

# *Reyes, cortesanos, demonios y castrati:* una reflexión sobre las máscaras del poder en la Europa del Barroco

FABIÁN ALEJANDRO CAMPAGNE | [facampagne@gmail.com](mailto:facampagne@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires

## | RESUMEN

El objetivo del presente artículo es proponer una reflexión sobre las relaciones existentes entre efectos de poder, cultura del Barroco, ilusión, irrealidad, artificio, máscara y fantasía. Para ello se identifican e interrelacionan cuatro fenómenos de fuerte presencia en la cultura de los siglos XVII y XVIII, cuatro mascaradas ligadas por un hilo invisible que las atraviesa y sobredetermina a partir de los mismos supuestos y preconcepciones: la monarquía absoluta, la sociedad cortesana, la demonología radical y la ópera barroca.

**Palabras clave:** absolutismo, Barroco, corte, demonología, ópera

## **Kings, courtiers, demons and *castrati*: considerations on the masks of power in Baroque Europe**

## | ABSTRACT

The aim of this article is to think about the relationships between power, baroque culture, illusion, unreality, artifice and fantasy. For this purpose, four phenomena with a strong presence in the culture of the seventeenth and eighteenth centuries are identified and interrelated, four masquerades linked by an invisible thread that overdetermines them based on the same preconceptions: absolute monarchy, royal court, radical demonology and Baroque opera.

**Keywords:** absolutism, Baroque, court, demonology, Opera

## | Sinfonia (largo): planteo del problema

A fines de 1977, la efímera revista *Ayer y Hoy de la Ópera* publicada en Buenos Aires bajo la dirección de Horacio Sanguinetti iniciaba su existencia con un primer número plagado de firmas de afamados especialistas. En particular, se destacaba el nombre del autor del primer artículo aparecido en aquel número fundacional, un historiador argentino de reconocida fama e influencia en las décadas centrales del siglo XX: José Luis Romero. El modesto título del texto, “La ópera y la irrealidad barroca”, enmascaraba y disimulaba, un tanto púdicamente, un contenido plagado de reflexiones lúcidas, intuiciones sagaces y pinceladas de refinada erudición. De hecho, el trabajo al que aludo trasciende el acotado campo de las cavilaciones musicológicas para ingresar en la esfera de la historia pura y dura de la temprana-modernidad europea. “La ópera y la irrealidad barroca” es, en efecto, un artículo de historia política, si entendemos como tal una lúcida meditación sobre la historia del poder (de los poderes) en la Europa del Barroco antes que una farragosa sucesión de hitos fácticos o una anticuada propuesta de *histoire événementielle*. El ensayo también es una fina hermenéutica de los límites que constreñían la praxis política, las estrategias de adaptación, la resiliencia ante el cambio histórico y la cosmovisión del estamento sobre el que las monarquías absolutistas se recostaron a la hora de regir los destinos de los territorios sobre los que reclamaban soberanía: la nobleza antiguorregimental.<sup>1</sup> En tanto clase de poder, Romero percibe a la aristocracia temprano-moderna instalada en las regiones centrales del continente de una manera en extremo sagaz, de forma muy similar a cómo los estudios e investigaciones de las últimas décadas conciben al colectivo privilegiado por antonomasia en la Europa prerrevolucionaria: como un grupo a la defensiva pero con capacidad de reacción, como un estamento en crisis pero con la habilidad suficiente para reinventarse, aun cuando para ello debiera traicionar los fundamentos de la ideología y de los valores nobiliarios tradicionales (Dewald, 1996: 60-107; Yun Casalilla, 2002: 247-275; Romaniello y Lipp, 2011: 1-9). En el transcurso de la temprana-modernidad la especialización marcial, la cultura caballeresca y la figura del noble guerrero perdieron terreno a raíz de los procesos de centralización política que transformaron a la alta aristocracia en un funcionariado al servicio del Estado moderno (Schalk, 1986: *passim*; Ago, 1994: 137-160; Smith, 1996: *passim*; Corral, 2002: 37-80; Haddad, 2010: 13-26; Le Roux, 2015: 19-74). La gestión directa de los estados señoriales cedió paso a una nobleza curial instalada en las capitales y cada vez más alejada de su antigua base de sustentación rural. Las estrategias de acumulación basadas en formas políticamente determinadas de propiedad, como la justicia feudal o las rentas generadas por las tenencias campesinas a censo, comenzaron a ser desplazadas por los ingresos producidos por las formas económicamente determinadas de propiedad, como la explotación de la reserva señorial bajo pautas cada vez más cercanas al naciente capitalismo agrario (Dewald, 1987: 213-268; Chaussinand-Nogaret, 1995 [1976]: 84-115; Campagne, 2005: 69-94; Musi, 2007: 123-181).<sup>2</sup> Como muchos grupos dominantes a lo largo de la historia, los patricios en el Viejo Mundo no eran ni prisioneros de las viejas tradiciones ni víctimas indefensas del cambio social. Por el contrario, se mostraron capaces de reinventarse para responder a los desafíos externos y como resultado lograron beneficiarse con muchas de las transformaciones que se produjeron durante la alta

<sup>1</sup> La bibliografía de carácter general sobre la evolución de la nobleza europea durante la Edad Moderna es tan variada como inabarcable. Para una introducción al problema resultan de utilidad Goubert, 1980 [1969]: 177-229; Rudé, 1985 [1972]: 96-111; Domínguez Ortiz, 2012 [1973]: 17-164; Dewald, 1996: *passim*; Soria Mesa, 2007: 213-317; Beik, 2009: 66-97; Doyle, 2010: 1-59.

<sup>2</sup> Cabe aclarar que estas transformaciones no se aplican a las regiones periféricas del continente, como el Reino de Nápoles, donde la estructura de ingresos siguió sustentándose en los dispositivos feudales tradicionales. Ver Dandolo y Sabatini (2012: 195-203).

Edad Moderna (Dewald, 2015: 2). Pero se trataba de transformaciones que tenían límites ontológicos, fronteras que la aristocracia no podía traspasar sin convertirse en una entidad diferente, sin traicionarse a sí misma. Por caso, la aceptación creciente de la necesidad de instituir pautas de racionalidad en materia de gestión del patrimonio colisionaba irremediamente con la atávica tendencia al consumo de bienes de prestigio y a la destrucción de riqueza, pulsión que ponía en constante peligro la subsistencia de la nobleza como casta dominante (Wood, 1980: 120-155; Elias, 1982 [1969]: 91-106; Stone, 1985 [1967]: 249-265; Astarita, 1992: 58-63; García Hernán, 2000: 102-118; Carrasco, 2010: 465-478). Lo mismo cabe decir respecto de la admisión de las ventajas que conllevaba la colaboración con la monarquía absolutista para la obtención de rentas y cargos que compensaran la tendencia a la baja en los ingresos señoriales, aquiescencia que debió siempre coexistir con la resistencia, en ocasiones violenta, que de manera inercial la aristocracia presentó a la creciente centralización de las estructuras políticas de dominación temprano-modernas (Forster, 1971: 1-54; Jouanna, 1989: 91-278; Bohanan, 2001: 7-100; Foisil, 2001: 236-239; Zmora, 2001: 55-93; Mettam, 2006: 127-155; Sandberg, 2010: 151-283; Le Roux, 2017: 7-23; Scott, 2017: 44-85).

Utilizando como disparador aquel breve pero sustancioso ensayo de José Luis Romero sobre la ópera temprano-moderna y su relación con las estructuras de poder absolutistas, en el presente artículo intentaré profundizar en la relación entre cultura del Barroco, ilusión, irrealidad, artificio, máscara y fantasía. Para ello identificaré cuatro fenómenos de fuerte presencia en la cultura de los siglos XVII y XVIII, cuatro máscaras del poder ligadas por un hilo invisible que las atraviesa y condiciona a partir de los mismos supuestos y preconceptos: la monarquía absoluta, la sociedad cortesana, la demonología radical y la ópera barroca.

### | *Atto primo, scena prima (adagio): reflexión sobre las máscaras*

Una teoría del Barroco es una reflexión sobre las máscaras, escribió alguna vez Ángel Castellan (1986: 137). Creando artificios, la sociedad europea, inmersa en una era de estancamiento y decadencia, se defiende. El Barroco es una cultura que consiste en la respuesta dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis (Maravall, 1980 [1975]: 55). Concluido el largo siglo XVI, la era de la revolución de los precios que tan beneficiosa resultó para los rentistas del suelo, la propiedad fundiaria de la aristocracia europea ingresó en un período de prolongado estancamiento. En este contexto de indudable corte transicional, con estructuras arcaicas que no terminaban de morir (las relacionadas con el feudalismo tardío) y estructuras modernas que no terminaban de nacer (las relacionadas con el capitalismo agrario), la aristocracia europea percibió con una claridad nunca antes asumida los peligros reales que amenazaban su reproducción material. Cuando se perciben amenazados, los grupos sociales habitualmente buscan castillos tras los cuales parapetarse para resistir, en los que ocultarse para defenderse, en los que atrincherarse para sobrevivir. Estas estrategias de enmascaramiento fueron piezas esenciales de la cultura del Barroco que floreció en el contexto de la crisis general del siglo XVII. Y la nobleza supo sacar provecho de este clima de época. La máscara, uno de los fetiches icónicos de la cultura del Seiscientos, protege y desvía la atención. En ese sentido no es solo evasión: es refugio. Un *locus* detrás del cual replegarse y desde el cual planificar el contraataque. Se trata de una táctica en la cual la fachada pasa a ocupar el primer lugar y así la vida real de las criaturas, el ser en sí mismo, se torna evanescente (Castellan, 1986: 146). Quizás porque la realidad resultaba insoportable

se fabricaron realidades paralelas en las que hallar reparo para capear el temporal, mundos ficcionales a los que solo unos pocos privilegiados lograban llegar en búsqueda de solaz, como el ojo de un tifón en el que reina una calma amenazante que en cualquier momento dará lugar a vientos huracanados de imponderable poder destructivo. Por ello con el Barroco llegaba a su fin el régimen de lo natural, que es solo el modo en que el mundo en crisis aparecía ante los necios, al vulgo (de la Flor, 2005: 129). La realidad natural se transformó en una forma degradada del ser. Lo artificioso, paradójicamente, se convirtió en la nueva realidad, refinada, meditada y autoconstruida, regulada y calculada, pensada y medida, producto del arte y de la ciencia antes que del caos y de la improvisación, hija del ingenio técnico y del poder creador de la mente humana. Siguiendo la feliz reflexión de Rogliano, digamos que la exhibición del propio ser se tornó incómoda en un cuerpo societal decadente y decrepito. El embozo permitió diseñar un interminable juego de espejos que reproducía las múltiples facetas en las que los hombres del Barroco querían ser vistos. La necesidad del encubrimiento surgía para posibilitar el proyecto existencial deseado: hacer emerger la máscara (Rogliano, 1999: 79). No eran tiempos para mostrar el verdadero rostro. Y la nobleza era consciente de ello. De cara a la Corona convenía congelar las ínfulas levantiscas y poner fin a las revueltas contra la centralización absolutista. La prolongada *pax* luiscatorciana posterior a La Fronda es buena prueba de ello (Collins, 1996: 79-175). De cara a los vasallos campesinos convenía reforzar el paternalismo, las redes clientelares y dejar para momentos más propicios las reacciones señoriales que en aquel contexto recesivo sin dudas darían lugar a violentas *jacqueries* de imprevisibles consecuencias (Grinberg, 2006: 21-60). La escasez de levantamientos campesinos antiseñoriales durante el siglo XVII en gran parte de Occidente —allí donde se producían la mayoría iba dirigida contra el fisco y el acantonamiento de tropas regias— lo demuestra Jacquart (1975: 314-341), di Simplicio (1985 [1982]: 68-94) y Zagorin (1985 [1982]: 257-272). Ante el rey y ante el labrador, el aristócrata se resignó al antifaz. Ya vendrían tiempos mejores para ajustar cuentas con el soberano y con los dependientes. Mientras tanto, el disimulo era la actitud más sabia que había adoptar. Y la configuración sociocultural barroca, con su amor por la careta y los disfraces, sirvió a estos propósitos con indiscutible eficiencia.

### | *Atto primo, scena seconda (moderato espressivo): la artificiosa modulación del verso*

Así las cosas, resulta difícil imaginar un artefacto cultural más profundamente barroco, una máscara más sutil y refinada que el género operístico. Barroca fue la concepción de la declamación lírica, el marco palaciego en el que nació el género, la afinidad con el boato y el amor por la parafernalia escénica. Pero esencialmente barroco fue el medio de expresión, la voz impostada: “era a la voz a la que había que incorporarle una medida cuota de irrealidad, y en el mundo construido sobre el escenario sonó articulada en la artificiosa modulación del verso” (Romero, 1977: 2). Pero no solo la génesis, el origen, el nacimiento de este hiperbólico engendro de artes combinadas está permeado por un indisimulable hálito barroco. También lo estará su historia posterior. La ópera seguirá siendo barroca. De hecho, sigue siéndolo en nuestro mismísimo presente. En rigor de verdad siempre lo será, pues no puede ser otra cosa. Resulta apropiada al respecto la reflexión del crítico y ensayista argentino Gianera:

(...) son innumerables las convenciones que la ópera nos obliga a aceptar. Tal vez por eso el filósofo Theodor W. Adorno escribió que, cuanto más cerca estaba de su propia parodia, más se aproximaba la ópera a su elemento más propio. Sería adecuado entender la ópera como la forma que, en un

mundo desencantado, trata paradójicamente de conservar con sus medios el elemento mágico del arte. (Gianera, 2016)

En la ópera los personajes están tan atravesados por emociones desmesuradas que no les alcanza la palabra hablada para expresarse: necesitan cantar para transmitir lo que sienten. Y necesitan hacerlo de manera inusualmente artificial, por medio de una escritura vocal que se solaza en las antinomias más brutales. La voz operística ama los extremos grave y agudo del registro de la voz humana, adora los contrastes dinámicos entre el *fortissimo* y los más delicados *pianissimi*, opone los *tempi* lánguidos de los fragmentos cantables a la endiablada velocidad de las arias de bravura con su interminable coloratura, enfrenta la soledad de las arias que los protagonistas cantan para lucimiento individual a la muralla de sonido de las abigarradas piezas concertantes que ponen en escena a la totalidad de las fuerzas involucradas en el evento: solistas, coro y orquesta.<sup>3</sup> La irrealidad barroca es la impronta consustancial al género operístico y de la que no podrá nunca liberarse. José Luis Romero, en aquel artículo de 1977, lo decía claramente:

(...) vibrará en la atmósfera de la ópera romántica, emergerá incontenible en Wagner y en Verdi, renacerá trasmutada en Fauré y Debussy, y hasta penetrará en ocasiones en un verista como Puccini. Sin duda, la esencia misma de la ópera quedó plasmada con un imborrable componente barroco. (Romero, 1977: 1)

Más adelante, en una reflexión aún más original si cabe y dicha como al pasar, Romero volvía a proponer una insólita pero más que plausible continuidad entre los paladines de la delicada ópera barroca y los de la heroica ópera romántica: “Orfeo evocaba al trovador enamorado de la lírica provenzal o germánica, y se adivina su supervivencia en más de un personaje wagneriano” (ibid.: 10). Ingeniosa conclusión con infalible olfato histórico: ¿no son acaso el *minnesänger* Heinrich Tannhäuser y el *meistersänger* Walther von Stolzing robustos Orfeos decimonónicos, tan barrocos en su concepción y medios de expresión como los personajes de las óperas de Handel, Porpora, Hasse, Vinci o Vivaldi? Resulta sugestivo que entre los argumentos esbozados por los grupos conservadores que en 1913 trataron de impedir que la *Salomé* de Richard Strauss se estrenara en el Teatro Colón de Buenos Aires, ocupara un lugar destacado el rechazo al descarnado naturalismo con el que Oscar Wilde abordaba la historia de la decapitación de Juan el Bautista, una perspectiva que ignoraba las convenciones de la irrealidad convenidas que el Barroco había alguna vez montado como barrera contra las perversiones y vulgaridades del realismo.<sup>4</sup> Así lo dejaba en claro un artículo publicado en el diario *La Nación* de la capital argentina, el 24 de junio de 1913:

(...) podemos sin embargo considerar con alarma las tendencias actuales que llevan el arte hacia un mundo complicado de bajas pasiones, de sentimientos mezquinos y antinaturales, de ideas inconfesables, lejos de las serenas ficciones de la idealidad que fue en todo tiempo el orden natural en que el arte se ha desarrollado. (Gloer, 2019: 62)

<sup>3</sup> Para una aproximación a la voz operística ver Reverter (2019: 103-183).

<sup>4</sup> El escándalo provocado por las primeras representaciones porteñas de la *Salomé* straussiana nada tuvo que envidiarle al que la misma ópera provocó durante su primera puesta vienesa. Ver Couto (2014: 89).

La conclusión resulta transparente: muy poco barroca, demasiado realista. Para la mentalidad conservadora de la *Belle époque* argentina, *Salomé* era una ópera que traicionaba sus orígenes, que se traicionaba a sí misma para transformarse en una negación del género, en una antiópera.

### | *Atto secondo, scena prima (allegretto grazioso): los dioses que adoramos*

La ópera no es el único fenómeno barroco que quiero evocar en estas páginas. La monarquía y la corte absolutistas son también un constructo derivado de idéntica *Weltanschauung*. Es el otro engendro al que Romero le dedicaba en su artículo de 1977 penetrantes ponderaciones. Aquí, el autor de *La revolución burguesa en el mundo feudal* y de *Crisis y orden en el mundo feudo-burgués* pareció posar por un momento la mirada sobre un objeto de estudio alejado de los programas y de la mentalidad burguesa que tanto asociamos con su producción historiográfica mayor. La circunstancia no deja de sorprender a Burucúa que, en un comentario sobre este trabajo de Romero, observó que en él la burguesía solo es mencionada en una única ocasión, pues es la nobleza la que termina imponiéndose como objeto de reflexión excluyente: “no hay duda de que, en el suceder de la argumentación y del relato, las operaciones de enmascaramiento se tornan cada vez más acciones de una nobleza abroquelada en sus ilusiones moribundas” (Burucúa, 2020: 2). En efecto, partiendo de los orígenes del género operístico, el análisis de Romero posaba a continuación el foco sobre la peculiar configuración política que se impuso en el Occidente europeo, de manera harto inestable, durante los siglos XVII y XVIII: la monarquía absoluta. Una monarquía entendida a lo Perry Anderson, como último refugio de una aristocracia en lenta agonía, decadente, desorientada, pero suficientemente sólida aún como para diseñar una estructura de gobierno que le permitió subsistir como grupo de poder hasta el estallido de las revoluciones de fines del siglo XVIII y principios del XIX (Anderson, 1974: 15-42). Desde esta perspectiva, la formación del Estado temprano-moderno no debe necesariamente pensarse como una imposición desde arriba, diseñada contra los intereses de la nobleza de sangre, sino como un proceso que con mucha frecuencia fue impulsado desde abajo por grupos sociales, entre los que la aristocracia ocupaba un lugar preeminente, que se beneficiaban con los recursos que dicho estado ponía a su disposición (Ash, 2003: 149). En su lucha por detener el avance irrefrenable de la historia, la aristocracia optó por sostener —con múltiples tensiones e incluso contradicciones— a la monarquía centralizada que a su vez se impuso la tarea de sostenerla a ella. Esta *entente* fue la creadora de la corte moderna, epítome insuperable de irrealidad convenida, refugio del ideal nobiliario que con sus ilusorias imágenes se esforzaba por negar la existencia de la realidad cotidiana, para reemplazarla por una realidad tan embellecida como artificial, perfeccionada, noble, inmaculada (Romero, 1977: 5-6) (no estamos lejos aquí de las “ficciones de idealidad” que el crítico de *La Nación* no encontraba en la *Salomé* straussiana). Me interesa de manera particular la corte como proceso histórico pues fue en el marco de dicho espacio de sociabilidad, en el contexto de aquella esforzada ingeniería diseñada para encubrir la imagen realista de la realidad, que nació la ópera moderna, ella misma otro ejemplo evidente de irrealidad convenida. Vamos así pacientemente hilvanando los fenómenos y procesos históricos barrocos que conforman el objeto de estudio del presente artículo.

Al igual que la ópera, la monarquía y la corte temprano-modernas amaban el ilusionismo, la parafernalia teatral, el espejismo, la artificiosidad, la máscara. Mazarino lo deja en claro en el *Bréviaire des politiciens*, cuya autoría se le atribuye: “apprends à surveiller toutes tes actions et ne relâche jamais



cette surveillance. Que ton visage n'exprime jamais rien, pas le moindre sentiment, sinon une perpétuelle affabilité" (Mazarin, 1984: 20).<sup>5</sup> ¿Qué es la cortesía sino una perpetua afabilidad? Una estrategia de vinculación social que se asienta en la medida, en un sentido de la discreción que llevaba al individuo a evitar los excesos y a abrazar la medianía, un concepto esencial en el sistema cortesano como lo fue el decoro en el sistema de Cicerón. (Burke, 1998 [1995]: 30). ¿Qué es la cortesía sino una de las expresiones más acabadas de la máscara? En rigor de verdad, la totalidad del edificio absolutista y cortesano se basaba en la creación de la ilusión de un poder supremo que los monarcas no poseían. Este esfuerzo por fabricar el espejismo del poder absoluto se observa con claridad en los teóricos políticos al servicio de la Corona francesa (Iglesias Garzón, 2012: 31-58). Y no tanto en Bossuet y demás defensores del origen divino del poder regio cuanto en propuestas más secularizadas y desencantadas (en el sentido weberiano de la expresión) como la de Jean Bodin, verdadero polímata barroco en pleno Renacimiento tardío. A poco que se bucea en *Les six livres de la République* de 1576 se detecta que la tan mentada soberanía de los reyes absolutos lejos estaba de concebirse como una variante estilizada del despotismo oriental (Naderi, 1994: 48-65). Bodin no fue el teórico del absolutismo ni del derecho divino de los reyes. No es correcto presentarlo como defensor de las prerrogativas regias ni de los caprichos de los monarcas individualmente considerados (Bély, 2006 [1996]: 8-9, 436-437, 753-757, 787-788, 846-849, 1047-1048; Turchetti, 2007: 437-455; Foisneau, 2013: 323-342). Fue el paladín de una soberanía separable de la persona física del soberano, el adalid de una corona inmortal y trascendente, del rey que no muere jamás por oposición a los perecederos príncipes de carne y hueso, volubles y decadentes (Kantorowicz, 1985 [1957]: 19-33; Giesey, 1987: 267-290). No en vano Bodin llegó a oponerse irreductiblemente a las políticas públicas que impulsaba el Rey para proteger al Reino, para cuidar a la Corona, para blindar al Estado (Campagne, 2018: 316-317). Frente a un único y aislado atributo definitorio del poder regio —la libertad de modificar *ad libitum* la ley positiva dictada por sus predecesores—, Bodin identificaba una amplia paleta de límites a la autoridad del monarca: la ley divina, la ley natural, el derecho consuetudinario, los pactos juramentados (Bodino, 1985: 79-95). Sabemos actualmente que la imagen del monarca absoluto como autócrata debe menos al proceso histórico realmente existente que a las construcciones de filósofos ilustrados como Voltaire, a las diatribas de los revolucionarios de 1789 que buscaron legitimar el derrocamiento de la monarquía con la invención del mito de la tiranía regia y a historiadores positivistas como Ernest Lavisse (Goubert, 1980 [1969]: 11-41; Richet, 1997 [1973]: 47-71; Cosandey y Descimon, 2002: 273-297; Engels, 2003: 96-126; Cornette, 2011: 91-110; Benigno, 2013: 199-222). La historiografía reciente muestra con claridad cómo incluso Luis XIV, símbolo máximo del monarca absoluto que impone su voluntad con la mera presencia de su majestuosa persona, basó su régimen en constantes y laboriosos ejercicios de negociación, concesión y cooptación, en particular con las elites regionales de las provincias periféricas alejadas del vórtice de poder parisino (Beik, 1997 [1985]: 3-33; Loirette, 1998: *passim*; Gil Pujol, 2006: 113-150; Legay, 2010: 159-171). Fue esta debilidad privativa del poder absoluto que la tramoya escénica de la corte absolutista buscó disimular, invisibilizar, neutralizar, compensar, balancear. El descomunal esfuerzo propagandístico del régimen luisca-toriano, basado en la pletórica abundancia de cuadros, medallas, frisos y esculturas, un programa coherente y ambicioso que Burke reconstruyó en forma exhaustiva en uno de sus libros más reconocidos, buscaba precisamente crear y difundir una desmesurada imagen de fortaleza allí donde en realidad solo existía una autoridad intrínsecamente endeble, frágil y amenazada (Burke, 1995 [1992]:

<sup>5</sup> "Aprende a vigilar todas tus acciones y no relajés jamás esta vigilancia. Que tu rostro jamás exprese nada, ni el menor sentimiento, sino una perpetua afabilidad" (las traducciones del francés al castellano son propias).

*passim*). El signo del hombre artificial versallesco no tenía otro objetivo que sanar la enfermedad del cuerpo real que los regicidios consecutivos de 1589 y 1610 habían puesto de manifiesto mejor que ningún otro fenómeno contemporáneo (Monod, 2001 [1999]: 49-105, 249-323). La tecnología publicitaria diseñada por el ejército de artistas al servicio del absolutismo francés poseía como única razón de ser el enmascaramiento del cuerpo simple del rey que ocupó la escena tras el colapso de la fantasía de los dos cuerpos, un sofisticado maquillaje empeñado en disimular la imposible sacralidad de las cabezas coronadas en el Occidente europeo (Boureau, 2000: 6-70). Por ello la corte absolutista fue tan barroca como la ópera. Fue, de hecho, una ópera muda, un juego escénico aceitado, un enmascaramiento ensayado, una fenomenal ilusión óptica, la idealización artificialmente embellecida de un campo de poder atravesado por más rivalidades, disputas y disensos de lo que resultaba aceptable reconocer. La corte absolutista era, en este sentido, la más suntuosa y ambiciosa de las máscaras diseñadas por la cultura del Barroco.<sup>6</sup> Obsesionada con la construcción de una imagen con pretensiones hegemónicas, el marriage entre espectáculo y política transformó al soberano en un rey-máquina, según la feliz expresión acuñada por Apostolidès (1981: *passim*). Los reyes españoles reforzaron el temor reverencial en torno a su persona desde la opacidad y el ocultamiento, convirtiendo a su corte en un *sancto sanctorum* al que pocos tenían acceso, negando a los súbditos la visión frecuente de la endiosada humanidad del soberano (Feros, 2006 [2000]: 145 y ss.). Los reyes franceses, por el contrario, optaron por la estrategia opuesta: transformaron su misma existencia cotidiana en un teatro esplendoroso en el que el menor movimiento, cualquier gesto, cada palabra, eran primorosamente sopesados y estaban cuidadosamente calculados, un mundo donde las formas debidas eran ley y en el que los funcionarios encargados del ceremonial se asemejaban a sumos sacerdotes de un orden rígidamente ritualizado (Duindam, 2009 [2003]: 310). Nadie sintetizó con más eficiencia el barroquismo de la corte de Versalles, verdadera fábrica de fantasías, que Thackeray, el satírico novelista y cronista victoriano. En *The Paris Sketch Book* publicado en 1840, el autor de *Barry Lyndon* incluye un dibujo que alcanzaría enorme difusión y popularidad, en el que se observa al anciano Luis XIV luciendo su fastuoso atavío regio: tacones, peluca, manto, capa, espada, collares, vara de mando. Al lado de este dibujo, inspirado en el celeberrimo retrato de cuerpo entero de Hyacinthe Rigaud, Thackeray incluía otros dos: uno del mismo ropaje regio pero montado sobre un maniquí, y otro de Luis XIV en ropa interior y sostenido por un humilde bastón, desprovisto de los atavíos que fabricaban su majestad, de la indumentaria fastuosa que actuaba como máscara creadora de ilusión (Bjørnstad, 2021: 6). Develada la quimera, la cruel realidad se impone por su propio peso: “and you see, at once, that majesty is made out of the wig, the high-heeled shoes, and cloak, all fleurs-de-lis bespangled. As for the little, lean, shrivelled, paunchy old man, of five feet two, in a jacket and breeches, there is no majesty in him, at any rate” (Thackeray, 1866: 434).<sup>7</sup> La conclusión de Thackeray es impiadosa, lapidaria: son los peluqueros y los zapateros los que crean a los dioses que adoramos.<sup>8</sup> Se trata, no hace falta decirlo, de los mismos artesanos que fabricaban los decorados y ropajes de los cantantes de ópera, para generar la ilusión de que el público tenía frente a sí, sobre el

<sup>6</sup> Sobre la corte barroca ver Elias (1982 [1969]: 107-196); Levron (1991 [1965]: 41-75); Le Roy Ladurie (1993: 77-110); Le Roy Ladurie (1997: *passim*); Revel (2005 [1993]: 143-194); Solnon (2003: *passim*); Bély (2009: 693-716); Wilkinson (2019: 286-301).

<sup>7</sup> “y pueden observar, de inmediato, que la majestad está fabricada por la peluca, los zapatos con taco, la capa toda salpicada con flores de lis. En cuanto al hombre pequeño, magro, arrugado, barrigón, de metro setenta y dos, con chaqueta y calzones, vemos que no hay ninguna clase de majestad en él” (las traducciones del inglés al castellano son propias).

<sup>8</sup> La mejor investigación para acceder a la “tramoya” versallesca, es decir, al ejército de artesanos, músicos, sirvientes, guardias, cocineros y operarios que ponían diariamente en funcionamiento el palacio, es la de da Vinha (2015: *passim*).



escenario, a los dioses y héroes de antaño.<sup>9</sup> Con mayor refinamiento teórico Marin reafirma los argumentos que el escritor inglés formulaba de manera intuitiva a mediados del siglo XIX: el rey solo es verdadero rey, es decir monarca, en las imágenes que lo representan en su máxima gloria y esplendor. Las imágenes son su presencia real. Los signos que recubren su lábil humanidad —los identificados por las caricaturas de Thackeray— permiten el milagro de la transustanciación del endeble individuo en reverenciado soberano absoluto. Si esta portentosa transformación falta, el monarca se vacía de su sustancia y solo queda el simulacro. Porque los signos exteriores que lo construyen como rey son la realidad regia. Cuando Luis XIV contemplaba alguno de los retratos que lo representaban en gloria y majestad estaba contemplando, pues, el ícono del monarca absoluto que deseaba ser (Marin, 1988 [1981]: 7-8).

### | *Atto secondo, scena seconda (vivacissimo con fuoco): demonios de la ilusión*

El tercer fenómeno cultural que alcanza su apogeo en la era del barroco es la demonología radical. En rigor de verdad, y a diferencia de lo sucedido con la ópera y con la corte absolutista, la demonología positiva no fue una creación de la Europa del Seiscientos. Su gestación comienza en la segunda mitad del siglo XIII, en tiempos de la escolástica madura. Como tal, debe mucho a la reinención de la angelología cristiana ensayada por Tomás de Aquino, que otorgó consistencia filosófica a gran parte de las futuras acciones que el imaginario del *sabbat* atribuirá a las brujas y brujos del siglo XV en adelante (Hopkin, 1940: *passim*; Elliott, 1999: 127-155; Suárez-Nani, 2002: 27-53; van der Lugt, 2004: 273-279). También abrevó en las bizantinas conceptualizaciones de los teólogos de las generaciones inmediatamente posteriores a la del Aquinate (Boureau, 2004: *passim*; 2011: ix-xxi). Pero fue en el período que se inicia *ca.* 1580, y en particular en las primeras décadas del siglo siguiente, que la demonología tardo-escolástica desplegó todas sus armas y alcanzó su máximo siniestro esplendor. Fue entonces que la represión judicial de la brujería creció hasta niveles extremos nunca antes vistos, en particular en los principados eclesiásticos del sudoeste del Sacro Imperio, en Lorena, en el Franco Condado, en los Países Bajos Españoles y en las provincias vascas franco-españolas (Briggs, 2007: *passim*; Rochelandet, 2007: *passim*; Robisheaux, 2013: 179-197; Homza, 2021: *passim*). También durante aquellos años se publicaron los más influyentes tratados demonológicos, firmados por autores como Jean Bodin, Peter Binsfeld, Nicholas Remy, Henri Boguet, Martín Delrío, Pierre de Lancre y Jacobo VI, entre muchos otros (Behringer, 2004: 102). Este desmadre de la caza de brujas, la represión masiva de un crimen imaginario, requiere para su explicación identificar múltiples factores causales. Pero quiero aquí detenerme en uno que me interesa particularmente: la afinidad entre demonología radical y *ethos* barroco. Aunque nacida mucho antes de 1600, la ciencia del demonio escolástica insistió *ad nauseam* en el carácter ilusorio de la mayoría de los portentos que usualmente se atribuían a Satán y a los espíritus caídos. En este sentido, la demonología radical no contradice ni se opone a la demonología de los Padres de la Iglesia (Campagne, 2011: 476). ¿Acaso San Agustín no comparaba ya en su *De divinatione daemonum*

<sup>9</sup> En una monografía de reciente publicación, Hogg busca relativizar la imagen convencional de Luis XIV como constructor consciente de una imagen pública endiosada, sobrehumana y distante. Propone como alternativa, en particular en los años finales de su reinado, la visión de un príncipe preocupado por conectar emocionalmente con sus súbditos, para lograr comprensión y afecto genuino para su persona. Esta perspectiva, anclada en la historia de las emociones, puede considerarse como complementaria de la visión tradicional del Rey Sol y del aparato propagandístico generado para provocar temor reverencial y fabricar una aura de sacralidad en torno de su figura. Se trata de las perspectivas que, basándose en Paul Pellison, la autora denomina "conversación de Luis XIV" y "proyecto de Luis XIV". Ver Hogg (2019: 1-10).

a los demonios con los actores y tramoyistas teatrales? (Saint Augustin, 1952: 668).<sup>10</sup> Para neutralizar el riesgo de maniqueísmo, los pensadores cristianos dejaron en claro que una distancia ontológicamente inconmensurable separaba a la divinidad de las entidades angélicas intermedias. Aun cuando poseedores de portentosas habilidades derivadas de sus naturalezas, los ángeles y demonios tenían vedada la esfera del milagro, la violación de las leyes naturales, un expediente que la teología ortodoxa atribuía monopólicamente a un único agente: la divinidad. *Mirabilia* sí, *miracula* no. Satán podía manipular las fuerzas naturales pero jamás violar las leyes que constriñen su funcionamiento. Para los referentes del *mainstream* demonológico, los espíritus caídos no podían resucitar muertos, aunque podían introducirse en cadáveres para generar la sensación de que recuperaban vida; no podían hacer desaparecer objetos o personas, pero podían por medio de artilugios ópticos generar la sensación de que ello sucedía; no podían otorgar vida a objetos inertes, pero eran capaces de moverlos gracias a la virtud del movimiento local que les fue concedida, generando la impresión de que los mismos deambulaban; no podían adivinar el porvenir ni conocer hechos futuros contingentes, pero en función de su experiencia, agudeza y velocidad eran capaces de predecir con un alto grado de probabilidad eventos que aún no habían ocurrido; no podían mantener coito con seres humanos, pero eran capaces de adoptar falsos cuerpos aéreos para manipular la sexualidad humana y generar la sensación de que cohabitaban con hombres y mujeres; no podían acelerar procesos biológicos, envejeciendo o rejuveneciendo súbitamente personas o animales superiores, pero tenían a su alcance la facultad de crear ilusiones que hicieran creer que dichas transformaciones efectivamente acaecían (Campagne, 2003: 42-48). En síntesis, si existía para la teología ortodoxa una criatura que basaba su accionar cotidiano en el engaño, el espejismo, la fantasía, las apariencias, el encubrimiento, la simulación, los trucos y los artilugios, ese era el demonio (Clark, 2007: 123-160). ¿Es dable imaginar un ser más afín al espíritu barroco que el diablo de la demonología radical escolástica? Satán, carente de cuerpo, espíritu puro como todas las entidades angélicas, inteligencia separada en cuyo ser no existía grado alguno de materia, era en sí mismo una máscara peligrosa y perfecta. Incorpóreo, invisible, impalpable, no podía comunicarse con los humanos sin adoptar una falsa apariencia que pudiera ser percibida por los sentidos externos del hombre. Sin sus máscaras, el demonio no tendría manera, razonaban los teólogos tardo-medievales y temprano-modernos, de dejarse ver, de hacerse oír, de irrumpir en el orden de la materialidad (Stephens, 2002: 58-86). Como la ópera, como la corte absolutista, los diablos dependían del artificio para producir efectos, necesitaban de disfraces y caretas para generar impacto, requerían de una parafernalia escénica para engañar la vista del público. No por casualidad Pierre de Lancre, el último gran demonólogo de la Edad Moderna, eligió como título para su ambicioso, desmesurado y oceánico tratado de 1612, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. La inconstancia a la que se refería este magistrado civil del Parlamento de Burdeos (que unos años antes había sido comisionado para extirpar la brujería del Labourd, generando con ello, por efecto contagio, el estallido del caso de las brujas de Zugarramurdi al otro lado de los Pirineos) es la inestabilidad intrínseca de los espíritus inmundos, carentes de forma, capaces de adoptar cualquier apariencia, mutantes esenciales, máscaras efímeras (Scholz Williams, 1999: 89-119; Maus de Rolley y Machielsen, 2020: 283-297). El diablo-Proteo en la feliz expresión acuñada por Houdard (1992: 163).

<sup>10</sup> "Quam multa funambuli caeterique theatrici artifices, quam multa opifices maximeque mechanicis miranda facerunt? Num ideo meliores sunt bonis et sancta pietate praeditis hominibus?".

### | *Atto terzo, scena prima (presto): eunucos en Londres*

A modo de coda, quiero resumir lo hasta aquí dicho recurriendo a una ópera. ¿De qué otra forma, si no, podrían concluir estas notas? Necesitamos una ópera que ponga en escena una corte absolutista. Una ópera que, además, incluya en su trama ilusiones, engendros y falsas apariencias diabólicas. En síntesis, una obra artística que reúna los fenómenos barrocos sobre los que he estado reflexionando. ¿Existe una ópera semejante? La respuesta es afirmativa. Aunque para hallarla debemos trasladarnos al Londres hannoveriano de la década de 1730. Por aquellos años, la ópera sería, ópera heroica o *dramma per musica* italiano, que George Frideric Handel contribuyera a instalar en la capital inglesa en 1711 con el estreno de su *Rinaldo*, se hallaba en su apogeo (Kinder, 2013: 21-25; Glover, 2018: 25-79). De hecho, a falta de uno, dos eran los teatros londinenses que ofrecían este exótico espectáculo asociado con el lujo y el boato, la ópera sería barroca, que durante casi tres décadas hipnotizó a la nobleza británica con sus *castrati* y sopranos italianas, con sus suntuosos trajes y disfraces, con decorados magníficos y relucientes, con argumentos enrevesados y laberínticos, con una maquinaria escénica deslumbrante (Burden, 2014: 232-248). Amén de los cantantes, el espectáculo visual era la principal atracción del teatro musical barroco.<sup>11</sup> Aunque esta era una característica paneuropea, en Londres cobraba especial relevancia a raíz de la herencia de las semióperas de los tiempos de Purcell, que con sus elaborados requerimientos de maquinaria escénica tuvieron una influencia palpable en el diseño del *Rinaldo*. Los teatros londinenses en los que Handel estrenaría todas sus óperas estaban equipados con sofisticados aparatos para la ejecución de las escenas de transformación, las maniobras aéreas y otros efectos especiales como los que en particular requerían las llamadas “óperas mágicas” (Dean, 1997a: 251). Es importante aclarar que, aun cuando contaban con el mecenazgo regio, las óperas serían que se montaban en la primera mitad del siglo XVIII en Londres no eran ya parte del entramado cortesano. Eran producidas por compañías comerciales privadas, empresarios que arriesgaban su capital y el de sus accionistas con el objetivo de ofrecer a un público ávido, espectáculos en extremo onerosos y de compleja logística (Woodfield, 2001: *passim*; Aspden, 2003: 123-136). Surgida de la corte absolutista, la ópera barroca había comenzado a convertirse en un espectáculo al que los palacios ya no lograban contener, un ejemplo más de la profunda comoditización del consumo cultural característico de la Inglaterra de los Hannover. Fue en aquella capital crecientemente aburguesada, en aquella metrópolis cada vez más alejada de las todavía solemnes y sombrías cortes europeas continentales, que Handel estrenó el 16 de abril de 1735 *Arcina*, no solo su máxima creación operística sino una de las más grandes muestras del género anteriores a Mozart.

En tanto empresario que organizaba piezas de teatro musical por su cuenta y riesgo, Handel atravesaba momentos difíciles por entonces. La mala relación que mantenía el rey Jorge II con Federico de Hannover, el Príncipe de Gales, comenzaba a afectar severamente la actividad artística londinense. Criado en Alemania —solo se le permitió instalarse en Inglaterra en 1728 tras la coronación de su padre—, Federico mantuvo siempre una relación poco amistosa cuando no abiertamente hostil con sus progenitores y hermanos menores.<sup>12</sup> Prueba de ello es el *nickname* con el que su propia familia aludía

<sup>11</sup> La mejor historia cultural de la *ópera seria* u ópera heroica italiana durante el siglo XVIII, el género que conquistó Londres por asalto de la mano de compositores como Handel y Porpora, es de Feldman (2010). Resulta también de utilidad Strohm (1997).

<sup>12</sup> Falta aún una satisfactoria biografía moderna del Príncipe de Gales Frederick of Hannover. La única alternativa con que contamos, De-la-Noy (1996), es un texto escasamente satisfactorio, que funge como una superficial historia de la casa de Hannover durante la primera mitad del siglo XVIII antes que como una genuina biografía del personaje que aparece en el título del libro.

a él en privado: *the Griffin* (Walters, 1972: 27-57).<sup>13</sup> Para contrariar a su padre, patrocinador de Handel, el heredero al trono decidió crear una segunda compañía de ópera italiana (Van der Kiste, 1997: 125). Así fue que a la *Royal Academy of Music*, asentada en el *King's Theatre* de Haymarket, regentada por Handel y avalada por la Corona, le surgió una peligrosa e inesperada rival: *The Opera of the Nobility* (Hume y Jacobs, 1997: 7). La jugada del príncipe tenía implicancias políticas autoevidentes, pues la nueva ópera se transformó rápidamente en un espacio en el que la oposición *tory* a Robert Walpole, el primer ministro *whig*, gustaba congregarse (Thompson, 2011: 111). Apadrinada por el primogénito del Rey, la nueva compañía logró en 1734 arrebatarle a Handel su sede histórica, el *King's Theatre*. También le quitó a sus principales cantantes italianos, entre ellos el legendario castrado Francesco Bernardi, alias Senesino, y la gran soprano Francesca Cuzzoni. Como compositor principal *The Opera of the Nobility* contrató al napolitano Nicola Porpora, quizás el único músico operístico en toda Europa capaz de competir con Handel en fama, prestigio y virtuosismo, un legendario maestro de canto que conocía como nadie las posibilidades de la voz humana. Como cantante estrella el nuevo emprendimiento logró seducir con un astronómico salario a un antiguo discípulo de Porpora, al más importante cantante europeo del momento: al castrado Carlo Broschi, más conocido como Farinelli (McGeary, 2004: 19-28). Sin teatro, con el mejor soprano del momento en el bando contrario y con la presencia del único compositor que podía opacar sus logros, la suerte de Handel parecía echada. Pero el sajón reaccionó a tiempo. Consiguieron para sus artistas y sus producciones el flamante teatro que el empresario John Rich acababa de erigir en Covent Garden, a la vera del terreno en el que antiguamente se inhumaban los restos de los monjes de la abadía de Westminster. Inaugurado el 7 de diciembre de 1732 con una comedia de William Congrave, Covent Garden pasó a ser el teatro londinense de mayor tamaño y mejor equipamiento (Hume, 1982: 823-826). Rich ofreció también a Handel un coro y una compañía de danza, inexistentes en el teatro rival. Para liderar el cuerpo de baile y diseñar las coreografías se recurrió a los servicios de la legendaria bailarina francesa Marie Sallé. Y aun cuando la mayoría de los cantantes con que Rich contaba eran ingleses, fue posible contratar algunos artistas italianos de renombre, entre los que cabe mencionar al *castrato* Giovanni Carestini, apodado el Cusanino, menos carismático que su declarado enemigo Farinelli, pero igualmente talentoso (Forbes, 1997: 731).<sup>14</sup>

Amén de la calidad de las composiciones musicales, no caben dudas de que una de las claves del éxito de la ópera sería en Londres en la primera mitad del siglo XVIII fue la presencia de los hombres sopranos italianos en los escenarios locales, los *rock stars* del universo operístico dieciochesco. Porpora y Handel, al igual que sus contemporáneos en Europa, usufructuaron hasta sus máximas posibilidades la edad de oro del fenómeno de los emasculados. Aun cuando continuaron actuando de manera intermitente hasta la década de 1820, en el marco de crecientes cuestionamientos a la bárbara mutilación que daba origen a las carreras de estos artistas, nunca volvió a existir en el continente una concentración de castrados tan inusualmente calificados como en las décadas centrales del *Settecento*.<sup>15</sup> En torno a 1735, como acabamos de ver, los dos más grandes exponentes de esta bizarra tradición cantora, Farinelli y

<sup>13</sup> No deja de resultar paradójico que el hipogrifo es el animal mitológico que transporta al caballero Ruggiero a la isla de Alcina, historia sobre la que baso las reflexiones en la sección final del presente artículo.

<sup>14</sup> La estadía de Carestini duró, sin embargo, poco tiempo. Finalizada la existosa serie de funciones de la ópera *Alcina*, el *castrato* retornó a Italia, por razones que no han podido hasta ahora dilucidarse. Ver Delaméa (2007: 20).

<sup>15</sup> Cabe mencionar al respecto, amén de los mencionados en el presente artículo, los nombres de Bernacchi, Gizziello, Guadagni, Marchesi, Manzuoli, Pachierotti, Rauzzini, Senesino, Siface y Tenducci, todos ellos, como se puede apreciar, italianos.

Carestini, nacidos ambos en 1705 y por lo tanto en la plenitud de sus medios en aquellos años, coincidieron en la capital inglesa durante un largo período. Handel también logró más tarde reclutar para su *troupe* operística al tercer integrante del triunvirato de grandes sopranos masculinos del momento, Gaetano Majorano, conocido como Cafarelli, discípulo de Porpora al igual que Farinelli, aunque cinco años menor. Fue Cafarelli quien interpretó en 1738 el rol protagónico en *Serse*, el último genuino éxito handeliano en materia de ópera italiana en Londres (Dean, 1997b: 677). Más tarde, en la década de 1740, Handel pudo contar para sus oratorios en inglés con Gaetano Guadagni, equivalente en importancia e influencia al rol que Farinelli tuvo en la primera mitad del siglo (Howard, 2014: 43-64).

Los *castrati* pueden considerarse otra de las máscaras paradigmáticas de la cultura del Barroco tardío. Si la ópera en sí misma resultaba un género musical extravagante y una expresión teatral poco convencional, la peculiar voz de los castrados resultaba incluso más excéntrica para los ingleses de la era hannoveriana. De hecho, es difícil imaginar una vocalidad más artificial y afectada que la de aquellos hombres que cantaban con registros de soprano o contralto, usualmente asociados a voces femeninas. Al igual que sucedía con los aristócratas de las cortes de estilo versallesco, los reyes endiosados del absolutismo monárquico y los inconstantes diablos de la demonología radical, en los *castrati* operísticos la apariencia no coincidía con el contenido, el aspecto no coincidía con la esencia. Los castrados eran máscaras encarnadas. Los efectos de la ablación quirúrgica sobre la voz de los eunucos eran duraderos y en extremo profundos (Howard, 2008: 227-258). Gracias a que la castración se concretaba con anterioridad al inicio de la pubertad, la laringe no descendía como ocurre con los hombres cuando cambian de voz concluido el período de la infancia. Gracias a una laringe más elevada las cuerdas vocales del *castrato* quedaban muy cerca de las cavidades de resonancia, facilitando un sonido más claro, límpido y brillante (Reverter, 2019: 90). Simultáneamente, la ausencia de andrógenos, producto del desorden hormonal provocado por la operación, impedía que las cuerdas vocales aumentaran de tamaño. Los hombres sopranos conservaban cuerdas vocales más cortas y por ello sus registros se acercaban al de las mujeres. Los exigentes ejercicios vocales a los que se los sometía durante años daban lugar a cajas torácicas capaces de albergar la expandida capacidad pulmonar del cantante (Barbier, 1998 [1989]: 35-61; Berry, 2011: 24-50). El resultado de este proceso eran voces que fusionaban la agilidad y extensión de las mujeres, la potencia de los hombres y la pureza de los niños (Crawford, 2019: 143). Un fenómeno monstruoso de hipnótico atractivo que no dejaba de fascinar y embelesar a los melómanos de su tiempo (Ghadessi, 2018: 133-165). Como los registros contemporáneos dejan constancia *ad nauseam*, los grandes *castrati* poseían de manera simultánea dos atributos vocales difíciles de reunir en el mismo artista: una dulzura que generaba profunda emoción en los fragmentos más contemplativos y un *squillo* o mordiente que provocaba asombro en los pasajes más heroicos (Feldman, 2015: 105-106). Esta artificiosidad barroca generó un impacto tan duradero en la cultura europea que todavía en las primeras décadas del siglo XIX los compositores, para satisfacer el *habitus* del público de oír voces de registro femenino interpretando héroes varones, y en un contexto de dramática escasez de *castrati* a raíz del retroceso palmario de las cirugías de esterilización forzadas, multiplicaron en sus óperas los “papeles con calzones” o *trouser roles*, mezzosopranos o contraltos que encarnaban personajes masculinos: reversiones de género que fungían como verdaderas reliquias del pasado, máscaras barrocas en plena era romántica (André, 2006: *passim*).

### | *Atto terzo, scena seconda (scherzo): en la mágica corte de Alcina*

Estimulado por la competencia impertinente que suponía el nuevo emprendimiento operístico londinense apañado por el levantisco hijo del monarca reinante, Handel logró inspirarse como nunca antes para crear su *opus magnum*: *Alcina*. La ópera utilizó un libreto anónimo, que en realidad no era sino una adaptación del escrito en 1728 en Roma por Antonio Fanzaglia y Riccardo Broschi, titulado *Bradamente nell'isola d'Alcina* (Dean, 2006: 315). El sajón tomó conocimiento de la existencia de este texto en Parma, durante el viaje que realizó a Italia en 1729 con la intención de contratar nuevos cantantes y conseguir libretos atractivos para musicalizar (Keates, 2008: 181). Por un curioso *scherzo* del destino, Broschi, uno de los creadores de la trama a partir de la cual Handel compondría su mejor música, era el hermano de Farinelli, la estrella con la que Porpora y el Príncipe Federico pretendían poner fin al reinado musical del alemán en Inglaterra. La nueva ópera de Handel tuvo un éxito extraordinario para los estándares de la época. En la crónica dedicada a la función inaugural el *London Daily Post* informaba lo siguiente: "Last night their Majesties and the Princess Amelia were at the opera of *Alcina*, which meets great applause".<sup>16</sup> Esta gran pieza de teatro musical se representó dieciocho veces en 1735 y otras cinco al año siguiente, más del doble de funciones alcanzadas por cualquiera de las óperas presentadas por Porpora hasta el momento. La pareja real se sintió especialmente fascinada por la nueva creación handeliana. Fue por insistencia de Jorge II y de su esposa que las representaciones continuaron ofreciéndose semana tras semana. Cuando el rey se ausentó de Londres a raíz de un viaje programado a su Electorado de Hannover fue la Reina Carolina la que continuó exigiendo la reposición de *Alcina* hasta el fin de la temporada, el 2 de julio de 1735 (Witthingam, 1882: 45). Paradójicamente, el Príncipe de Gales, patrocinador de la compañía rival, también fue un admirador de *Alcina*. De hecho, fue por expreso deseo del heredero al trono y de su esposa que Handel inició la temporada de ópera de 1736 con la reposición de esta misma obra (McGeary, 2013: 165).<sup>17</sup> En un período en el que no existía aún el concepto de repertorio operístico y en el que se esperaba que los músicos compusieran constantemente obras que, tras su estreno y una serie inicial de funciones, debían reemplazarse al poco tiempo por nuevas creaciones, veintitrés representaciones suponían un triunfo casi apoteótico (Vickers, 2009: 15). La calidad de la música que compuso Handel para su nueva ópera generó un entusiasmo generalizado.<sup>18</sup> La dibujante y pintora Mary Delany, que pudo presenciar un ensayo en casa del propio compositor cuatro días antes del estreno en Covent Garden, dejó el siguiente testimonio:

Yesterday morning my sister and I went with Mrs. Donellan to Mr. Handel's house to hear the first rehearsal of the new opera *Alcina*. I think it is the best he ever made, but I have thought so of so many, that I will not say positively tis the finest, but 'tis so fine I have not words to describe it. (Alexandre, 1999: 17)<sup>19</sup>

<sup>16</sup> "Anoche sus Majestades y la Princesa Amelia asistieron a la función de la ópera *Alcina*, que recibió grandes aplausos."

<sup>17</sup> Esta circunstancia nos recuerda que el peso del elemento político en la rivalidad entre las dos compañías operísticas no debería exagerarse. Jorge II y el Príncipe Federico apoyaban financieramente ambos emprendimientos y asistían a funciones en los dos teatros, aunque cuidándose siempre de no coincidir en los mismos días. Ver Hunter (2015: 59).

<sup>18</sup> Para un análisis sintético de *Alcina* desde una perspectiva musical, ver Buch (2008: 165-166).

<sup>19</sup> "Ayer a la mañana mi hermana y yo fuimos con Mrs. Donellan a la casa de Mr. Handel para oír el primer ensayo de la nueva ópera *Alcina*. Piensa que es la mejor de todas las que ha hecho, pero he pensado lo mismo de tantas otras que no diré taxativamente que esta es la mejor, aunque sí que es tan buena que no tenga palabras para describirla."



El argumento de *Alcina* está inspirado en los cantos VI y VII del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, solo dos de los cuarenta y seis que conforman el extenso, popular y controvertido poema épico publicado en diferentes versiones entre 1516 y 1532.<sup>20</sup> La colorida historia que recogen estos cantos transcurre en una isla de fantasía ubicada en coordenadas geográficas inespecíficas, más allá de las columnas de Hércules, probablemente en las lejanas aguas del Océano Índico.<sup>21</sup> Tres son las entidades feéricas individualizadas por Ariosto en esta sección del poema: Alcina, Morgana y Logistilla. Las dos primeras son hadas malvadas entregadas al pecado. La tercera, en cambio, es una criatura bondadosa, sabia y virtuosa. La isla en la que transcurren los acontecimientos, que debería ser propiedad legítima de Logistilla, le ha sido usurpada por mitades por sus diabólicas hermanas (Calvino, 1990 [1970]: 59). En el libreto musicalizado por Handel, sin embargo, la trama argumental aparece simplificada: Logistilla desaparece y Morgana se transforma en un personaje secundario, sometido a la única reina absoluta de la isla, la temible Alcina. Al igual que en el poema ariostino, los acontecimientos están ambientados en una idealizada e irreconocible Europa carolingia. La historia comprimida por el libretista anónimo es relativamente simple.<sup>22</sup> Alcina es una poderosa hechicera que, valiéndose de los poderes que obtiene invocando a los espíritus perversos, seduce a jóvenes guerreros a los que transporta a su mágica corte, en la misteriosa ínsula antes mencionada. Cuando se cansa de los amantes a los que ha seducido gracias a sus poderes, los transforma en objetos inermes o en fieras que quedan para siempre atrapadas en el diabólico reino de la maga. Su *modus operandi* nos remite de inmediato, pues, a la figura de la hechicera paradigmática para la cultura del Renacimiento: la Circe de la *Odisea* de Homero (Zika, 2007: 133).<sup>23</sup> Cuando comienza la ópera la trama sufre un giro inesperado: Alcina se ha enamorado profundamente de Ruggiero, el último caballero al que había hechizado. Nublado su entendimiento por los encantamientos de su captora, Ruggiero solo percibe a su alrededor fastuosos palacios, hermosos jardines, ejércitos de sirvientes y cortesanos. Su antigua prometida, Bradamante, logra ingresar en el mágico reino de Alcina. La acompaña quien había sido preceptor de Ruggiero, Melisso, un sabio conocedor de las artes de la hechicera y el único capaz de hallar los instrumentos para neutralizarlas. Al comienzo de la escena segunda del acto primero, el libreto traslada la acción a la espectacular corte de la anfitriona. El coro, que representa a jóvenes caballeros y damas coronadas de flores, canta un texto que no deja lugar a dudas sobre el aspecto paradisíaco del lugar:

Questo è il cielo de' contenti,  
 questo è il centro del goder;  
 qui è l'Eliso de vivienti,  
 qui l'eroi forma il piacer.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Se ha dicho con frecuencia que el *Orlando Furioso* solo se convirtió en *best-seller* tras la publicación de su versión definitiva en 1532. Sin embargo, la segunda versión, publicada en 1521, fue reimpressa quince veces en la década posterior a su edición príncipe, y tuvo ya un impacto significativo en el desarrollo de la literatura caballeresca italiana. Ver Javitch (1991: 10).

<sup>21</sup> Sobre el tópico de las islas mágicas o islas de los demonios en el imaginario cosmográfico renacentista y temprano-barroco ver Lestrin-gant (2008: 99 y ss.).

<sup>22</sup> Para una síntesis más detallada del argumento que la del presente artículo ver Dean (2006: 312-315).

<sup>23</sup> La popularidad de la figura de Circe en la cultura europea renacentista resulta difícil de exagerar. El personaje es recreado, a partir de Homero o del *Grilo* de Plutarco, en la *Divina Comedia* de Dante, la *Oda IX* de Fray Luis de Leon, *L'Asino* de Maquiavelo, *La Circe* de Gimbattista Gelli, *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón, *Les compagnons d'Ulysse* de Jean de La Fontaine, *La Circe* de Lope de Vega, *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca, entre otros. Ver Galindo Esparza (2013: 230-349).

<sup>24</sup> *Libretto de Alcina*, atto primo, scena seconda. Disponible en: <http://www.kareol.es/obras/alcina/acto1.htm>. Consultado el 16/11/2021: "Este es el cielo de los felices, este es el centro del gozar, aquí está el Eliseo de los vivos, aquí el placer forma a los héroes" (las traducciones del italiano al castellano son propias).

A principios del segundo acto, Melisso hace entrega al obnubilado Ruggiero de un anillo mágico que restablece sus facultades cognitivas. Gracias a su viejo maestro, las ilusiones de la maléfica se desvanecen: el caballero ya no ve un lujoso palacio y un acogedor oasis, sino un árido y desértico terreno, la verdadera apariencia de la isla, del reino, de la corte de Alcina una vez privada de los simulacros de ficción contruidos por sus maleficios y demonios. El hombre tampoco siente ya amor, deseo o atracción por su carcelera. La seducción deja de surtir efecto. Ruggiero lo expresa con cruel sinceridad:

Oh! de' primi anni dei miei fedele educador...  
 Or vane ad Alcina: dille pur, che Ruggiero  
 più non l'ama, che 'l mio cuore ha tradito,  
 e la mia fama.<sup>25</sup>

La magia blanca había pulverizado la máscara y el engaño diabólicos contruidos por la magia oscura de la hechicera. Cabe recordar que el peso del engaño y de la ilusión en el arsenal de armas en el que abreva la poderosa bruja resulta más explícito en el *Orlando Furioso* de Ariosto que en el libreto musicalizado por Handel. En el poema original se deja en claro que la verdadera apariencia de Alcina es la de una vieja decrepita y revulsiva. Cuando la maga buena Melissa —en la ópera reemplazada a nivel actancial por el personaje masculino del tutor Melisso— irrumpe en la isla para colaborar en el rescate de Ruggiero, no solo consigue que el héroe perciba el aspecto desolado de la geografía del lugar sino la fealdad de la repugnante *vetula* de la que había estado prendado, “the uglier aspect of the sensual world he has been inhabiting” (Mac Carthy, 2004: 334).<sup>26</sup> Estamos en presencia de un episodio que la demonología radical no hubiera tenido dificultad alguna en explicar: tanto el reino de placer de Alcina como su belleza física irresistible no eran sino *simulacra* fabricados por los demonios que por entonces la servían. Comienza la rápida agonía de la isla, donde todo parece ser otra cosa, donde las ballenas son islas y las plantas son hombres (Bellamy, 1994: 68). Y también el doloroso derrocamiento de la protagonista, emblema de belleza celestial y duplicidad diabólica (Reinhard Lupton, 1989: 299).

A partir de esta epifanía invertida desatada por la contramagia de Melissa/Melisso, el poder de la hechicera inicia un proceso de irremediable colapso. Al final del acto II, en una bóveda subterránea, Alcina invoca cual nigromantesa a sus espíritus, que ya no la oyen ni le responden. Su vara mágica está irremediablemente averiada. En el acto III, para que Ruggiero no pueda escapar la maga rodea la isla con monstruos y guerreros, que no obstante resultan impotentes e incapaces de lograr su cometido. Como si se tratara de una tramoya escénica defectuosa en un teatro derruido, los trucos ya no convencen a los espectadores. No engañan a nadie. Por último, en el momento culminante de la ópera, Ruggiero y su prometida Bradamante destruyen la urna de la que dependía parte de la capacidad de Alcina de fabricar ilusiones. Como consecuencia de este golpe de efecto final, el palacio de la hechicera y todo lo que lo rodeaba se derrumba y esfuma en el aire. Los antiguos amantes transformados en objetos y animales recuperan su forma humana. La formidable protagonista ha sido derrotada. Es importante subrayar que, a diferencia de otras hechiceras de la ópera seria del período, Alcina se muestra vulnerable desde el inicio de la obra (Brokenicky, 2012: 7-8). Alguna vez, despótica soberana absoluta de sus dominios,

<sup>25</sup> *Ibid.*, *atto secondo, scena prima*. Disponible en: <http://www.kareol.es/obras/alcina/acto2.htm>. Consultado el 16/11/2021: “Oh, fiel educador de mis primeros años. Ve adonde se encuentra Alcina: dile que Ruggiero ya no la ama, que traicionó mi corazón y mi fama.”

<sup>26</sup> “El aspecto más desagradable del mundo sensual que estuvo habitando.”

desde el momento en que Ruggiero recupera su capacidad de ver la realidad la reina comienza a perder autoridad, poder de mando, capacidad de disciplinar, fuerza para atemorizar, vigor para someter. Su ley ya no se cumple. En varias oportunidades suplica en vano, abochornada, a Ruggiero para que no la abandone. Pero su dominio no alcanza a doblegar ya la voluntad del hombre al que idolatra y ama. Debilitados sus encantamientos no posee las herramientas para manipular el libre arbitrio del guerrero que ya no la desea, que no siente por ella más que desprecio y rechazo. Hasta allí, hasta el sagrado santuario de la libertad individual no llegan las prerrogativas de la soberana absoluta. El texto que el libretista pone en boca de la protagonista en su trance de mayor debilidad y humillación resulta conmovedor hasta el grado de hacernos olvidar por un instante que quien se lamenta es un hada en extremo cruel y perversa:

Mi restano le lagrime.  
Direi dell'alma i voti; ma i dèi resi ho implacabili,  
e non m'ascolta il ciel.  
Potessi in onda limpida sottrarmi al sole, al di;  
potessi in sasso volgermi,  
che finirei così la pena mia crudel.<sup>27</sup>

*Alcina* quizás sea la última gran obra maestra de la ópera barroca. No solo barroca en tanto creación artística considerada en sí misma. Sino barroca en tanto pieza plagada de trucos escénicos destinados a recrear efectos especiales: deliciosos jardines que se transforman en páramos, palacios encantados que se derrumban, ruinas que son tragadas por el mar circundante. Al decir de Dean, uno de los máximos expertos en la producción operística handeliana, nuestro compositor

was able to exploit the fresh resources —ballet, chorus, the spectacular scenic effects associated with Rich's pantomimes— acquired with the move to Covent Garden, with the result that in a good performance *Alcina* appeals equally to the eye, the ear and the imagination, forming a deeply satisfying fusion of opera's component arts, music, drama, dance and spectacle. (Dean, 2006: 317)<sup>28</sup>

Cabe recordar que gracias a la presencia de Madmoiselle Marie Sallé en Covent Garden la danza tuvo en *Alcina* una presencia inusual para lo que cabía esperar de una ópera seria italiana, detalle que también contribuyó al fenomenal impacto alcanzado por el nuevo espectáculo (DeDonna y Polzonetti, 2009: 107-108). Estamos ante la apoteosis del artificioso género teatral creado a comienzos del siglo XVII en la Toscana italiana. Barroca es también la corte de la soberana *Alcina*, plagada de falsedades y artificios creados por la prestidigitadora para ocultar la debilidad de su autoridad y la fragilidad de su poder. Después de todo, el suyo demostró ser un imperio tan precario como la frágil humanidad del caricaturesco Luis XIV recreado por los dibujos de Thackeray, aquel anciano que adquiriría una

<sup>27</sup> *Libretto de Alcina, atto terzo, scena quinta*. Disponible en: <http://www.kareol.es/obras/alcina/acto1.htm> Consultado el 16/11/2021: "Solo me quedan las lágrimas. Diría lo que mi alma siente; pero he convertido en implacables a los dioses, y el Cielo ya no me escucha. Si pudiera bajo las limpidas olas, sustraerme al sol, al día; si pudiera convertirme en piedra, para poner así fin a mi pena cruel."

<sup>28</sup> "Fue capaz de aprovechar los nuevos recursos —ballet, coro, los espectaculares efectos escénicos asociados con las producciones de Rich— que adquirió con la mudanza a Covent Garden, con el resultado de que una buena función de *Alcina* apelaba por igual a los ojos, los oídos y la imaginación, conformando una fusión profundamente satisfactoria de las artes que componen la ópera, como la música, el drama, la danza y el espectáculo."

apariciencia patética una vez privado de sus ropajes, tacones y peluca. Y barroco también es, por último, el accionar de los demonios familiares de la bruja, incapaces de crear lo que no existe, espíritus que solo podían fabricar parodias y falsos decorados, que poseían la misma solidez que el aire del que en última instancia estaban fabricados. En la *Alcina* handeliana encontramos superpuestos los engaños de una maquinaria escénica operística que recreaba los artilugios de una corte absolutista, que descansaba sobre las apariencias fabricadas por los diablos al servicio de una reina otrora poderosa que concluyó su gobierno derrocada por una revolución desatada por súbditos en quienes los antiguos trucos dejaron de surtir efecto. Caída la venda de los ojos de sus vasallos, la isla de Alcina fue percibida como lo que era, como un yermo patético, estéril, inculto y repugnante.

La posibilidad del colapso de la irrealidad barroca a la que José Luis Romero dedicara tan agudas reflexiones en su artículo de 1977, fue escenificada en 1735 sobre el escenario de un teatro londinense, que puso su moderna tramoya al servicio de la recreación de un argumento que mostraba las debilidades connaturales del poder soberano, de la corte absolutista y de una autoridad que fundaba su derecho a gobernar en supuestos apoyos y legitimidades suprahumanos. Todavía en 1735 era en el acotado universo de la escena teatral que este temido desenlace se exponía y se imaginaba. Un par de décadas más adelante, sin embargo, la misma escena se repetiría, pero esta vez en el marco de una auténtica corte regia, de hecho, en la más ostentosa y paradigmática de las curias absolutistas: el 5 de octubre de 1789 miles de ciudadanos parisinos marcharon hacia el Palacio de Versalles, invadieron sus sacrosantas estancias, profanaron con su presencia sus estilizados salones y obligaron a los soberanos reinantes, epígonos de la arcaica monarquía absoluta francesa, a abandonar su refugio dorado (Schama, 1990 [1989]: 456-469; McPhee, 2003 [2002]: 76-78; Richet, 2007 [1992]: 208-210; Martin, 2012: 162-165). Como la isla de Alcina, el palacio soñado por Luis XIV sucumbía a la determinación de una turba soliviantada que súbitamente descubría que detrás de la imponente imagen de la corte regia no había más que manipulación, mentira y una arcaica *mise-en-scène* inoperante. Ante la rasgadura del velo de temor reverencial que durante casi un milenio protegió a sus predecesores, Luis XVI y María Antonieta, ella misma confesa fanática de la irrealidad convenida del género operístico, habrán invocado de seguro demonios de la ilusión y del enmascaramiento que, como los de Alcina, resultaron impotentes para detener el irrefrenable avance de la historia.<sup>29</sup>

## | Bibliografía

- Ago, R. (1994). *Le feudalità in età moderna*. Bari, Laterza.
- Alexandre, I. A. (1999). A Necromancer amid his own enchantments. En Handel, G. F. *Alcina*, pp. 16-20. París, Erato Disques SAS.
- Anderson, P. (1974). *Lineages of the Absolutist State*. Londres, NLB.

<sup>29</sup> María Antonieta no era, paradójicamente, admiradora de la ópera seria italiana, sino de la reforma operística impulsada por su protegido, el austríaco Christoph Willibald Gluck. De todos modos, aún cuando Gluck simplificó muchas de las convenciones del género, para devolverle simplicidad y mayor naturalidad, muchas de las máscaras barrocas continuaron presentes en su producción, como el recurso a grandes *castrati* para la interpretación de roles principales, la presencia de extensas piezas de ballet dentro de las óperas, además de la técnica del canto impostado, el mayor legado que la irrealidad barroca le hizo al género operístico considerado en sí mismo. Ver James (2021: 16-33).

- André, N. (2006). *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington, Indiana University Press.
- Apostolidès, J.-M. (1981). *La roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. París, Minuit.
- Ash, R. G. (2003). *Nobilities in Transition, 1550-1700: Courtiers and Rebels in Britain and Europe*. Londres, Arnold.
- Aspden, S. (2003). Managing Passions: The Business of Opera in Eighteenth-Century London. *Journal of the Royal Musical Association*, 128(1): 123-136.
- Astarita, C. (1992). *Desarrollo desigual en los orígenes del capitalismo. El intercambio asimétrico en la primera transición del feudalismo al capitalismo. Mercado feudal y mercado protocapitalista. Castilla, siglos XIII a XVI*. Buenos Aires, Tesis 11.
- Barbier, P. (1998 [1989]). *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. Crosland, M. (trad.). Londres, Souvenir Press.
- Behringer, W. (2004). *Witches and Witch-Hunts: A Global History*. Cambridge, Polity Press.
- Beik, W. (1997 [1985]). *Absolutism and Society in Seventeenth-century France: State Power and Provincial Aristocracy in Languedoc*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ———. (2009). *A Social and Cultural History of Early Modern France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bellamy, E. J. (1994). Alcina's Revenge: Reassessing Irony and Allegory in the "Orlando Furioso". *Annali d'Italianistica*, 12: 61-74.
- Bély, L. (dir.) (2006 [1996]). *Dictionnaire de l'Ancien Régime*. París, Quadrige-PUF.
- ———. (2009). *La France au XVIIe siècle: Puissance de l'État, contrôle de la société*. París, PUF.
- Benigno, F. (2013). *Las palabras del tiempo. Un ideario para pensar históricamente*. Madrid, Cátedra.
- Berry, H. (2011). *The Castrato and His Wife*. Oxford, Oxford University Press.
- Bjørnstad, H. (2021). *The Dream of Absolutism: Louis XIV and the Logic of Modernity*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Bodino (1985). *Los seis libros de la República*. Bravo Gala, P. (trad.). Barcelona, Hispamérica.
- Bohanan, D. (2001). *Crown and Nobility in Early Modern France*. Basingstoke, Palgrave.
- Boureau, A. (2000). *Le simple corps du roi: L'impossible sacralité des souverains français, XVe-XVIIIe siècle*. París, Les Éditions de Paris.
- ———. (2004). *Satan hérétique: Histoire de la démonologie (1280-1330)*. París, Odile Jacob.
- ———. (2011). Introduction. En de Jean Olivi, P. *Traité des démons. Summa, II, questions 40-48*, pp. ix-xxi. París, Les Belles Lettres.
- Briggs, R. (2007). *The Witches of Lorraine*. Oxford, Oxford University Press.
- Brokenicky, J. (2012). *A World of Seclusion: Alcina, Gretchen, and Lily*. Master of Music diss., Kansas State University.
- Buch, D. J. (2008). *Magic Flute and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago, The University of Chicago Press.

- Burden, M. (2014). Opera, Excess, and the Discourse of Luxury in Eighteenth-Century London. XVII-XVIII. *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIII siècles*, 71: 232-248.
- Burke, P. (1995 [1992]). *La fabricación de Luis XIV*. Sáenz de Heredia, M. (trad.). Madrid, Nerea.
- ———. (1998 [1995]). *Los avatares del cortesano: Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Barcelona, Gedisa.
- Burucúa, J. E. (2020). José Luis Romero: encubrimiento, enmascaramiento. Recuperado de [https://jlromero.com.ar/temas\\_y\\_conceptos/jose-luis-romero-encubrimiento-enmascaramiento/](https://jlromero.com.ar/temas_y_conceptos/jose-luis-romero-encubrimiento-enmascaramiento/)
- Calvino, I. (1990 [1970]). *Orlando Furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Bernárdez, A. y Muchnik, M. (trads.). Barcelona, Muchnik.
- Campagne, F. A. (2003). Witchcraft and the Sense of the Impossible in Early Modern Spain. Some reflections based on the Literature of Superstition (c.1500-1800). *Harvard Theological Review*, 96(1): 25-62.
- ———. (2005). *Feudalismo tardío y revolución: Campesinado y transformaciones agrarias en Francia y en Inglaterra (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires, Prometeo.
- ———. (2011). Demonology at a Crossroads: the Visions of Ermine de Reims and the Image of the Devil on the Eve of the Great European Witch-Hunt. *Church History*, 80(3): 467-497.
- ———. (2018). *Bodín y Maldonado: La demonología como fenómeno de masas en la Francia de las Guerras de Religión*. Buenos Aires, Biblos.
- Carrasco, A. (2010). *El poder de la sangre: Los Duques del Infantado*. Madrid, Actas.
- Castellan, A. (1986). Programa para un estudio del barroco. En *Algunas preguntas por lo moderno*, pp. 133-164. Buenos Aires, Tekné.
- Chaussinand-Nogaret, G. (1995 [1976]). *The French Nobility in the Eighteenth Century: From Feudalism to Enlightenment*. Doyle, W. (trad.). Cambridge, Cambridge University Press.
- Clark, S. (2007). *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*. Oxford, Oxford University Press.
- Collins, J. B. (1996). *The State in Early Modern France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cornette, J. (2011). Monarquía absoluta y absolutismo en Francia. El reinado de Luis XIV revisitado. En Albareda Salvadó, J. y Janué i Mired, M. (eds.). *El nacimiento y la construcción del estado moderno. Homenaje a Jaume Vicens Vives*, pp. 91-110. Valencia, PUV.
- Corral, J. L. (2002). *La torre y el caballero: El ocaso de los feudales*. Barcelona, Edhasa.
- Cosandey, F. y Descimon, R. (2002). *L'absolutisme en France: Histoire et historiographie*. París, Seuil.
- Couto, C. D. (2014). *Genio musical y política: Los alemanes no comunes en el Teatro Colón, 1933-1955*. Buenos Aires, Biblos.
- Crawford, K. (2019). *Eunuchs and Castrati: Disability and Normativity in Early Modern Europe*. Londres, Routledge.
- da Vinha, M. (2015). *Au service du roi dans les coulisses de Versailles*. París, Tallandier.
- Dandolo, F. y Sabatini, G. (2012). *El Estado feudal de los Carada de Maddaloni: Origen y administración de un ducado en el reino de Nápoles (Siglos XV-XVIII)*. Rosario, Prohistoria.



- de la Flor, F. R. (2005). *Pasiones frías: Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid, Marcial Pons.
- De-la-Noy, M. (1996). *The King who never was: The Story of Frederick Prince of Wales*. Londres, Peter Owen.
- Dean, W. (1997a). Production style in Handel's operas. En Burrows, D. (ed.). *The Cambridge Companion to Handel*, pp. 249-261. Cambridge, Cambridge University Press.
- ———. (1997b). "Caffarelli". En Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, p. 677. Nueva York, Macmillan.
- ———. (2006). *Handel's Operas, 1726-1741*. Woodbridge, The Boydell Press.
- Delaméa, F. (2007). Giovanni Carestini ou "l'absolue perfection du chant". En Jaroussky, P. *The Story of a Castrato: Carestini*, pp. 8-13. Londres, EMI records Ltd.
- DelDonna A. R. y Polzonetti, P. (eds.). (2009). *The Cambridge Companion to Eighteenth-century Opera*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Dewald, J. (1987). *Pont-St-Pierre, 1398-1789: Lordship, Community, and Capitalism in Early Modern France*. Berkeley, University of California Press.
- ———. (1996). *The European Nobility, 1400-1800*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ———. (2015). *Status, Power and Identity in Early Modern France: The Rohan Family, 1550-1715*. University Park, Penn State University Press.
- di Simplicio, O. (1985 [1982]). *Las revueltas campesinas en Europa*. Galmarini, M. A. Barcelona, Crítica.
- Domínguez Ortiz, A. (2012 [1973]). *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid, Akal.
- Doyle, W. (2010). *Aristocracy: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Duindam, J. (2009 [2003]). *Viena y Versalles: Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780*. Arantegui, J. L. (trad.). Madrid, Machado Libros.
- Elias, N. (1982 [1969]). *La sociedad cortesana*. Hirata, G. (trad.). México, FCE.
- Elliott, D. (1999). *Fallen Bodies: Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Engels, J. I. (2003). Dénigrer, espérer, assumer la réalité. Le roi de France perçu par ses sujets, 1680-1750. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 50(3): 96-126.
- Feldman, M. (2010). *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago, The University of Chicago Press.
- ———. (2015). *The Castrato: Reflections on Nature and Kinds*. Berkeley. University of California Press.
- Feros, A. (2006 [2000]). *El Duque de Lerma: Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid, Marcial Pons.
- Foisil, M. (2001). *Le Sire de Gouberville: Un gentilhomme normand au XVIIe siècle*, edición revisada. París, Flammarion.
- Foisneau, L. (2013). Sovereignty and Reason of State: Bodin, Botero, Richelieu and Hobbes. En Lloyd, H. A. (ed.). *The Reception of Bodin*, pp. 323-342. Leiden, Brill.

- Forbes, E. (1997). Carestini, Giovanni. En Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, p. 731. Nueva York, Macmillan.
- Forster, R. (1971). *The House of Saulx-Tavanes: Versailles and Burgundy, 1700-1830*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Galindo Esparza, A. (2013). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*. Ph.d. disert., Universidad de Murcia.
- García Hernán, D. (2000). *La Aristocracia en la Encrucijada: La Alta Nobleza y la Monarquía de Felipe II*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Ghadessi, T. (2018). *Portraits of Human Monsters in the Renaissance: Dwarves, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*. Kalamazoo, Western Michigan University.
- Gianera, P. (2016). ¿Cuánto artificio podemos soportar? *La Nación*, 29/09.
- Giesey, R. E. (1987). *Le roi ne meurt jamais: Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*. Ebnöther, D. (trad.). París, Flammarion.
- Gil Pujol, X. (2006). ¿Centralismo y localismo? Sobre las relaciones políticas y culturales entre capital y territorios en las monarquías europeas del Barroco. En *Tiempo de política. Perspectivas historiográficas sobre la Europa moderna*, pp. 113-150. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Glocer, S. (2019). Salomé: la frontera entre el marco y el exceso. En Goldberg, L. G. (ed.). *Anais do II Simpósio Internacional Música e crítica: a crítica musical periodista no Brasil e na Argentina*, pp. 43-77. Pelotas, Universidad Federal de Pelotas. Disponible en: <http://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais>
- Glover, J. (2018). *Handel in London: The Making of a Genius*. Londres, Picador.
- Goubert, P. (1980 [1969]). *El Antiguo Régimen I: La sociedad*. Calou, A. (trad.). Madrid, Siglo XXI.
- Grinberg, M. (2006). *Écrire les coutumes: Les droits seigneuriaux en France*. París, PUF.
- Haddad, E. (2010). La robe comme observatoire des évolutions de la noblesse. En Descimon, R. y Haddad, E. (eds.). *Épreuves de noblesse: Les expériences nobiliaires de la haute robe parisienne (XVIe-XVIIIe siècle)*, pp. 13-26. París, Les Belles Lettres.
- Hogg, C. (2019). *Absolutist Attachments: Emotion, Media, and Absolutism in Seventeenth-Century France*. Evanston, Northwestern University Press.
- Homza, L. A. (2021). *Village Infernos and Witche's Advocates: Witch-Hunting in Navarre, 1608-1614*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Hopkin, C. E. (1940). *The Share of Thomas Aquinas in the Growth of the Witchcraft Delusion*. Filadelfia, AMS Press.
- Houdard, S. (1992). *Les sciences du diable: Quatre discours sur la sorcellerie (XVe-XVIIe siècle)*. París, Cerf.
- Howard, D. M. (2008). Acoustics of the Castrato Voice. En Clapton, N. (ed.). *Moreschi and the Voice of the Castrato*, pp. 227-258. Londres, Haus Publishing.
- Howard, P. (2014). *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*. Oxford, Oxford University Press.
- Hume, R. D. (1982 [1678]). Covent Garden Theatre in 1732. *The Musical Times*: 823-826.

- Hume, R. D. y Jacobs, A. (1997). London. En Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, pp. 2-41. Nueva York, Macmillan.
- Hunter, D. (2015). *The Lives of George Frideric Handel*. Woodbridge, The Boydell Press.
- Iglesias Garzón, A. (2012). Estudio preliminar. En *Soberanía, monarquía y unidad en el auge del absolutismo francés (1519-1715)*. *Antología de textos*, pp. 31-58. Madrid, Dykinson.
- Jacquart, J. (1975). Immobilisme et catastrophes (1560-1660). En Duby, G. y Wallon, A. (eds.). *L'Age classique des paysans de 1340 à 1789*, pp. 314-341. París, Seuil.
- James, B. (2021). *The Musical World of Marie-Antoinette: Opera and Ballet in 18th Century Paris and Versailles*. Jefferson, McFarland.
- Javitch, D. (1991). *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*. Princeton, Princeton University Press.
- Jouanna, A. (1989). *Le devoir de révolte: La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*. París, Fayard.
- Kantorowicz, E. H. (1985 [1957]). *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*. Aikin Araluce, S. y Blázquez Godoy, R. Madrid, Alianza.
- Keates, J. (2008). *Handel: The Man and His Music*. Londres, The Bodley Head.
- Kinder, K. (2013). *Eighteenth-Century Reception of Italian Opera in London*. M. A. diss., University of Louisville.
- Le Roy Ladurie, E. (1993). La corte que rodea al rey: Luis XIV, la princesa palatina y Saint-Simon. En Pitt-Rivers, J. y Peristiany, J. G. (eds.). *Honor y gracia*, pp. 77-110. Gómez Crespo, P. (trad.). Madrid, Alianza.
- ———. (1997). *Saint-Simon ou le système de la Cour*. París, Fayard.
- Le Roux, N. (2015). *Le crépuscule de la chevalerie: Noblesse et guerre au siècle de la Renaissance*. París, Champ Vallon.
- ———. (2017). Introduction. Aux âmes bien nées... Les obligatios du sang. En Le Roux, N. y Wrede, M. (eds.). *Noblesse oblige: Identités et engagements aristocratiques à l'époque moderne*, pp. 7-23. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Legay, M.-L. (2010). La centralización a la francesa: ¿un modelo de gobierno local? En Dubet, A. y Ruiz Ibáñez, J. J. (eds.). *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII)*. *¿Dos modelos políticos?*, pp. 159-171. Madrid, Casa de Velázquez.
- Lestringant, F. (2008). L'île des démons dans la cosmographie de la Renaissance. En Holtz, G. y Maus de Rolley, T. (eds.). *Voyager avec le diable: Voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XVe-XVIIe siècles)*, pp. 99-125. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Levron, J. (1991 [1965]). *La corte de Versailles*. Rodríguez Novo, J. (trad.). Buenos Aires, Vergara.
- Loirette, F. (1998). *L'État et la Région: L'Aquitaine au XVIIe siècle. Centralisation monarchique, politique régionale et tensions sociales*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Maravall, J. A. (1980 [1975]). *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.
- Marin, L. (1988 [1981]). *Portrait of the King*. Houle, M. M. (trad.). Houndmills, Macmillan.
- Martin, J.-C. (2013 [2012]). *La Revolución Francesa: Una nueva historia*. Barcelona, Crítica.

- Maus de Rolley, T. y Machielsen, J. (2020). The mythmaker of the sabbat: Pierre de Lancre's Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons. En Machielsen, J. (ed.). *The Sciences of Demons: Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*, pp. 283-297. Londres, Routledge.
- Mazarin, J. (1984). *Le Bréviaire des politiciens*. Dupont, F. y Macchia, G. (eds.). Langres, Café-Clima.
- Mac Carthy, I. (2004). Alcina's Island: From Imitation to Innovation in the "Orlando Furioso". *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 81(3): 333-358.
- McGeary, T. (2004). Farinelli and the English: 'One God' Or the Devil? *Révue LISA-LISA e-journal*, 2(3): 19-28.
- ———. (2013). *The Politics of Opera in Handel's Britain*. Cambridge, Cambridge University Press.
- McPhee, P. (2003 [2002]). *La Revolución Francesa, 1789-1799: Una nueva historia*. Barcelona, Crítica.
- Mettam, R. (2006). The French Nobility, 1610-1715. En Scott, H. (ed.). *The European Nobilities: Western and Southern Europe*, pp. 127-155. Basingstoke, Palgrave.
- Monod, P. K. (2001 [1999]). *El poder de los reyes: Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*. Izquierdo Martín, J. (trad.). Madrid, Alianza.
- Musi, A (2007). *Il feudalesimo nell'Europa moderna*. Bolonia, Il Mulino.
- Naderi, N. (1994). European Absolutism vs. Oriental Despotism: A Comparison and Critique. *Michigan Sociological Review*, 8(1): 48-65.
- Porter, R. (1991). *English Society in the Eighteenth Century*, edición revisada. Londres, Penguin.
- Reinhard Lupton, J. (1989). Undressing Alcina: the "Orlando Furioso" in Du Bellay's Les Regrets. *French Forum*, 14(3): 291-301.
- Revel, J. (2005 [1993]). La corte, lugar de memoria. En *Un momento historiográfico: Trece ensayos de historia social*, pp. 143-194. Goldstein, V. (trad.). Buenos Aires, Manantial.
- Reverter, A. (2019). *El arte del canto: El misterio de la voz desvelado*. Madrid, Alianza.
- Richet, D. (1997 [1973]). *La Francia Moderna: El espíritu de las instituciones*. Torres Álvarez, M. (trad.). Madrid, Akal.
- ———. (2007 [1992]). Journées révolutionnaires. En Furet, F. y Ozouf, M. (eds.). *Dictionnaire critique des la Révolution Française: Événements*, pp. 208-210. Paris, Flammarion.
- Robisheaux, T (2013). The German Witch Trials. En Levack, B. P. (ed.). *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, pp. 179-197. Oxford, Oxford University Press.
- Rochelandet, B. (2007). *Sorcières, diables et bûchers en Franche-Comté aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Besançon, Cêtre.
- Rogliano, A. (1999). En torno de las máscaras barrocas. *Arte e investigación. Revista científica de la Universidad de Bellas Artes UNLP*, 3(3): 79-86.
- Romaniello, M. P. y Lipp, C. (2011). The Spaces of Nobility. En Romaniello, M. P. y Lipp, C. (eds.). *Contested Spaces of Nobility in Early Modern Europe*, pp. 1-9. Farnham, Ashgate.
- Romero, J. L. (1977). La ópera y la irrealidad barroca. *Ayer y hoy de la ópera*, 1. Disponible en: <https://jlromero.com.ar/textos/la-opera-y-la-irrealidad-barroca-1977/>

- Rudé, G. (1985 [1972]). *Europa en el siglo XVIII: La aristocracia y el desafío burgués*. McShane, B, y Alfaya, J. (trad.). Madrid, Alianza.
- Saint Augustin (1952). *Ouvres*, vol. 10, 1ª serie: Opuscles. Bardy, G.; Beckaert, J.-A. y Boutet, J. (eds.). París, Desclée de Brouwer.
- Sandberg, B. (2010). *Warrior Pursuits: Noble Culture and Civil Conflict in Early Modern France*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Schalk, E. (1986). *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Princeton, Princeton University Press.
- Schama, S. (1990 [1989]). *Ciudadanos: Crónica de la Revolución Francesa*. Buenos Aires, Vergara.
- Scholz Williams, G. (1999). *Defining Dominion: The Discourses of Magic and Witchcraft in Early Modern France and Germany*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Scott, H. (2017). Dynastic Monarchy and the Consolidation of Aristocracy during Europe's Long Seventeenth Century. En von Friedeburg, R. y Morrill, J. (eds.). *Monarchy Transformed: Princes and Their Elites in Early Modern Western Europe*, pp. 44-85. Cambridge, Cambridge University Press.
- Smith, J. M. (1996). *The Culture of Merit: Nobility, Royal Service and the Making of Absolute Monarchy in France, 1600-1789*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Soria Mesa, E. (2007). *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid, Marcial Pons.
- Solnon, J.-F. (2003). *Histoire de Versailles*. París, Perrin.
- Stephens, W. (2002). *Demon Lovers: Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Stone, L. (1985 [1967]). *La crisis de la aristocracia, 1558-1641*. Rodríguez Alonso, M. (trad.). Madrid, Alianza.
- Strohm, R. (1997). *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven, Yale University Press.
- Suárez-Nani, T. (2002). *Les anges et la philosophie: Subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIIIe siècle*. París, Vrin.
- Thackeray, W. M. [Mr. Titmarsh] (1866). *The Paris Sketch Book*. Londres, Smith, Elder and Co.
- Thompson, A. C. (2011). *George II: King and Elector*. New Haven, Yale University Press.
- Turchetti, M. (2007). Jean Bodin théoricien de la souveraineté, non de l'absolutisme. En Prosperi, A.; Schiera, P. y Zari, G. (eds.). *Chiesa cattolica e mondo moderno: Scritti in onore di Paolo Prodi*, pp. 437-455. Bolonia, Il Mulino.
- Van der Kiste, J. (1997). *King George II and Queen Caroline*. Stroud, Sutton.
- van der Lugt, M. (2004). *Le ver, le démon et la vierge: Les théories médiévales de la génération extraordinaire*. París, Les Belles Lettres.
- Vickers, D. (2009). Handel's Alcina. En Handel, G. F. *Alcina*, pp. 14-18. Hamburgo, Deutsche Gramophon GmbH.
- Walters, J. (1972). *The Royal Griffin: Frederick Prince of Wales, 1707-1751*. Londres, Jarrolds.
- Wilkinson, J. (2019). *Louis XIV: The Real King of Versailles*. Nueva York, Pegasus.

- Witthingam, A. (1882). *The Life and Works of Handel*. Londres, W. Reeves.
- Wood, J. B. (1980). *The Nobility of the Elections of Bayeux. 1463-1666: Continuity through Change*. Princeton, Princeton University Press.
- Woodfield, I (2001). *Opera and Drama in Eighteenth-Century London: The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Yun Casalilla, B. (2002). La crisis de la aristocracia en España e Inglaterra. Una visión comparativa. En Yun Casalilla, B. (ed.). *La gestión del poder: Corona y economías aristocráticas en Castilla (siglos XVI-XVIII)*, pp. 247-275. Madrid, Akal.
- Zagorin, P. (1985 [1982]). *Revoluciones y revoluciones en la Edad Moderna I: Movimientos campesinos y urbanos*. Alvar Ezquerro, A. (trad.). Madrid, Cátedra.
- Zika, C. (2007). *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-century Europe*. Londres, Routledge.
- Zmora, H. (2001). *Monarchy, Aristocracy and the State in Europe, 1300-1800*. Londres, Routledge.