

En este capítulo he fixado por via de introduccion el sentido de los placeres de la imaginacion, objeto de mi empresa; y he procurado hacer al lector varias consideraciones con el fin de recomendarle su utilidad é importancia. En el siguiente examinaré las diversas fuentes de donde se derivan estos placeres.

Addison. J. (1712) Los Placeres  
DE LA IMAGINACIÓN

Lo bello de la medida, 37.

## Capítulo II<sup>1</sup>

[... *Divisum sic breve fiet Opus.* Mart.<sup>2</sup>]

Consideraré primero aquellos placeres de la imaginacion que nos da la vista presencial y el exámen de los objetos exteriores. Yo juzgo que todos ellos dimanen de la vista de alguna cosa *grande, singular ó bella*<sup>3</sup>. A la verdad en un objeto puede encontrarse alguna cosa tan terrible y ofensiva, que el horror y disgusto<sup>a</sup> que excita supere al placer que resulta de su grandeza, novedad ó belleza. Pero aún entónces acompañará á este horror y

<sup>a</sup> Munarriz traduce *loathsome* por *disgusto*, una palabra demasiado «suave» para corresponderse con el adjetivo inglés que significa más exactamente *repulsivo*.

<sup>1</sup> *The Spectator*, núm. 412, lunes, 23 de junio 1712.

<sup>2</sup> «... El trabajo así dividido será breve». Marcial, *Epigramas*, 4. 82.8, ed. de W. Ker, Londres (William Heinemann) y Cambridge, Massachusetts (Harvard University Press), 1968, vol. I, págs. 286-287.

<sup>3</sup> Las tres cualidades que cita Addison (grandeza, novedad y belleza) fueron asociadas con anterioridad. Aristóteles, por ejemplo, vio la belleza en función de la magnitud y el orden del objeto: «Además, puesto que lo bello, tanto si es un animal o una cosa

disgusto<sup>b</sup> una mezcla de placer proporcionada al grado en que sobresalga y predomine alguna de estas tres calidades.

Por grandeza<sup>c</sup> no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos, y precipicios elevados, y una vasta extension de aguas, en que no nos hace tanta sensacion la novedad ó la belleza de estos objetos, como aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la

<sup>b</sup> Munarriz esta vez precede a su «recatada» traducción de *loathsome* (*disgusto*) el adjetivo *horror* que no figura en Addison.

<sup>c</sup> Cursiva en Addison.

cualquiera compuesta de partes, supone no sólo un orden en sus partes sino también una magnitud que no puede ser cualquiera, ya que *la belleza reside en la magnitud y el orden*, y es por eso que un animal bello no puede ser ni extremadamente pequeño —porque su contemplación sería confusa, cuando no dura más que un momento casi imperceptible— ni extremadamente grande —ya que en este caso no se le puede abarcar con la vista, antes al contrario escapa al espectador su unidad y su totalidad..., se requiere una determinada extensión, tal con todo que la memoria la pueda fácilmente retener» (cfr. *Poética*, 7.4, en *Obras*, ed. por F. P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 84).

Con respecto a la novedad, según Bond ésta ya había sido reconocida como un factor principal de la belleza en estética, y combinada con la magnitud por Robert South (cfr. mi *Introducción*, pág. 54, nota 48). Para la combinación de las tres cualidades en Addison cfr. los artículos de Clarence D. Thorpe: «Addison's theory of imagination as 'perspective response'», *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, xxi, 1935, págs. 509-530; y «Addison and some of his predecessors on 'novelty'», *Publications of Yale University*, New Haven, Conn., LII, 1937, págs. 1114-1129.

naturaleza. La imaginacion apetece llenarse de un objeto, y apoderarse de alguna cosa que sea demasiado gruesa para su capacidad. Caemos en un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto<sup>d</sup> [cuando las aprehendemos]<sup>e</sup>. El ánimo<sup>f</sup> del hombre aborrece naturalmente el freno<sup>g</sup>, y está dispuesto á imaginarse aprisionado, quando la vista está contenida dentro de un corto recinto, y

<sup>d</sup> Munarriz traduce erróneamente *stillness* por *inquietud* cuando precisamente significa lo contrario, es decir *quietud*.

La palabra *espanto* traduce a la inglesa *amazement*, más acorde con el sentimiento de *estupor* o *sorpresa* que si bien implícitamente pueden aludir a situaciones de terror (cfr. *Diccionario de Autoridades*), Addison no hace alusión explícita a ello. Por lo tanto, Munarriz está manipulando el texto para llenarlo de tópicos más apropiados a la teoría romántica de *lo sublime* de Burke cfr. supra, mi *Introducción*, pág. 116.

Esta manipulación del texto fue, sin duda, consciente. Munarriz debía conocer la traducción que de *El sublime* hizo Manuel Pérez Valderrábano (cfr. *Tratado sobre lo sublime atribuido a Longino*, Zaragoza, 1770), quien incluye la traducción del prólogo de la edición francesa de Boileau. Aquí, Boileau especifica que lo sublime tiene que ser entendido como algo *extraordinario* y *pasmoso* (*astonishing*) pero no *espantoso*. Ahora bien, Burke, con objeto de justificar el terror como aspecto esencial de lo sublime, indica que las ideas de admiración y asombro (cualidades en sí también necesarias) enlazan, tanto en la lengua francesa como en la inglesa, con la idea de lo espantoso: «*attonitus...*, *etonnement...*, *astonishment* y *amazement* indican con igual claridad la conexión de las mociones que acompañan al temor y la admiración» (*op. cit.*, II, i, págs. 111-112).

<sup>e</sup> Munarriz suprime esta cláusula siguiendo los comentarios crítico-literarios que Blair hace de *Los placeres de la imaginación*. Según Blair, éstas son palabras que no hacen sino confundir el sentido de la frase y, por tanto, deberían ser omitidas (cfr. H. Blair, *Lectures on...*, XXI, pág. 434).

<sup>f</sup> Es decir, *mente*, cfr. supra, nota a, cap. I.

<sup>g</sup> Es decir, *todo aquello que parezca limitarlo*.

acortada por todas partes por la cercanía de las paredes ó las montañas. Por el contrario un horizonte espacioso lleva consigo la imágen de la libertad: los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas, y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos á su observacion. Tan extensas é ilimitadas vistas son tan agradables á la imaginacion, como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito. Mas si á esta grandeza se agrega la belleza ó singularidad, como en un Océano alterado, el cielo adornado de estrellas y metéoros, ó un terreno espacioso variado con [bosques, riscos,] prados y arroyuelos, se aumenta el placer porque se reúnen sus fuentes ó principios.

Todo lo que es nuevo<sup>c</sup> ó singular<sup>c</sup> da placer á la imaginacion; porque llena el ánimo<sup>f</sup> de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que ántes no habia poseido. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repeticion de unas mismas cosas, que todo quanto sea nuevo<sup>a</sup> ó singular<sup>c</sup> contribuye no poco á diversificar la vida, y á divertir algun tanto el ánimo<sup>f</sup> con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio á aquel tédio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. Esta misma extrañeza ó novedad es la que presta encantos á un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza. Esta es la que recomienda la variedad, en que incesantemente es llamado el ánimo<sup>f</sup> á alguna cosa nueva sin dexar que su atencion se detenga largo tiempo en un objeto y se fastidie. Esta es igualmente la que perfecciona todo lo grande ó hermoso, dando al mismo tiempo al ánimo<sup>f</sup> doblado entretenimiento. Valles, campos, y arboledas son agradables á la vista en qualquier estacion del año; pero jamás lo son

tanto como á la entrada de la primavera; porque entónces están frescos y recientes, y en todo su lustre y lozanía; y la vista habia perdido algun tanto de su familiaridad con estos objetos. Así tampoco hay cosa que mas anime un paisaje que las riberas corrientes y cascadas<sup>b</sup>; en que la escena está variando perennemente, y entreteniendo á cada instante la vista con alguna cosa nueva. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fixa y estable en el mismo lugar y postura<sup>4</sup>; y al contrario nuestros pensamientos hallan agitacion y alivio á la vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del expectador.

Pero nada hay que mas directamente camine al alma que la *belleza*, la qual difunde luego una satisfaccion y complacencia secreta por la imaginacion, y da la última perfeccion á todo lo que es grande ó singular. Basta descubrirla, para que el ánimo se llene de una alegría

<sup>b</sup> Addison menciona además los «*jetteaus*».

<sup>4</sup> El crítico John Dennis (1657-1734) juzgó negativamente (y en base a términos parecidos a los usados por Addison) el estilo literario del poema heroico *Prince Arthur* (1665), obra del físico y escritor Sir Richard Blackmore (m. 1729), debido a su carencia de movimiento y agitacion lo que obliga, según aquél, a que la mente del lector se detenga excesivamente en un solo objeto (cfr. J. Dennis, «Remarks on *Prince Arthur*» (1696) en *The Critical Works of...*, ed. por Edward N. Hooker, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1934, I, pág. 43).

Blackmore (cfr. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets and criticism of their works*, Dublin, 1779) fue rechazado por un sector literario (J. Dryden, J. Swift y A. Pope) muy cercano a Addison; sin embargo, este último, probablemente atraído por sus afinidades religiosas, elogia el «poema filosófico» de Blackmore, *Creation* (publicado el 28 de febrero 1712), cfr. *The Spectator*, núm. 543 (sábado, 22 noviembre 1712).

interior, y para que se esparza un agrado y deleyte por todas sus facultades. No hay acaso una belleza ó deformidad real mas en una pieza de materia que en otra; porque pudiéramos haber sido formados de manera que lo que ahora no es molesto<sup>1</sup>, pudiera habernos parecido agradable; pero la experiencia nos dice, que hay ciertas modificaciones de la materia, las quales sin exámen alguno prévio las pronunciamos á primera vista bellas ó deformes. De esta manera vemos que cada especie diferente de criaturas sensibles tiene nociones diferentes de la belleza, y que cada una de ellas se penetra mas de las bellezas de su misma clase. En ninguna parte es esto mas notable que en las aves de la misma forma y proporcion. Entre ellas vemos el macho galanteando á la hembra por el solo colorido de la pluma, y sin descubrir encanto alguno sino en el color de las de su especie.

[*Scit thalamo servare fidem, sanctasque veretur  
Connubii leges, non illum in pectore candor  
Sollicitat niveus; neque pravum accendit amorem*

<sup>1</sup> Munarriz vuelve a interpretar incorrectamente *loathsome* que traduce esta vez por *molesto*, un adjetivo que al igual que *disgusto* (cfr. notas a y b) ofrece un significado demasiado suave para corresponderse con la palabra inglesa. En este caso, seguramente Munarriz tuvo en cuenta los comentarios de Blair, quien criticó a Addison por parecerle que *loathsome* era una palabra totalmente incompatible con esa *mezcla deliciosa* que se supone acaba por otorgarnos el objeto observado en cuestión (cfr. el análisis crítico-literario que H. Blair hace del lenguaje usado por Addison en *Lectures on...*, XX, págs. 431-432). En este caso, tanto Blair como Munarriz interpretaron erróneamente a Addison (cfr. supra, mi *Introducción*, págs. 39-40).

Nótese que, además, en Munarriz hay un error —posiblemente tipográfico— que cambia completamente el sentido de la frase: donde se lee *no es molesto*, debe leerse *nos es molesto*.

*Splendida Lanugo, vel honesta in vertice crista,  
Purpureusve nitor pennarum; ast agmina laté  
Foeminea explorat cautus, masculasque requirit  
Cognatas, paribusque interlita corpora guttis:  
Ni faceret, pictis sylvam circum undique monstris  
Confusam aspiceres vulgó, partusque biformes,  
Et genus ambiguum, & Veneris monumenta nefandae.  
Hinc merula in nigro se oblectat nigra marito,  
Hinc socium lasciva petit Philomela canorum,  
Agnoscitque pares sonitus, hinc Noctua tetram  
Canitiem alarum, & Glaucos miratur ocellos.  
Nempe sibi semper constat, crescitque quotannis  
Lucida progenies, castos confessa parentes;  
Dum virides inter saltus lucosque sonoros  
Vere novo exultat, plumasque decora Juventus  
Explicat ad solem, patriisque coloribus ardet.]<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> «El plumífero esposo, fiel a su pareja / preserva los ritos del tálamo sin profanarlos. / Impávido ve la belleza / de un cuello blanco y majestuoso / de un pecho fulgente, de una cresta orgullosa o unas violáceas alas. / Con aire capcioso su ojo indagador explora / las aves femeninas para encontrar una compañera adecuada / y de símiles colores a su raza. De no ser así, / el bosque estaría lleno de monstruos pintados, / ambiguos productos de un amor desnaturalizado. / Así, el mirlo elige a su esposa de azabache; / atraído por esa voz familiar, el ruiseñor elige a su cantarina correspondiente. / El pájaro nocturno, que impresiona con sus pardas alas y ojos verdosos, / corteja a su bruno amor. La belleza de la raza, / prueba la castidad del amor de sus progenitores, / cuando por la primavera invitados se elevan en los bosques y campos, y al sol abren sus alas que brillan con los colores paternos.»

Estos versos son del propio Addison. La traducción se ha hecho de la versión inglesa que el propio Addison tradujo del latín.

Burke discrepa que sea la belleza lo que incite a la unión dentro de una especie, pues escribe: «La pasión que corresponde a la generación, como tal meramente, es la concupiscencia sola. Esto es evidente en los brutos... La única distinción que observan con respecto a sus compañeros, es la del sexo. Es cierto que se unen a

A mas de la belleza de nuestra propia especie encontramos otra en diversas producciones del arte y de la naturaleza, las cuales aunque no obren en nuestra imaginacion con el ardor y la violencia que aquella, excitan como quiera en nosotros un deleyte secreto, y una especie de tierna aficion á los objetos en que la descubrimos. Esta belleza consiste, ó en la alegría ó variedad de los colores, en la simetría y proporcion de las partes, en la ordenacion y disposicion de los cuerpos, ó en la adecuada concurrencia de todas estas prendas<sup>6</sup>. De todas estas diversas clases de belleza ninguna aplace mas á la vista que la de los colores. Buena prueba es el uso que hacen los poetas, los que dirigiéndose siempre á la imaginacion toman de ellos mas epitetos que de otro objeto alguno. En toda la naturaleza no se presenta vista alguna mas espléndida y agradable que la de los cielos al salir y ponerse el sol, por las diferentes refracciones de la luz formadas en las nubes de diferentes espesores y actitudes<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Munarriz invierte el orden de los dos últimos párrafos.

su especie con separación y preferencia a todas las demás; pero creo que esta preferencia no nazca de que conozcan alguna belleza en ella, como supone Mr. Addison, sino de alguna ley de otra especie a que estén sujetos» (cfr. E. Burke, *A Philosophical Enquiry on the Ideas of the Beautiful and Sublime*, Londres, 1757, ahora en castellano: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, 1985, I, x, pág. 95).

<sup>6</sup> Más tarde, Burke en su definición de lo bello acepta la variedad de colores brillantes y la simetría como cualidades esenciales pero, en cuanto a la proporción de partes, opina que no es necesaria pues hay casos —como el de la rosa, por ejemplo, en que la flor no guarda ninguna proporción con su tallo— en los que el incumplimiento de esta regla (que según Burke obedece tan sólo al concepto de belleza platoniano) no afecta a la belleza del objeto. Cfr. E. Burke, *op. cit.* especialmente III, ii, págs. 156 y ss.

Como la fantasía se deleyta en todo lo que es grande, singular ó bello, y es tanto mayor su placer quanto mas perfecciones descubre en un mismo objeto, es igualmente capaz de recibir nuevo placer siempre que otro sentido se le suministre diverso del que recibe por la vista. De esta manera un sonido continuado, como la música de las aves, ó el ruido de una cascada, despierta á cada instante el ánimo<sup>f</sup> del expectador, y le hace mas atento á las diversas bellezas del objeto que tiene presente. Por la misma causa, si se percibe la fragancia de algunos olores ó aromas, realzan éstos los placeres de la imaginacion, y hacen mas agradables los colores y verdor de un paisaje: porque las ideas excitadas por las impresiones de ambos sentidos se ayudan mutuamente, y son mas deliciosas quando van juntas, que dirigiéndose al ánimo<sup>f</sup> separadamente. Así como los colores de una misma pintura, quando están bien dispuestos, se prestan lustre unos á otros recibiendo cada uno nueva belleza por su situacion ventajosa.

### Capítulo III<sup>1</sup>

[... *Causa latet, vis est notissima...* Ovid.<sup>2</sup>]

En el capítulo antecedente vimos cómo puede dar placer á la imaginación todo lo que sea grande<sup>a</sup>, nuevo<sup>a</sup> ó bello<sup>a</sup>; pero advertimos al paso la imposibilidad de señalar la causa eficiente de este placer; porque no comprendemos la naturaleza de una idea, ni la esencia del alma humana, lo qual solo pudiera ayudarnos á descubrir la conformidad ó desconformidad de la una con la otra. Así por falta de esta luz el único recurso que nos queda en indagaciones de esta clase es reflexionar sobre aquellas operaciones del alma que nos son mas agradables, y especificar con separación y por su orden lo que es agradable ó desagradable al ánimo<sup>b</sup>, sin poder

<sup>a</sup> Cursiva en Addison.

<sup>b</sup> Es decir, *mente*, cfr. nota a, capítulo I.

<sup>1</sup> *The Spectator*, núm. 413, martes, 24 junio 1712.

<sup>2</sup> «La causa es secreta; los efectos de la fuente, en cambio, bien conocidos». Ovidio, *Metamorfosis*, IV, «Hermafrodito», 287, traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, I, pág. 134.

bosquejar ó señalar las diversas causas necesarias y eficientes<sup>3</sup> de que dimana nuestro placer ó disgusto.

Las *causas finales*<sup>4</sup> están mas descubiertas, y al alcance de nuestra observacion: y por lo comun se hallan muchas relativas á un mismo objeto. Por otra parte, aunque éstas no sean generalmente tan satisfactorias ó convincentes como las eficientes, son siempre mas útiles que ellas; por quanto nos dan mas ocasiones y motivos de reconocer con admiracion la bondad del Hacedor Supremo.

Una de las causas finales del placer que sentimos en las cosas grandes, puede ser la esencia misma del alma del hombre, que no encuentra su última, completa y propia felicidad sino en el Sér Supremo. De esta suerte, y porque una gran parte de nuestra felicidad es preciso que resulte de la contemplacion de aquel Sér, á fin de que nuestras almas sientan verdadero placer en esta contemplacion, las ha criado dispuestas naturalmente á deleitarse en la observacion de todo lo que sea grande; y no conozca límites algunos. La admiracion, movimiento muy agradable del ánimo<sup>b</sup>, se excita en nosotros luego que consideremos un objeto que ocupa mucho á la fantasía, y de consiguiente esta admiracion pasará á ser el mayor asombro y un vivo sentimiento de devocion, quando contemplamos su naturaleza, que ni está cir-

<sup>3</sup> Causa eficiente es, según el *Diccionario de Autoridades*, «el primer principio productivo del efecto, ó la que hace, ó por quien se hace alguna cosa; como el Artífice de la estatua del hombre, que es la causa eficiente de la misma estatua»; cfr. además infra nota 4.

<sup>4</sup> Causa final «es aquella por cuya contemplación ó consideración se hace alguna cosa, como en la misma estatua que se hizo por el artífice, a fin de que se represente á todos los que la vean el sujeto de quien es la imagen». Ibidem.

Addison está utilizando la causa eficiente y final siguiendo la filosofía aristotélica (Aristóteles, *Física*, II, 3, en *op. cit.*, págs. 589 y ss.).

cunscrita por tiempo ni lugar, ni puede ser comprendida por criatura alguna de la mayor capacidad.

El Hacedor ha acompañado un placer secreto á la idea de toda cosa nueva<sup>a</sup> [o poco común], para animarnos á adquirir conocimientos, y empeñarnos en investigar las maravillas de la creacion. A este fin cada idea nueva lleva consigo un placer tal que nos compensa de las penas de su adquisicion; y que de consiguiente es motivo para excitarnos á emprender nuevos descubrimientos.

En todas y cada una de las diferentes órdenes de criaturas ha hecho agradable el mismo Sér Supremo todo lo que es bello en su propia especie<sup>c</sup>, con el objeto de que todas se animen á multiplicarse y perpetuarla; porque si todos los animales no sintiesen un estímulo y ardor al observar la belleza de su casta, vendrían á acabarse las generaciones, y se despoblaria la tierra. Es de notar, que si por desgracia<sup>d</sup> la naturaleza produce algun monstruo, resultado de una mezcla preternatural, el tal monstruo es incapaz de producir otros semejantes, y de fundar un nuevo orden de seres<sup>5</sup>.

Ultimamente<sup>e</sup> ha hecho agradable lo que es bello en otros objetos, ó mas bien ha hecho que parezcan bellos

<sup>c</sup> *Bello en su propia especie*, va en cursiva en Addison.

<sup>d</sup> *Por desgracia*, es un añadido de Munarriz.

<sup>e</sup> Es decir, *por último*.

<sup>5</sup> Addison se refiere a animales que como la mula (cruce de asno y yegua) no pueden reproducirse. La misma idea aparece en *Frankenstein* (Londres, 1811). En la novela de Mary Shelley el monstruo amenaza al Doctor Frankenstein con matar a su familia y prometida si no crea una compañera a su imagen y semejanza para que no se asuste de él y pueda compartir con ella su soledad. Pero Frankenstein, pensando en las nefastas consecuencias que acarrearía para la humanidad originar una especie monstruosa, le negó la oportunidad de engendrar.

tantos objetos, para que la creacion entera resultára mas risueña y deliciosa. Ha dado á casi todos los objetos que nos rodean el poder de excitar en la imaginacion alguna idea agradable; de tal suerte, que nos es imposible mirar sus obras con frialdad y aún indiferencia, y examinar tantas bellezas sin una satisfaccion y complacencia interior. Las cosas parecerían despreciables á la vista, si las viéramos solamente en sus figuras reales y movimientos propios, y ¿qué razon podríamos señalar para que puedan existir en nosotros tantas ideas de calidades, como de luz y colores, las cuales son distintas de quanto existe en los objetos mismos, sino la de añadir nuevos<sup>f</sup> adornos al universo, y hacer éste mas agradable á la imaginacion? Por todas partes nos hallamos divertidos con perspectivas y visiones agradables. Descubrimos glorias imaginarias en los cielos y en la tierra; y vemos esparcida alguna parte de esta quimérica belleza<sup>g</sup> [desbordada] sobre todas las obras de la creacion. ¡Qué desapacible se nos figuraría el bosquejo de la naturaleza, si desapareciera todo su colorido, y faltasen las diversas distinciones de luz y de sombras! En breve nuestras almas quedan deliciosamente perdidas y enagenadas en una plácida ilusion: y nos paseamos por todas partes como el héroe encantado de un romance, que ve hermosos palacios, selvas y prados, y oye al mismo tiempo el gorgojo de los pájaros y el murmurio de los arroyos: y al acabarse algun secreto encanto desaparece

<sup>f</sup> Munarriz traduce erróneamente *supernumerary* por *nuevos* y no por *supernumerarios*, es decir, *excedido en número*.

<sup>g</sup> Munarriz traduce *visionary beauty* por *belleza quimérica*, suprimiendo así el carácter trascendental y casi religioso con que Addison describe la belleza. *Belleza visionaria* sería una traducción más correcta, pues una visión es una revelación, mientras una quimera se refiere más específicamente a una fantasía sin sentido (cfr. *Diccionario de Autoridades*).

la escena fantástica; y el desconsolado caballero se encuentra en una campiña estéril, ó algún solitario desierto. No dexa de ser probable que el estado del alma, después de separada del cuerpo, se parecerá á este estado respecto de las imágenes que recibia<sup>h</sup> de la materia; aunque las ideas de los colores son ciertamente tan bellas y tan agradables á la imaginacion, que acaso no estará privada de ellas el alma, recibéndolas de alguna otra causa ocasional; así como al presente la recibe por las diferentes impresiones de la materia sutil sobre el órgano de la vista<sup>6</sup>.

He procedido baxo el supuesto de que el lector estará enterado del descubrimiento de estos últimos tiempos, reconocido universalmente; á saber, que la luz y los colores, en quanto aprendidos por la imaginacion, son solo ideas del ánimo<sup>b</sup>, y no calidades existentes en la materia, como ésta es una verdad incontestable, probada por muchos filósofos modernos, y además es una de las mas delicadas especulaciones de la filosofía natural, el que quiera cerciorarse de ella puede recurrir al cap. 8 del libro II del Ensayo sobre el entendimiento humano por Locke<sup>7</sup>.

<sup>h</sup> En Addison recibirá.

<sup>6</sup> Addison defiende la idea de la separación entre el cuerpo y el alma en otras ocasiones, cfr. más adelante, pág. 221, *The Spectator*, núm. 110.

<sup>7</sup> Locke distingue entre las cualidades primarias de los cuerpos (volumen, textura, forma, etc.) que existen al margen del sujeto y que él considera son percibidas a través del entendimiento, y las cualidades secundarias (color, temperatura, olor, etc.) que no son parte integral del objeto, sino que devienen de la idea que la mente se forma de aquél y por tanto dependen exclusivamente de los sentidos del sujeto perceptor, cfr. J. Locke, *op. cit.* lib. II, viii, y supra mi *Introducción*, págs. 31-32.

## Capítulo IV<sup>1</sup>

[... *Alterius sic*  
*Altera poscit opem res & conjurat amicè.* Hor.<sup>2</sup>]

Si consideramos las obras de la naturaleza<sup>a</sup>, y las del arte<sup>a</sup> por su aptitud á divertir la imaginacion, hallaremos las segundas muy débiles<sup>b</sup> en comparacion de las primeras. Las del arte podrán parecer algunas veces tan bellas ó singulares como las de la naturaleza; pero nunca tendrán aquella desmedida grandeza é inmensidad que transporta el alma al contemplar las de ésta. El arte puede ser en la ejecución tan pulido y delicado como la naturaleza; pero jamás podrá manifestarse tan augusto y magnífico en el diseño. Hay mas grandiosidad y maestría en los broncos y desaliñados golpes de la naturaleza,

<sup>a</sup> Cursiva en Addison en algunas ediciones.

<sup>b</sup> Léase mejor *deficientes* (*defective*).

<sup>1</sup> *The Spectator*, núm. 414, miércoles, 25 junio 1712.

<sup>2</sup> «Sin la fecundidad de la inventiva; / Ni la imaginación inculta y ruda / Es capaz por sí sola del acierto.» Horacio, *Arte Poética*, 410-411, traducción al castellano de Tomás de Iriarte, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777, págs. 63-64.

que en los delicados toques y adornos del arte. Las bellezas de un jardín ó del palacio mas suntuoso están encerradas en un corto recinto: la imaginacion inmediatamente lo traspasa, y pide alguna mas<sup>c</sup> para acabar de satisfacerse; pero en los espaciosos campos de la naturaleza [la mirada] se repasta de una variedad infinita de imágenes, y vaga acia todas partes sin que nada le contenga. Por esta razon vemos siempre á los poetas apasionados del campo, en donde la naturaleza se muestra en su mayor perfeccion, y presenta todas aquellas escenas que pueden deleytar mas á la fantasía<sup>d</sup>.

[*Scriptorum chorus omnis amat nemus & fugit Urbes.*  
Hor<sup>3</sup>.]

[*Hic Secura quies, & nescia fallere vita,  
Dives opum variarum; hic latis otia fundis,  
spelunce, vivique lacus, hic frigida Tempe,  
Mugitusque boum, mollesque sub arbore somni.* Vir<sup>4</sup>.]

<sup>c</sup> Munarriz traduce *something else* por *alguna mas*, refiriéndose claramente con ello a la belleza; es decir, según Munarriz la imaginación necesitaría de, al menos, otro elemento bello. Addison no especifica tanto; por el contrario, implica que lo que la imaginación necesita es *algo más* que las bellezas que posee un jardín acotado.

<sup>d</sup> Munarriz traduce aquí *imagination* por *fantasía*, cuando otras veces lo ha hecho por *imaginacion*. Esta última traducción es más exacta sobre todo si se tienen en cuenta las consideraciones acerca de las diferencias entre ambos vocablos (*fantasía* e *imaginación*) en la teoría romántica posterior a Addison (cfr. supra, capítulo I, nota 4).

<sup>3</sup> «Todo escritor ama el bosque y odia la ciudad.» Horacio, *Epístolas*, 2.2.77.

<sup>4</sup> «[Disfrutan... de] una paz segura y de una vida que no conoce el engaño, rica en varias riquezas; no les faltan, para sus ocios, vastos espacios, lagos de agua viva, y la frescor del valle, el mugido

Pero aunque varias de estas escenas campestres<sup>e</sup> sean mas deliciosas que todos los prospectos del arte, hallamos sin embargo mas agradables las obras de la naturaleza, quanto mas se parecen á las artes, porque en este caso el placer nace de un principio doble, del agrado que los objetos causan á la vista, y de la semejanza á otros objetos<sup>5</sup>. Nos complace tanto comparar sus bellezas, como examinarlas, y podemos presentarlas al ánimo<sup>f</sup> como copias ó como originales. De aquí proviene el deleyte que nos causa la vista de un pais quebrado y variado de campiñas, prados, bosques y arroyuelos, la

<sup>e</sup> La traducción de *wild scenes* por *escenas campestres* es inexacta. Según *The Oxford Dictionary*, el adjetivo *wild* no sólo define una tierra sin cultivar y, por extensión, un área fuera del ámbito urbano, es decir, *campestre*, sino también un panorama «de apariencia sorprendentemente desolada». La traducción de Munarriz es, pues, insuficiente, ya que define sólo uno de los aspectos de las palabras empleadas por Addison. Estas, sin embargo, conllevan en sí mismas varios significados, de los cuales uno obedece a la versión pintoresca (*escenas campestres*) y otro a la sublime (*parajes desolados*).

<sup>f</sup> Es decir, *a la mente*, cfr. supra, nota a, capítulo I.

de los bueyes y blandos sueños descabezados bajo un árbol». Virgilio, *Georgicas*, II, 467-470, (cfr. *Obras Completas*, traducción de Marcial Olivar Barcelona, Montaner y Simón, 1967, pág. 81).

<sup>5</sup> Aristóteles (*Poética*, IV, «Origen de la poesía» en *op. cit.*, págs. 79-80) escribe: «El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su infancia —el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos— y, en segundo lugar, todos los hombres experimentan placer en sus imitaciones. Prueba de ello es lo que pasa en realidad: nos gusta poder contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste, reproducida con la mayor exactitud posible; por ejemplo, las formas de los animales tan repugnantes o las formas de los cadáveres... Si uno no ha visto con anterioridad el objeto representado, la obra no agrada ya como imitación, sino en razón de su ejecución, de su color o de otro motivo de este tipo».

de un paisaje casual de árboles, nubes y ciudades que se encuentran á veces en las vetas de los mármoles, la de las curiosas cinceladuras que se advierten en algunas rocas y grutas, y en una palabra, la de quantas cosas tengan tal grado de variedad y regularidad, que siendo obra del acaso puedan parecerlo del arte.

Si las producciones de la naturaleza se aprecian mas, quando mas se asemejan á las del arte, podemos estar tambien seguros de que las de éste reciban su mayor perfeccion de la semejanza á aquellas, porque entónces no solo es agradable la semejanza, sino mas perfecto su modelo. Jamás ví pais<sup>s</sup> tan lindo, como el formado por una cámara obscura (instrumento óptico bien conocido) en la pared de un lugar obscuro, que figuraba un rio navegable y un parque. [El experimento es muy común en óptica.] Por una parte se descubrian las aguas, y el movimiento de las olas con fuertes y propios colores, y se veía un navío que entraba por un estrecho, é iba vagando por todo el rio. Por otra parte se dexaban ver las verdes sombras de los árboles meciéndose al viento, y manadas de cervatillos [en miniatura] brincando [en la pared]. Es preciso confesar que la novedad de semejante vista puede ser causa del placer de la imaginacion; pero la razon principal es ciertamente su próxima semejanza con la naturaleza, como que á distinción de otras pinturas, dá no solo los colores y figuras, sino los movimientos de las cosas representadas<sup>6</sup>.

<sup>8</sup> Es decir, *paisaje*.

<sup>6</sup> Según Blair (*Lectures on Rhetoric...*, I, xxiii, págs. 469-470), Addison se refiere a la cámara oscura instalada en el observatorio de Greenwich Park desde el que se podía divisar el río Támesis, por un lado, y por otro, el parque. Blair advierte que los objetos referidos en el texto (el navío, los árboles, cervatillos y demás) aparecen sin necesidad de la pared que Addison menciona: «The

Antes hemos observado, que en general se halla en la naturaleza mas grandiosidad, y alguna cosa mas augusta que las que hallamos en las curiosidades del arte. Por tanto, quando vemos á éste imitado en alguna manera en las obras de la naturaleza, recibimos un placer mas noble y elevado que quantos nos dan los artefactos mas delicados y mas bien trabajados. Por esta razon los jardines ingleses no son tan entretenidos á la fantasía como los de Francia é Italia, donde vemos una larga extension de terreno cubierta de la agradable mezcla de jardin y floresta, que presenta por todas partes una rudeza artificial mucho mas graciosa y encantadora que el aseo y elegancia de los jardines ingleses<sup>h, 7</sup>. A la verdad podrá ser perjudicial al público, y de ningún provecho á los particulares, quitar tanto terreno á los pastos y labranza en un pais tan poblado

<sup>h</sup> Cursiva en Addison.

scene which I am inclined to think Mr. Addison here refers to, is Greenwich Park, with the prospect of the Thames, as seen by a Camera obscura, which is placed in a small room in the upper storey of the Observatory; where I remember to have seen, many years ago, the whole scene here described, corresponding so much to Mr. Addison's account of it in this passage, that, at the time, it recalled it to my memory. As the Observatory stands in the middle of the Park, it over looks, from one side, both the river and the park; and the objects afterwards mentioned, the ships, the trees, and the deer, are presented in one view, without needing any assistance from opposite walls».

<sup>7</sup> Addison se refiere en este caso al estilo silvestre de los jardines privados franceses e italianos y no a los cultivados de Versailles (cfr. infra nota 8). El jardín inglés que Addison contrasta con el privado francés consistía entonces en una mezcla de huerto, árboles frutales y flores (cfr. Sir William Temple «Upon the Gardens of Epicurus; or of Gardening, in the Year 1685», *Miscellanea*, II (*Works*, I, págs. 181-183). Addison habla más extensamente del jardín en *The Spectator*, núm. 477, sábado, 6 septiembre 1712.

como aquel, y cultivado con tanto esmero. Pero ¿por qué no podría una propiedad entera hacerse una especie de jardín, llenándola de plantíos que pudiesen redundar tanto en provecho como en agrado del propietario? Unas mimbreras en parage pantanoso, una montaña sombreada de encinas, no solo son mas bellas, sino mas útiles que quando se abandonan aquellos mismos terrenos, y se dexan sin cultivo y sin adorno. Un sembrado hace una vista agradable: y si se prestára un poco de cuidado á los surcos que se hacen entre las mieses de diferentes diseños, si los bordes naturales de los prados se ayudáran y mejoráran con algun aditamento del arte, si las diversas hileras de los cercados se dividieran con los árboles y las flores que permitiera el terreno, haria qualquiera un lindo pais de sus propias posesiones.

Los escritores que han tratado de la China<sup>h</sup> aseguran que los chinos se rien de los plantíos de los europeos<sup>h</sup> hechos con reglas y en línea, porque dicen que qualquiera puede colocar árboles en hileras y figuras uniformes. Prefieren manifestar algun ingenio en obras de esta clase, y ocultan siempre el arte que los gobierna. Al parecer tienen en su idioma una palabra para expresar la belleza peculiar de un plantío, belleza que hiera á la imaginacion á primera vista, y sin que se descubra la causa de tan agradable efecto. Por el contrario los jardines ingleses<sup>h, 8</sup>, en lugar de lisonjear á la naturaleza,

<sup>8</sup> Addison se ha inspirado en los escritos de Sir William Temple en los que se lee: «Entre nosotros, la belleza de un edificio o jardín depende principalmente de ciertas proporciones, simetría o uniformidad. Nuestros paseos y nuestros árboles están dispuestos en distancias exactas de tal manera que cada uno se corresponde con el siguiente. Los chinos desprecian esta manera de plantar y dicen que hasta un niño que sepa contar hasta cien, puede plantar tantas hileras de árboles dispuestos en línea recta y uno enfrente de otro como desee. Los chinos, como mejor emplean su imaginación es

se complacen en hacerla la resistencia posible. Los árboles se alzan en conos, globos y pirámides, y en qualquier planta ó arbusto vemos la señal de la tixera. Seré acaso singular en mi modo de pensar; pero con mas gusto veo un árbol con todo su follage y lozanía, que dispuesto y contorneado en alguna figura matemática, y un vergel florido y ameno me parece [infinitamente] mas delicioso que todos los pulidos laberintos del jardín mas acabado. Pero como los jardineros ingleses tienen sus almacenes de plantas bien provistos, es muy natural que procuren desterrar de los plantíos todos los árboles frutales, y disponer planes que redunden en provecho suyo, tomándoles solamente sus plantas y árboles siempre verdes.

creando formas (en las partes más bellas, y que más llaman la atención al ojo) sin someterlas a ningún orden o disposición de sus partes, que sea común o fácil de entrever» (cfr. *Works*, I, pág. 186). Sobre el modelo de jardín propuesto por Addison cfr. supra mi *Introducción*, págs. 82 y ss.

son mas toscos los materiales. Considerándolo solamente con relacion á nuestro asunto: ¿puede concebirse cosa mas grande que la batalla de los angeles, la Magestad del Mesías y la estatura y el porte de Satanás y sus secuaces? ¿Qué cosa mas bella que el *Pandemonio*, el Paraíso, el Cielo, los angeles, Adán y Eva? ¿Qué cosa mas extraña que la creacion del mundo, las varias transformaciones de los Angeles caidos y las pasmosas aventuras con que tropieza su xefe andando en busca del paraíso? Ningun otro asunto pudiera haber abastecido á un poeta de escenas tan propias para herir la imaginacion; así como ningun otro poeta pudiera haber pintado estas con colores mas vivos y mas fuertes.

### *Conclusión del Ensayo sobre los placeres de la imaginacion<sup>a</sup>*

### Capítulo VIII<sup>1</sup>

[... *ferat & rubus saper amomum*. Virg.<sup>2</sup>]

Los placeres secundarios de la imaginacion son de mayor extension [y de naturaleza más universal] que los primarios [que van unidos a la vista]; porque en una buena descripcion agrada no solo lo que es grande, nuevo<sup>b</sup> ó bello, sino aun las cosas que vistas son las mas desagradables. Para dar razon de esto necesitamos buscar un nuevo principio [del placer]: y éste no es otro que la operacion del ánimo<sup>c</sup> que compara<sup>d</sup> las ideas nacidas de [las palabras con las ideas nacidas de] los objetos mismos. Antes hemos visto, porque va acompañada de placer esta operacion. Por la misma causa es agradable á la imaginacion la descripcion de un calabozo, si nos

<sup>a</sup> Este título es un añadido de Munarriz.

<sup>b</sup> En Addison *extraño*.

<sup>c</sup> Es decir, *de la mente*, cfr. supra, nota a, capítulo I.

<sup>d</sup> Cursiva en Addison.

<sup>1</sup> *The Spectator*, núm. 418, lunes, 30 junio 1712.

<sup>2</sup> «... Fluyan las mieles y la áspera zarza produzca el amomo». Virgilio, *Eglogas*, III.89, traduccion de M. Olivar, *op. cit.*, pág. 20.

años —1809/1813— y probablemente se sirviera de la ed. francesa *Le Paradise perdu*, tr. de l'anglais avec des remarques d'Addison, París, Ganeau, 1749 (hubo reimpressiones en 1782, París, Imprenta de Cl. Simon, y en Génova en 1787).

presenta su imágen con expresiones aptas. Acaso este placer debe llamarse mas bien del entendimiento que de la imaginacion: porque no nos deleyta tanto la imágen contenida en la descripcion, como la aptitud de la descripcion para excitar la imágen.

Pero si la descripcion de lo mezquino, comun ó disforme es agradable á la imaginacion, es mucho mas agradable la de lo grande, nuevo ó bello: porque entónces no solo nos deleyta la comparacion<sup>d</sup> de la copia con el original, sino tambien el original mismo. Creo que los mas tendrán mayor complacencia en leer la descripcion que Milton hace del Paraíso, que en la que el mismo hace del infierno<sup>3</sup>. Acaso las dos igualmente perfectas en su linea. Pero no refrescan tanto la imaginacion el azufre y materias hediondas de éste, como los lechos de flores y perfumes deliciosos del otro.

Otra circunstancia hay que sobre todas hace recomendable la descripcion. Esta es la de representar aquellos objetos capaces de excitar una fermentacion secreta en el ánimo<sup>e</sup> del lector, y de mover fuertemente sus pasiones. En tal caso la descripcion nos inflama y alumbra al mismo tiempo: el placer se hace mas universal; y es capaz de entretenernos de varios modos. De esta suerte en la pintura es agradable la vista de un buen retrato, aunque no conozcamos la semejanza: es mayor el placer, si es pintura de un rostro hermoso: y todavía se aumenta éste si la belleza se suaviza con un aire de melancolía y de dolor<sup>e</sup>. Las dos pasiones dominantes, que la poesía sería se esfuerza á excitar en nosotros son

<sup>e</sup> En Addison, *tristeza*.

<sup>3</sup> Para la descripción del Paraíso e infierno cfr. Milton, *Paradise Lost*, libros IV y I, respectivamente, en *op. cit.*, págs. 211 y ss., y 256 y ss.

el terror y la compasion. De paso notaré quán admirable es que pasiones tan desagradables en sí mismas sean muy agradables quando son excitadas por oportunas descripciones. No es extraño que nos deleyten las pasiones capaces de producir la esperanza, la alegría, la admiracion, el amor y otras semejantes; porque jamás se excitan éstas [en la mente] sin que vayan acompañadas de un placer interno. Pero ¿cómo es que nos deleytan el terror y el abatimiento, quando el sentirlos y aún el temerlos nos incomoda tanto en otras ocasiones?

Si consideramos la naturaleza de este placer, halláremos que no nace tanto de la descripcion de lo terrible, como de la reflexion que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideracion de que no estamos á peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes<sup>f</sup>: y quanto mas terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad<sup>4</sup>. En una palabra, miramos en la descripcion los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfaccion con que examinamos un monstruo muerto.

<sup>f</sup> En Addison, *indemne*.

<sup>4</sup> En *The Spectator*, núm. 40 (lunes, 16 abril 1711), Addison escribe: «Aristóteles... observa que la gente prefiere las tragedias que tienen un final triste a las que tienen un final feliz. El terror y la piedad dejan en la mente una angustia placentera y mantienen el pensamiento del público en un estado más duradero y delicioso que cualquier sobresalto de alegría y satisfacción pequeño y pasajero».

La misma idea desarrolla más tarde E. Burke sobre el terror, condición esencial de lo sublime. Burke insiste que para que sintamos lo sublime debemos estar ante el peligro, pero también, al mismo tiempo, fuera de él para no sentirnos directamente amenazados; de ahí que denomine a esta pasión «egoísta», pues se encarga

[... Informe cadaver  
Protrahitur, nequenunt expleri corda tuendo  
Terribiles oculos: vultum, villosaque setis  
Pectora semiferi, atque extinctos faucibus ignes. Virg.<sup>5</sup>]

Por la misma razon nos deleyta reflexionar sobre los peligros ya pasados, ó mirar de léjos un precipicio, y uno y otro nos llenaria de [una clase diferente] de terror, si les viésemos pendientes sobre nuestras cabezas.

De la misma manera, quando leemos descripciones de tormentos, heridas, muertes y otros infortunios semejantes, nuestro placer no dimana tanto del dolor que nos dan tan melancólicas descripciones, como de la comparacion secreta que hacemos entre nosotros mismos y el paciente. Tales representaciones nos enseñan á apreciar en su justo valor nuestra condicion afortunada, que nos exime de semejantes calamidades. Sin embargo no podemos recibir este placer quando vemos á uno padeciendo los tormentos que se nos pintan en una descripcion: porque entónces el objeto hace impresion demasiado fuerte en nuestros sentidos, y obra en ellos con tal dureza, que no nos dexa tiempo y sosiego para reflexionar sobre nosotros mismos. Pensamos con tanta intencion en la miseria del paciente, que no podemos convertir el pensamiento á nuestra propia felicidad. Por el contrario, quando leemos estos infortunios en la historia ó en la poesía, los consideramos como pasados

de despertar nuestro instinto de conservación (*op. cit.* I, xv, págs. 101-102).

<sup>5</sup> «... el informe cadáver. No se sacian los ánimos de ver aquellos ojos terribles, aquel rostro, aquel pecho velludo, erizado, del hombre fiero, aquella fauce que había ya perdido sus fuegos». Virgilio, *Eneida*, VIII.264-267, traducción de M. Olivar, *op. cit.*, pág. 266.

ó como fingidos: reflexionamos insensiblemente<sup>8</sup> sobre nosotros mismos; y esta reflexion vence los dolores que concebimos de los sufrimientos del afligido.

Pero como el ánimo<sup>c</sup> del hombre requiere en la materia mayor perfeccion de la que encuentra en ella, y jamás puede hallar en la naturaleza una perspectiva que corresponda enteramente á sus grandes ideas de la placidez de los objetos; ó de otro modo, como la imaginacion se puede siempre figurar cosas mas grandes, nuevas<sup>h</sup> ó bellas que las ya vistas, y hallar algun defecto en lo ya visto; los poetas tienen el arte de lisonjearla en sus ideas enmendando y perfeccionando la naturaleza quando describe una cosa real, y aumentando nuevas bellezas que las que se hallan en la naturaleza quando describe una cosa fingida<sup>6</sup>.

El ánimo<sup>i</sup> tampoco está obligado á acompañar á esta misma en los pasos lentos que da de una estacion á

<sup>8</sup> Es decir, *imperceptiblemente*.

<sup>h</sup> En Addison, *extrañas*.

<sup>i</sup> En Addison *El poeta*. Munarriz, al sustituir *poeta* por un término genérico como *ánimo* (es decir, *mente*), le priva de su

<sup>6</sup> Aristóteles (cfr. *Poética*, 2, *op. cit.*, pág. 78) señala que hay tres modos de imitar a la naturaleza y los describe de acuerdo con los trabajos de tres pintores: Polignoto que retrataba a los hombres mejor de lo que eran, Pauson que los pintaba peor de lo que eran y Dionisio que lo hacía tal como eran. Aristóteles defendía la primera de las tres opciones en tanto en cuanto consideraba que la función del artista era la de mejorar las imperfecciones de la naturaleza (de ahí que los jóvenes deban contemplar las obras de Polignoto y no las de Pauson como defiende en su *Política*, VIII, 5, *op. cit.*, pág. 1565). Es por ello que Aristóteles aconseja a los escritores de tragedias «imitar a los buenos retratistas; éstos, efectivamente, para producir los rasgos particulares del original, pintan componiendo retratos semejantes pero aumentando la belleza (*Poética*, 15, *op. cit.*, pág. 91).

otra, ó á observar su conducta en la produccion sucesiva de plantas y de flores. Puede pintar ó reunir en su descripcion todas las bellezas de la Primavera y del Otoño, y poner en contribucion el año entero á fin de hacer á aquella mas agradable. Puede hacer que florezcan juntos los rosales, jázmines y madresevas, y cubrir al mismo tiempo sus lechos de lirios, violetas y amarantos. Su suelo no está limitado á una clase de plantas: es propio igualmente para encinas que para mirtos, y se acomoda á las producciones de qualquier clima: puede dar naranjas espontáneamente y sin cultivo, presentar aromas en qualquier cercado; y bástale querer una floresta de especiería para mandar al Sol que la haga. Si todo esto no presenta una escena durable<sup>j</sup>, puede crear flores nuevas con olores mas ricos, y colores mas subidos que los que se hallan en los jardines y la naturaleza. El poeta puede hacer tambien que los conciertos de los paxarillos sean tan llenos como armoniosos, y que los bosques sean tan espesos y sombríos, como le acomode. No le cuesta mas colocarse en una vista espaciosa que en otra reducida: y con la misma facilidad hace sus cascadas se precipiten de una altura de media milla, que de una de veinte varas<sup>k</sup>. Elige los vientos, y tuerce el curso de los rios, encaminándolos con toda la vária tortuosidad<sup>l</sup> que contemple mas deli-

condición divina, ya que no distingue el poder casi sobrenatural que Addison le otorga frente al resto de los humanos. En el texto inglés, el poeta se asemeja a Dios en tanto que puede crear a su capricho la naturaleza. Cfr. supra mi *Introducción*, pág. 116.

<sup>j</sup> En Addison, *agradable*.

<sup>k</sup> *Vara*: unidad de medida equivalente a tres pies (cfr. *Diccionario de Autoridades*).

<sup>l</sup> En Addison, *con toda la variedad de meandros*.

ciosas á la imaginacion del lector<sup>7</sup>. En una palabra, tiene en su mano el modelo de la naturaleza, y puede darle los encantos que guste; con tal de que no la reforme demasiado, y caiga en absurdos por querer aventajarse á ella.

<sup>7</sup> Aquí Addison establece una analogía entre los meandros de los ríos (cfr. nota l en las anotaciones a Munarriz) —que recuerdan a la teoría cartesiana de los surcos producidos en nuestro cerebro por la impresión de las imágenes— y el pensamiento del poeta; el lector, al leer los versos, no haría sino activar, a través de su imaginación, las imágenes creadas por el poeta. Este, por tanto, actuaría en el arte como Dios lo hace en la naturaleza.

## Capítulo IX<sup>1</sup>

[... *mentis gratissimus Error*. Hor.<sup>2</sup>]

Hay una especie de escrito, donde el poeta enteramente pierde de vista á la naturaleza, y entretiene la imaginacion del lector con caracteres y acciones de personas que no tienen otra existencia que la que él les concede. Tales son las hadas, las bruxas ó hechiceras, los magos y almas separadas. A esto llama Dryden<sup>3</sup> el *estilo de los encantos*. Este estilo es, á la verdad, mas difícil que otro qualquiera que depende de la fantasía del poeta: porque no tiene modelo á quien seguir, y necesita obrar enteramente por su propia invencion<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *The Spectator*, núm. 419, martes, 1 julio 1712.

<sup>2</sup> «... un engaño de lo más placentero». Horacio, *Epístolas*, 2.2.140.

<sup>3</sup> Para Dryden cfr. supra mi *Introducción*, pág. 16, nota 2. Addison se refiere a *the fairy way of writing*, un estilo literario que depende sólo de la fuerza de la imaginación según Dryden, cfr. su «Dedicatoria al marqués de Halifax», en *King Arthur*, 1691.

<sup>4</sup> En *The Spectator*, núm. 279 (sábado, 19 enero 1712), elogia a Milton por describir personajes que no existen en la naturaleza y que son pura invención.

Para esta especie de escrito se requiere un temperamento extraño del ánimo<sup>a</sup>: y ningun poeta acertará en él, si no tiene un carácter peculiar, y una imaginación naturalmente fértil y supersticiosa. A mas de esto debe estar muy versado en las fábulas y leyendas vulgares<sup>b</sup>, romances antiguos y cuentos de nodrizas y de viejas; para que pueda coincidir con las preocupaciones comunes, y lisonjear aquellas nociones que hemos adquirido en la infancia. De otra suerte hará hablar á las hadas, como á gentes de nuestra propia especie, y no como á [otra clase de] seres que conversan con objetos diferentes; y piensan de distinto modo que los hombres.

[*Sylvis deducti caveant, me Judice, Fauni  
Ne velut innati triviis ac paene forenses  
Aut nimium teneris juvenentur versibus...* Hor.<sup>5</sup>]

No digo yo como Bays en su *Rehearsal*<sup>6</sup> (Repetición<sup>c</sup>) que los espíritus no deben [limitarse a] hablar en

<sup>a</sup> Es decir, *mente*, cfr. supra, nota a, capítulo I.

<sup>b</sup> Añadido de Munarriz.

<sup>c</sup> En Addison *Rehearsal* se refiere al título de una obra de teatro que podría traducirse por *El ensayo*, cfr. nota 6.

<sup>5</sup> «Los Faunos que en las selvas se han criado, / Por mi voto, jamás en el tablado / Han de hablar el idioma / Que por calles y plazas se usan en Roma; / Ni pronunciar qual jóvenes galanes / Tiernas y delicadas expresiones». Horacio, *Arte Poética*, 244-246, traducción de Tomás Iriarte, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>6</sup> Bays puede ser un personaje de *The Rehearsal*, una obra satírica escrita por George Villiers, segundo Duque de Buckingham, Londres, 1672.

sentido comun<sup>d</sup>: pero lo cierto es que sus sentimientos<sup>e</sup> deben estar algo desfigurados<sup>f</sup>; de suerte que parezcan particulares de ellos, y propios de la persona y condición del interlocutor.

Estas descripciones excitan en el lector una especie de horror plácido, y entretienen su fantasía<sup>g</sup> con la extrañeza y novedad de las personas representadas en ellas. Nos traen á la memoria las historias ó consejos que oímos en la infancia: y favorecen á aquellas aprehensiones y terrores secretos, á que es naturalmente propenso el ánimo<sup>a</sup> del hombre<sup>7</sup>. Si nos complace examinar los usos y costumbres diferentes de los países extrangeros: ¿quánto mas no nos ha de deleitar y aun sorprender el ser llevados, por decirlo así, á otro mundo, y ver personas y costumbres de otra especie? Los que tienen una imaginación fría, ó disposiciones filosóficas, oponen á esta especie de poesía el defecto de la probabilidad

<sup>d</sup> Addison se refiere a «hablar de manera inteligible», al margen de que lo que se nos diga sea sensato o no; debemos entender, pues, *hablar con sentido común*, no en el sentido actual del término, sino como «la facultad interior que según los más de los filosofos reside en la substancia medular del cerebro, en la qual se reciben é imprimen todas las especies, é imágenes de los objetos, que envían los sentidos exteriores. Llámánle también sentido interior, é imaginativa, y algunos juzgan que reside en el corazón». (*Diccionario de Autoridades*).

<sup>e</sup> En Addison *sentido*. Nótese además el cambio de singular a plural.

<sup>f</sup> En Addison *discoloured*, es decir, *desvaídos* y, por tanto, ligeramente modificados o alterados, pero no *desfigurados*.

<sup>g</sup> En Addison *imaginacion*.

<sup>7</sup> Addison repite esta idea en *The Spectator*, núm. 7 (jueves, 8 marzo 1711), y sobre todo en el núm. 110 (viernes, 6 julio 1711; cfr. más adelante, pág. 221). En este último Addison habla por boca de Locke.

suficiente para herir<sup>h</sup> la imaginación. Pero á esto puede oponerse, que estamos en general seguros de que en el mundo hay seres intelectuales [además de nosotros], y especies diversas de espíritus sujetos á otras leyes y economía<sup>i</sup> que nosotros<sup>j</sup>.<sup>8</sup> Quando vemos representados estos con naturalidad, no podemos mirarlos como absolutamente imposibles ó quiméricos<sup>k</sup>. También hay muchos preocupados con semejantes opiniones falsas, y dispuestos á creer tales ilusiones<sup>l</sup>: y todos hemos oído tantas relaciones en su favor, que habiéndonos hecho gustosas, no cuidamos de indagar su falsedad, ántes voluntariamente nos entregamos á estas agradables imposturas.

Entre los antiguos [no] hay mucha poesía de esta clase: porque ciertamente casi todo debe su origen á la oscuridad y superstición de aquellas edades, en que se hacía uso de fraudes piadosos para entretener al género humano, y atraerlo por el terror al conocimiento y

<sup>h</sup> En Addison *afectar* (to affect) y no *herir* (to strike), como en otras ocasiones (cfr. págs. 158, 182 y 186, por ejemplo).

<sup>i</sup> Es decir, un orden, o sistema.

<sup>j</sup> En Addison, *el género humano*.

<sup>k</sup> Añadido de Munarriz.

<sup>l</sup> En Addison *delusions*, vocablo que tiene un sentido peyorativo por ser una *ilusión engañosa*.

<sup>8</sup> Addison cree que además de la tierra existen otros planetas que están habitados aunque por seres diferentes a los humanos; esta idea la recoge de los escritos de Bernard Le Bouyer de Fontenelle (cfr. más adelante, capítulo X, nota 5).

A lo largo de *The Spectator*, Addison menciona, además, su creencia en la existencia de espíritus (cfr. por ejemplo, núm. 12, miércoles, 14 marzo 1711).

En el núm. 110 (cfr. más adelante, pág. 221), Addison insiste asimismo en la separación del cuerpo y el alma.

cumplimiento de sus deberes<sup>ll</sup>. Nuestros antepasados miraban á la naturaleza con más reverencia y horror que nosotros: y ántes que la sana<sup>m</sup> erudición y filosofía ilustrasen al mundo, se complacían los hombres en asombrarse á sí mismos con aprensiones de hechicería, prodigios [magia] y encantamientos. No había lugar alguno en Inglaterra que no tuviese su duende, ó alma del otro mundo: las iglesias, los cementerios estaban poblados de ellas: cada distrito tenía sus hadas peculiares<sup>9</sup>; y apenas se encontraba un pastor que no hubiese visto un espíritu.

Entre todos los poetas de esta especie los mejores que yo he visto son los ingleses; ó porque su país abunda más de historias de esta clase, ó porque el ingenio nacional es más á propósito para esta suerte de poesía. Los ingleses son naturalmente de una imaginación grande; y por la oscuridad<sup>n</sup> y temperamento melancólico

<sup>ll</sup> Munarriz altera el sentido de este párrafo con objeto de incluir la poesía de la Antigüedad dentro de los tópicos románticos (cfr. supra mi *Introducción*, págs. 116-117). En este párrafo Addison dice: *Entre los antiguos no hay mucha poesía de esta clase, ya que efectivamente, casi toda ella debe su origen a la superstición y oscuridad de épocas posteriores en las que se hacía uso de fraudes piadosos para entretener al género humano y obligarles a cumplir sus deberes infundiéndoles miedo* (el subrayado es mío [T.R.]).

<sup>m</sup> Añadido de Munarriz.

<sup>n</sup> Munarriz traduce *Gloominess* por *oscuridad*. *Gloominess*, en el sentido más corriente define atmósferas lóbregas, pero como aquí está referido al carácter de las personas define un temperamento *triste* ó *pesimista*.

<sup>9</sup> Sobre estos seres naturales cfr. Robert Plot, *Natural history of Stafford-shire*, Oxford, 1686, págs. 9-19. El propio Addison describe reuniones de hadas en uno de sus primeros poemas, «*Machinae Gesticulantes*» (cfr. *Poems on Several Occasions*, Londres, 1733, pág. 21).

tan frecuente en su suelo, están mas dispuestos que los de otras naciones á impregnarse de muchas ideas y visiones extrañas<sup>10</sup>.

Entre los ingleses Shakespeare ha excedido incomparablemente á todos los demás. La noble extravagancia de su fantasía, tan perfecta en su línea, le calificaba enteramente para conmover al lector por la parte débil y supersticiosa [de su imaginación]; y hacía que lograra su intento en materias en que solo podía sostenerla la fuerza de su ingenio. Hay tal extrañeza, y sin embargo tal solemnidad ó magestad en los razonamientos de sus espíritus, hadas, hechiceras, y personas imaginarias semejantes, que no podemos ménos de concebirlas naturales [aunque carecemos de reglas para juzgarlas], y es preciso confesar, que si en el mundo hay tales personas, deben [muy probablemente] obrar y hablar como él las ha representado<sup>11</sup>.

Otra suerte de seres imaginarios hallamos entre los poetas; quando el autor representa una pasión, apetito, virtud, ó vicio baxo forma visible, y la hace persona ó actor en su poema. De esta naturaleza son las descripciones de la hambre y de la envidia en Ovidio<sup>12</sup>, de la

<sup>10</sup> En *The Spectator*, núm. 387 (sábado, 24 mayo 1712), Addison describe el carácter inglés, al que califica de triste y melancólico, con toques románticos.

<sup>11</sup> Sobre el elogio que Addison hace de la aparición del fantasma de Hamlet cfr. supra mi *Introducción*, págs. 120 y 122 nota 43.

<sup>12</sup> Ovidio describe la envidia en «Aglauros» de la siguiente manera: «En su rostro se asienta la palidez, en todo su cuerpo la demacración, nunca mira de frente, sus dientes están lívidos de moho, su pecho verde de hiel, su lengua empapada de veneno; no hay en ella risa, salvo la que produce el espectáculo de la desdicha, y no goza del sueño, despierta siempre desvelados afanes; ve la felicidad de los hombres, que le molesta, y se consume de verla; hace daño y se hace daño a la vez, y es ella su propio suplicio».

fama en Virgilio<sup>13</sup>, y del pecado y de la muerte en Milton<sup>14</sup>. Una creación ó mundo entero de estas personas ó sombras hallámos en Spencer<sup>15</sup>, quien tenía un talento maravilloso para representaciones de esta clase. En los primeros capítulos he tratado de esta especie de personas emblemáticas: y por tanto en este lugar no haré mas que mencionarlas. Por lo dicho se ve cuántos caminos tiene la poesía para dirigirse á la imaginación, como que no está limitada á solo la naturaleza, sino que crea mundos nuevos, nos muestra personas que no se hallan en parte alguna, y aun representa las facultades del alma

Cfr. *Metamorfosis*, II, 768-782 ed. de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, I, pág. 77.

<sup>13</sup> «Sin tardanza, la Fama recorre las grandes ciudades de Libia: ¡La Fama, a quien en rapidez no gana ninguna epidemia! El movimiento la robustece, y cobra vigor a medida que anda; humilde en su timidez primera, no tarda a remontarse por los aires; va por el suelo, pero su cabeza se esconde entre las nubes. Dicen que es hija de la Tierra, la cual, irritada en su rencor contra los dioses, engendró esta última hermana de Ceo y Encelado, cuyos pies son raudos y prontas sus alas: monstruo horrible, enorme, con tantos penetrantes ojos (¡Oh, maravilla!) tantas lenguas, tantas vocingleras bocas, tantos oídos atentos, como plumas su cuerpo recubren. Vuela, de noche, entre cielo y tierra, con estridor a favor de la sombra, y jamás cierra sus párpados la dulzura del sueño. Durante el día, se posa al acecho, en la cúspide de una techumbre o en lo alto de las torres, y se esparce el terror en las grandes ciudades, tan tenaz en lo falso y malévolo como en la difusión de la verdad». *Eneida*, IV, 173-188, traducción de M. Olivar, *op. cit.*, pág. 183.

<sup>14</sup> *Paradise Lost*, libro X en *op. cit.*, págs. 398 y ss. Addison dedica *The Spectator*, núm. 357 (sábado, 19 abril 1712) a las personificaciones, como la muerte y el pecado, que Milton hace en su poema.

<sup>15</sup> Addison se refiere a Edmund Spenser (1552?-1599), autor de *The Fairy Queen* (1590-1596).

con sus virtudes y vicios, en forma y caracter sensibles. En los dos capítulos siguientes examinaré cómo pueden agradar á la imaginación otras especies de escritos, y daré fin con este exámen á mi ensayo.

## Capítulo X<sup>1</sup>

[... *Quocunque volunt mentem Auditoris agunto*. Hor.<sup>2</sup>]

Así como los escritores de poesía y de novelas toman sus materiales de los objetos exteriores, y los combinan á su gusto, así hay otros que están precisados á seguir estrictamente á la naturaleza, y á tomar de ella escenas enteras. Tales son los historiadores, los filósofos naturales, los viágeros [,los geógrafos], en una palabra, quantos describen objetos visibles, y de existencia real, y deben limitarse á su sencilla y fiel narracion.

El talento mas agradable en un historiador es el de pintar con expresiones propias el movimiento y las refriegas de los exércitos, de suerte que nos ponga á la vista las divisiones, las maniobras y los zelos de los grandes hombres, y nos lleve paso á paso á las diversas acciones y acontecimientos de la historia. Nos gusta ver

<sup>1</sup> *The Spectator*, núm. 420, miércoles, 2 julio 1712.

<sup>2</sup> Horacio, *Arte Poética*, 100; la cita está alterada por Addison. En T. Iriarte (*op. cit.*, pág. 16): «Quoquunque volent, animum auditoris agunto»: «[No basta a los poemas que elegantes / a los preceptos del primor se ajusten,]... Si dulcemente al ánimo no mueven».

