyen en todas las ciudades europeas a lo largo del siglo XVIII. La opinión pública aprende a admirar el lujo, que se hace necesario en la representación social, sin embargo, ese lujo representativo es solo un argumento que oculta la defensa del lujo cortesano adaptado al nuevo orden burgués.

El artículo *lujo* de la *Enciclopedia* fue escrito por Saint-Lambert y comienza planteando el debate entre los defensores y los detractores del lujo, y posicionándose inmediatamente contra Rousseau. El texto sigue los argumentos de Voltaire y admite que es necesario un crecimiento ininterrumpido del lujo para hacer progresar las artes, la industria y el comercio, y llevar las naciones al punto de madurez. Aunque llegadas a ese punto, a las naciones, les ocurre como a los hombres: parece una convención aceptada (dice Saint Lambert, «*incluso el señor Hume está de acuerdo*»), según la metáfora evolutiva todavía empleada por algunos, que se produzca el envejecimiento y la muerte.

El problema entonces es conocer la causa de la decadencia de los estados, y saber si el lujo está relacionado con ese efecto. Así, Saint Lambert investiga acerca de las repercusiones del interés personal, en los asuntos generales, como causa de una degradación de los estados. También analiza las consecuencias de estados despóticos como Persia, y continua sus argumentaciones hasta llegar a Atenas. Para el autor de este texto enciclopédico la causa de la decadencia ateniense

no es el lujo sino el poder de una «ciega multitud» y el debilitamiento del Senado¹⁷. No hay ninguna relación entre el lujo y la inmoralidad ya que encontramos ejemplos tanto para afirmar tal afirmación como para negarla. Es el caso de China donde parece vinculado el lujo de unos pocos y el maltrato de muchos, frente a Italia, donde el lujo ha sido compatible con toda clase de virtudes, «menos las militares». Repasando uno a uno el ejemplo de las diferentes naciones europeas concluye que el lujo es contrario o favorable al desarrollo en relación a las riquezas de las naciones. Es decir la lógica que se plantea ahora es la de analizar la forma en la que se da el consumo en el país, la práctica del consumo y el lujo pueden ser positivos o nocivos. No hay una fórmula única, depende de cada país. La regla es simple se trata de que la *«cantidad de productos de disfrute esté proporcionada por los propios medios de disfrute»*.

El deseo de satisfacción placentera de aquellos que pueden permitírselo, como viene señalado en Mandeville, se convierte así en el motor del crecimiento de la industria, y ese crecimiento supone nuevos medios de subsistencia para el pueblo. Si el rico no disfruta desmesuradamente no hay circulación de capitales y trabajo para el pobre. El discurso *enciclopédico* acaba con un alegato a la moralidad y al control o moderación de las pasiones, que como el deseo de lujo, *«deben subordinarse al espíritu de la comunidad, solo eso las mantiene en el orden, sin ese criterio es fuente de injusticias y desastres»*, pero que además las pasiones se armonicen entre si para que ninguna destruya a la otra.

El filósofo debe asumir que el lujo está asociado al progreso. Así queda resuelto el debate sobre las leyes suntuarias, estas son una intervención del estado sobre una tendencia natural de los pueblos desarrollados. El estado no debe reprimir el lujo sino ordenarlo. En artículos de la *Enciclopedia* de Quesnay, Turgot y Diderot: *Agriculture, Fermiers, Grains, Foires*, se critican las manufacturas de puro lujo que dañan la agricultura del país, mientras que hay otras manufacturas de «lujo útil» que usan las materias primas del país. Parece que el rechazo del lujo aparece cuando los hombres no saben usarlo adecuadamente ni saben lo que conviene a su oficio y estado. Sin

17 Se percibe una influencia mandevilliana en el argumento.

embargo en Rousseau se repiten los ataques contra todo tipo de lujo: *Discours sur les sciences...*, *Narciso*, o *Economía política*. Defensor de las leyes suntuarias (*Lois somptuaries*, entrada de la enciclopedia de Boucher D'Argis), Rousseau desprecia el lujo con los mismos argumentos que rechaza la representación. Contra la supervivencia de la ética cortesana Rousseau plantea el rigor de la ética calvinista.

En *La riqueza de la naciones*, Adam Smith va a desarrollar argumentos similares a los de los enciclopedistas. En el capítulo III se lee: «*En un país donde florece el comercio y abunda todo género de costosos artículos de lujo, lo mismo el Soberano que todos los grandes propietarios de sus dominios gastan naturalmente una gran parte de sus ingresos en procurarse aquellos objetos suntuarios*». (Smith, A. 1998). El sistema capitalista se basa en la «libre» circulación de capitales, el consumo desproporcionado es más útil al sistema que el rigor y el ahorro, Mandeville lo apuntó en *La fábula de las abejas*. Como consideraban los enciclopedistas, el lujo es una calificación relativa a la riqueza del que emite el juicio. El problema no es el lujo sino la desproporción entre los medios de los que se dispone y el gasto realizado. Pero visto que algunas veces el gasto desproporcionado es necesario por varias razones, como en caso de guerra, esta forma de endeudamiento puede transformarse en positiva. Hay nuevos factores que tienen que ver con la forma en la que la deuda crea riqueza. Esa necesidad del Estado crea en los súbditos nuevos valores positivos para el crecimiento económico: «*la capacidad para prestar y la inclinación a hacerlo*». Al final veremos que la ética capitalista en sus orígenes no es tanto una ética del ahorro como del gasto y la deuda, es la deuda la que va a constituirse en un motor de riqueza. El despilfarro o el lujo pone a los individuos y a las corporaciones más o menos al límite. Ese límite es el de la deuda, convertida en una fuente de riqueza para el capital que vive del consumo ilimitado de los otros. Hasta la deuda es fuente de riqueza, como la desigualdad misma. La dialéctica entre el lujo de unos pocos frente a la abundancia para todos es el signo de una tensión dentro del capitalismo, y eso es así aunque Rousseau y los derechos humanos lo quieran de otra forma. La tensión derivada de la ventaja de disponer de una gran cantidad de trabajadores sin recursos disponibles y la necesidad de tener consumidores ha marcado las diferentes etapas evolutivas del capitalismo a lo largo del siglo XIX y XX.

El lujo en el arte es el dinamizador simbólico del sistema capitalista. Lujo y capitalismo parece que están unidos, esta ética capitalista está un tanto alejada de la sobriedad de la que habla Weber respecto a la ética protestante. El capitalismo no sería la expresión de la simple ética del trabajo, por la que el moderno trabaja y reinvierte continuamente, sin gastar más allá de lo necesario. Esa ética del trabajo puede explicar cierta versión del capitalismo calvinista original pero no es extensible a otros lugares y circunstancias. El capitalismo parece que no está asociado a esa ética sino más bien a la que propugna Mandeville: la envidia y la vanidad.

Voltaire habla de las rapiñas de Roma o de las de los piratas británicos, así como de otras formas de enriquecimiento cuyo cumplimiento y compensación está sostenido por el lujo. El dinero tiene la virtud de ser una mediación que no registra su procedencia, por decirlo en las palabras de aquel emperador romano que Sánchez Ferlosio analiza con tanto cuidado: el dinero *non olet*. Hasta Mandeville la reflexión económica giraba sobre el tema de las necesidades, Mandeville lo centra en los deseos, según Y. Vargas: «*Defiende que esa nueva economía del lujo se basa en caracteres psicológicos naturales al hombre: la vanidad y la envidia y estas dos pasiones, estos dos vicios, son el motor de la riqueza de un país*» (Vargas, 2013: 54). En *La fábula de las abejas* Mandeville pone en evidencia como el lujo es el motor del capitalismo, a través de esta argumentación se va sacar a la luz el motor de los fundamentos naturales de esa lógica económica. La vanidad y la envidia son las motivaciones naturales que se revelan «*al reemplazar la necesidad por el deseo, al fundar la economía en la fantasía*». Y. Vargas, que quiere demostrar que Rousseau ha sido un atento lector de Mandeville, va a plantear la estrategia que sigue Rousseau cuando en el artículo *Economía política* vuelve a la noción de necesidad frente a la de deseo de Mandeville¹⁸. La lógica

18 «La economía no se basa en la producción de bienes en abundancia, el criterio económico es el del consumo, es una de las diferencia entre Mandeville y Rousseau. Y así se repiten otras contraposiciones como son el sistema económico frente al sistema de finanzas, el comercio frente a la agricultura, es por esto que dice Vargas respecto a Rousseau: «La restitución de la economía a una base agrícola no es una nostalgia bucólica, es un combate anticapitalista» (Vargas, 2013: 57).

del deseo nos devuelve a la configuración psíquica del sujeto y de sus estructuras representativas, de modo que el capitalismo se convierte en una expresión de ciertas tendencias subjetivas que forman parte del sistema representativo moderno. Este capitalismo del deseo lo único que muestra es su dependencia respecto al sistema doméstico; es decir, la gestión de lo privado, que es espacio doméstico, al hacerse pública transforma sus motivaciones subjetivas en leyes objetivas del sistema. Lo que Mandeville constata es que hay un cambio en el modelo social: «*la buena marcha del nuevo mercado requiere del trabajo continuo de los pobres...pero también de una sociedad opulenta que se base en el lujo...*» (Vargas, 2013: 54). Voltaire también lo sabe cuando argumenta a favor del lujo, los salones, el teatro y la ópera, que son los grandes escenarios de la representación y del capitalismo, son espacios aptos para unos pocos, que necesitan de otros muchos para su correcto funcionamiento.