

INTRODUCCIÓN

En el tapiz de Francisco de Goya (1746-1828) *La gallina ciega*, un grupo de adultos disfrazados de majos y majas se entretiene jugando al corro a orillas del Manzanares. Es 1788, el año de la muerte de Carlos III, y mientras los alegres aristócratas de Goya se comportan como niños, vendándose los ojos y vistiéndose de plebeyos por voluntad propia, a sus primos lejanos del otro lado de los Pirineos ya están planeando cómo cortarles la cabeza. Pero los hermosos y decadentes jóvenes pintados por Goya para decorar las estancias reales del palacio de El Pardo no son los únicos que insisten en adoptar una actitud escapista ante una realidad que dista mucho de ser bucólica; en *El bebedor* (1777), un joven del pueblo aparece recostado en el recodo de un camino bebiendo con ansia una bota de vino, y en otras muchas escenas diseñadas por Goya para adornar las estancias de los príncipes encontramos niños jugando a ser adultos (como en *Niños jugando a soldados*) y adultos entreteniéndose en juegos infantiles (como *El pelele* o en el ya citado *La gallina ciega*).

Los cartones diseñados por Goya para la Real Fábrica de Tapices presentan una imagen altamente estilizada del mundo contemporáneo a Goya en donde los personajes aparecen inmersos en actividades de escape de la realidad: los mayores juegan a ser niños, los ricos juegan a ser pobres, los niños juegan a ser mayores, y los pobres juegan a perder la conciencia emborrachándose. Todas las imágenes están presididas por un impulso común de escapismo y un afán lúdico de metamorfosear la identidad por medio de disfraces literales (de majos y majas) y simbólicos (juegos, niñez, bebida) que son representativos de

la actitud ambigua que la sociedad ilustrada tiene con respecto al placer y la responsabilidad. Goya nos da pistas que por un lado nos permiten dejarnos llevar por la fantasía rococó de diversión que evocan sus escenas, pero también nos invita a ver este abandono y sus peligros desde fuera del corro de bailarines: el círculo infinito del baile de *La gallina ciega* se “refleja” simbólicamente en el espejo de agua que ocupa el fondo de la escena (que en una primera versión del tapiz fue el río Manzanares) y nos habla de un eterno retorno (el del antiguo régimen) que, sin embargo, está históricamente en peligro de extinción. El canto al placer y su denuncia o cuestionamiento aparecen, simultáneamente, en la misma escena.

En la historia del arte, los tapices de Goya son considerados un ejemplo ideal del llamado *arte rococó* por sus temas aparentemente frívolos, sus escenas luminosas y pastoriles, su paleta color pastel y su objetivo de ser arte decorativo más que histórico: al fin y al cabo, los tapices fueron concebidos para decorar y calentar las paredes de un palacio que se ponía muy frío en el invierno castellano. Pero mientras Goya pinta esta serie de cartones para tapices (1775-1792), Juan Meléndez Valdés o *Batilo* (1754-1817), el que luego será considerado el mejor poeta del siglo XVIII en España, está componiendo poemas similares a estas escenas en los ratos libres que le deja su actividad como profesor de literatura y lenguas clásicas en Salamanca.¹ Poemas de tipo anacreóntico que, como el que sigue, causaron furor en su época y fueron imitados y disfrutados por todos los lectores cultos de su siglo. Poemas que, como el tapiz de *La gallina ciega* de Goya que acabamos de describir, están dedicados a representar alegres pasatiempos aristocráticos y pastoriles completamente ajenos a la realidad:²

¹ La biografía más actual y completa de Meléndez Valdés es la de Antonio Astorga-Abajo (*Meléndez Valdés, el ilustrado*). La biografía clásica de Meléndez es la de Georges Demerson (*Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo, 1754-1817*), publicada en 1971. Por otro lado, el poeta y discípulo de Meléndez Manuel José Quintana hizo una sentida biografía de su maestro (“Vida de Juan Meléndez Valdés”) que debía preceder a la edición póstuma de los cuatro volúmenes de las *Poesías* de Meléndez (1820).

² Tanto Goya como Meléndez nacieron en familias de trabajadores artesanos en lugares periféricos a la corte (Fuendetodos, Aragón en el caso de Goya y Ribera del Fresno, Badajoz, en el caso de Meléndez) y ascendieron socialmente gracias a su talento, trabajo, y capacidad para forjar amistades. Estos idilios ‘aristocráticos’ contrastan poderosamente con su educación y modo de vida, así que el ‘escapismo’ de estos poemas

“De un baile”
Ya torna mayo alegre
con sus serenos días,
y del amor le siguen
los juegos y la risa.
De ramo en ramo cantan
las tiernas avecillas
el regalado fuego
que el seno les agita,
y el céfiro jugando
con mano abre lasciva
el cáliz de las flores
y a besos mil las liba.
Salid, salid, zagalas;
mezclaos a la alegría
común en sueltos bailes
y música festiva.
Venid, que el sol se esconde;
las sombras, más benignas,
dan al pudor un velo
y a amor nueva osadía.
¡Oh, cuál el pecho salta!,
¡cuál en su gozo imita
los tonos y compases
de vuestra voz divina!
Mis plantas y mis ojos
no hay paso que no finjan,
cadena que no formen,
y rueda que no sigan.
Huye veloz burlando
Clori del fino Aminta;
torna, se aparta, corre,
y así al zagal convida.
¡Con qué expresión y juego

e imágenes también afecta a la vida de estos artistas de vida nada ociosa. No es un reflejo de su vida sino un descanso imaginativo de las obligaciones de la misma. Cuando en este estudio utilizo la etiqueta ‘aristocrático’ para referirme a estos poetas y a la clase social letrada que apoya el gobierno del déspota ilustrado Carlos III no lo hago para referirme a personas de sangre noble sino que utilizo la misma acepción que la palabra ‘aristocracia’ tenía para los ilustrados: nobleza adquirida por el talento y las obras, es decir, el mismo sentido que tiene la raíz griega original.

de talle y brazos, Silvia,
en amable abandono,
su Palemón esquivá!
De Flora el tierno amante
o la mariposilla,
la fresca hierbezuela
con pie más tardo pisan.
¡Qué ardiente Melibeo
a Celia solicita,
la apremia con halagos,
y en torno de ella gira!
Pero Dorila, ¡oh cielos!,
¿quién vio tan peregrina
gracia?, ¿viveza tanta?
¡Cuál sobre todas brilla!,
¡qué espalda tan airosa!,
¡qué cuello!, ¡qué expresiva
volverle un tanto sabe
si el rostro afable inclina!
¡Ay!, ¡qué voluptuosos
sus pasos!, ¡cómo animan
al más cobarde amante
y al más helado irritan!
Al premio, al dulce premio
parece que le brindan
de amor, cuando le ostentan
un seno que palpita.
¡Cuán dócil es su planta!,
¡qué acorde a la medida
va del compás! Las Gracias
la aplauden y la guían,
y ella, de frescas rosas
la blonda sien ceñida,
su ropa libra al viento,
que un manso soplo agita.
Con timidez donosa
de Cloe simplecilla
por los floridos labios
vaga una afable risa.
A su zagal incauta
con blandas carrerillas
se llega, y vergonzosa

al punto se retira.
Mas ved, ved el delirio
de Anarda en su atrevida
soltura; sus pasiones,
¡cuán bien con él nos pinta!
Sus ojos son centellas,
con cuya llama activa
arde en placer el pecho
de cuantos, ¡ay!, la miran.
Los pies, cual torbellino
de rapidez no vista,
por todas partes vagan
y a Lícidas fatigan.
¡Qué dédalo amoroso!,
¡qué lazo aquel que unidas
las manos con Menalca
formó amorosa Lidia!
¡Cuán andan!, ¡cuál se enredan!,
¡cuán vivamente explican
su fuego en los halagos,
su calma en las delicias!
¡Oh pechos inocentes!,
¡oh unión!, ¡oh paz sencilla,
que huyendo las ciudades
el campo sólo habitas!
¡Ah!, ¡reina entre nosotros
por siempre, amable hija
del cielo, acompañada
del gozo y la alegría!³

³ A no ser que indique lo contrario, las poesías de Meléndez las cito de la edición de las *Poesías* de Emilio Palacios Fernández disponible en formato digital a través del portal www.cervantesvirtual.com. Esta edición se basa en la versión póstuma de 1820 que fue preparada por el propio Meléndez desde el exilio en Francia y editada por su discípulo el poeta Manuel José Quintana y por Martín Fernández de Navarrete. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Meléndez pulió y cambió sus versos hasta el final de sus días, así que en muchas ocasiones la versión final de 1820 es distinta de otras versiones publicadas durante la vida del autor. Cuando es necesario, marco la procedencia de poemas publicados más tempranamente. En cuanto a fechas, sigo las propuestas en la excelente edición de John Polt de las *Obras en verso* de Meléndez publicadas en 1981 por la Cátedra Feijoo. Cuando cito textos de Meléndez que no forman parte de su poesía uso como fuente de referencia las *Obras completas* editadas recientemente por

En este “dédalo amoroso” en el que se enredan y seducen “inocentemente” pastores y pastoras de nombres librescos (Aminta, Silvia, Pa-lemón, Anarda, Celia, Cloe, Melibeo, Lícidas, Menalca, Lidia, Dorila) junto con personajes mitológicos como Flora o las Gracias, Meléndez logra reproducir en forma de una cadena de versos breves y musicales que se enlazan entre sí el movimiento cíclico de un baile y la fluidez que es característica del estilo rococó y sus curvas infinitas.⁴ Pero estos pastores y pastoras no son sólo personajes de ficción. En el poema se dan la mano para bailar el yo del poeta y sus amigos reales, escondidos bajo pseudónimos.⁵ ¿Por qué a los ilustrados les gustaba imaginarse en este tipo de escenas pastoriles y suavemente eróticas, llenas de exclamaciones, admiraciones y tan ajenas al mundo en el que se componen como los personajes de *La gallina ciega* de Goya? ¿Y por qué se mezclaban, portando pseudónimos, con personajes literarios y mitológicos en sus poemas?⁶

Junto a Batilo (el pseudónimo de Meléndez Valdés), un grupo de aficionados a la poesía se reúne en tertulias masculinas en las que se lee poesía propia y ajena de raíces clásicas, especialmente a partir de la década de los setenta del siglo ilustrado.⁷ Se denomina a este grupo de

Antonio Astorgano Abajo, que contienen todos los prólogos a las distintas ediciones de sus poesías, sus *Discursos forenses* y el *Epistolario* del autor.

⁴ Para un estudio de la curva y sus transformaciones en el estilo rococó y sus múltiples *revivals*, véase *Rococo: The Continuing Curve*, editado por Sarah Coffin. Para un estudio de la transformación del motivo de la curva del Barroco al Rococó en la poesía de Meléndez Valdés, véase mi artículo “La transformación de un motivo barroco en rococó: las odas de *La inconstancia* de Meléndez Valdés”.

⁵ Aminta, por ejemplo, que aparece gruñón en el verso 30, es el pseudónimo de Juan Pablo Forner (1757-1797), amigo del grupo de poetas de la escuela salmantina, fiscal del Consejo de Castilla y director de la Academia de Derecho de Madrid.

⁶ Philip Deacon ha estudiado la figura del “autor esquivo” en el setecientos en su artículo “El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII. Apuntes sobre decoro, estrategias y juegos”.

⁷ Las mujeres poetas de la época no están incluidas en este estudio excepto en momentos puntuales, ya que en ellas no encontramos estas mismas máscaras ni tampoco estas mismas tensiones, y su obra requiere estudio aparte (no por afán de segregación sexista, sino porque la sociedad ilustrada, por muchos avances que permitiera a las mujeres, no les permitía el lujo de usar el mismo tipo de retórica para hablar de la dificultad de conciliar su papel público con su poesía privada a través de las mismas metáforas o máscaras empleadas por los poetas de género masculino. Aun así, la situación

poetas con varios nombres: el parnaso salmantino, la escuela de Salamanca, la segunda escuela salmantina, la “academia de Meléndez”, etc.⁸ El soldado José Cadalso (1741-1782), el sacerdote José Iglesias de la Casa (1748-1791) o el agustino fray Diego Tadeo González (1733-1794) componen versos que muestran escenas similares a las presentadas por Goya en sus tapices o por Meléndez en la oda anacreóntica “De un baile” que acabamos de leer. Los miembros del grupo se reúnen cada noche en la celda de fray Diego González en el convento de San Agustín, donde estaba enterrado fray Luis de León (1527-1591), símbolo del clasicismo renacentista al que aspiran retornar estos poetas. Los versos que salen de esta escuela son, como los de Meléndez, ligeros, breves y musicales, y su lenguaje, sencillo pero alejado del lenguaje cotidiano. Sus temas recurrentes son el amor inocente de los pastores, el elogio horaciano de la vida campestre, la amistad y la poesía.

Lo más interesante es que, aparte de usar un pseudónimo para poder “entrar” como personajes en sus propias poesías (también utilizaban estos pseudónimos en su abundante intercambio epistolar), Arcadio, Batilo, Dalmiro y Delio se representan en su poesía *doblemente* disfrazados. Aparte de usar el pseudónimo para entrar en estos idilios

de las mujeres, especialmente las de las clases más altas, mejoró notablemente gracias al espíritu igualitario de la Ilustración. Theresa Ann Smith, la autora del importante estudio *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*, resume así el lugar prominente que empiezan a ocupar las ilustradas en la España del setecientos: “As artists, writers and reformers, Spanish women took up pens, joined academies and economic societies, formed literary circles, and became active in the burgeoning public discourse of the Enlightenment” (1). Estudios recientes, como los de Elizabeth Franklin Lewis en el campo de la literatura (*Women Writers in the Spanish Enlightenment: The Pursuit of Happiness*) o de Mónica Bolufer Peruga en el campo de la historia (*Mujeres e Ilustración: la construcción de la femineidad en la España del siglo XVIII*), muestran lo activo que es el campo de los estudios de género femenino en la actualidad para los dieciochistas. En contraste, los estudios de la masculinidad en el siglo XVIII en España se resumen en la importante aportación del pionero *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture* de Rebecca Haidt. En este libro, Haidt estudia los dos modelos de masculinidad que imperan en el siglo XVIII en España: la figura negativa del petimetre y la figura positiva del hombre de bien, así como las manifestaciones culturales y los debates públicos en torno a estas figuras y sus cuerpos.

⁸ Para un resumen de la historia y recepción del término *Parnaso salmantino*, véase el artículo de Fernando Rodríguez de la Flor “Aportaciones al estudio de la escuela poética salmantina (1773-1789)”.

campestres, los poetas fusionan su voz con la de personajes literarios convencionales que se repiten una y otra vez en sus poemas: o bien fingen hablar usando (en primera persona) la voz del viejo poeta del vino y del amor homosexual Anacreonte, o bien aparecen jugando en el poema en forma de niños supuestamente inocentes, o bien aparecen sumidos en una eterna y dulce borrachera mientras cantan poesía. Estas identificaciones con las figuras de Anacreonte, el niño y el borracho son máscaras metafóricas que, aparte de ayudar a estos poetas a penetrar mejor en sus agradables simulacros poéticos y bailes, nos están comunicando, en su repetición obsesiva, cuáles son los “escapes” favoritos de estos poetas: la Grecia clásica de Dionisos, Baco y Anacreonte, y la etapa de la niñez. Son todos ensueños alegres donde la realidad no tiene cabida, y las máscaras metafóricas tras las que estos poetas enuncian sus versos contribuyen todavía más a este alejamiento de la realidad.

Este alejamiento de la realidad forma parte del espíritu del arte rococó, que acaba abruptamente en 1789 según la mayoría de los historiadores de la cultura europea (Baur, 6)⁹. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, por sus afinidades con el mundo de la Grecia antigua con la que se enlaza la poesía anacreóntica, este alejamiento de la realidad es una manifestación del “Ideal” de belleza clásica defendido por Wincklemann, descubridor del arte de la Grecia antigua y sus costumbres, cuya influencia en España vino de la mano del pintor de la corte alemán amigo suyo Antón Raphael Mengs (1728-1779), autor de escenas comparables a estos poemas como su famoso *Parnaso* (1761), donde aparecen representados en un mismo plano personajes alegóricos, pastoriles y mitológicos en una escena sensual y distante al mismo tiempo.

Teorizado para el campo de las letras españolas por Ignacio de Luzán (1702-1754) en su *Poética* y cuestionado por Esteban de Arteaga

⁹ En 1790, los artistas parisinos acuñaron el término *rocaille* para designar el arte ya pasado de moda de este antiguo régimen, caracterizado por su carácter complaciente y sereno. Estas asociaciones peyorativas fueron cuajando hasta llegar a la introducción oficial del término *rococó* en la historia de las ideas estéticas por parte de Wolfgang Menzel a mediados del siglo XIX. Para entonces, *rococó* ya designaba un período en la historia del arte asociado con el siglo XVIII y con la cultura absolutista de las monarquías del antiguo régimen. Y en Alemania, la asociación entre poesía anacreóntica, idilio pastoril y arte rococó contribuyó a la degeneración del término (Baur, 7). Pero las connotaciones de superficialidad, convencionalismo y complacencia del arte rococó no siem-

(1747-1799) en sus *Investigaciones sobre la belleza ideal como objeto de las artes de imitación* (1789), la noción del arte como manifestación del ideal neoclásico de belleza puede contemplarse como una de las bases sobre las que se erige el anacreontismo. El rococó triunfa sobre todo en París, Venecia, Londres y el sur de Alemania, pero España tenía lazos con la cultura italiana y francesa a través de las posesiones españolas de Nápoles y Sicilia, donde gobernó Carlos III antes de ser rey en España, y por los lazos con la dinastía de los Borbones a la que pertenecen los monarcas españoles ilustrados. Artistas como el veneciano Giovanni Battista Tiepólo (1696-1770) o el ya mencionado Mengs, que trabajan para la corte española en diversos encargos como los frescos de la bóveda del Palacio Real, muestran los enlaces artísticos que tenía España con el resto de Europa y con el neoclasicismo.

En la historia del arte hay una separación fuerte entre los conceptos estilísticos de rococó y neoclasicismo (Baur, 8), que se perciben como opuestos, especialmente si nos basamos en la historia del arte francés, donde el rococó es el arte del antiguo régimen (Watteau, Boucher) y el neoclasicismo es el arte que plasma en líneas ordenadas la utopía de la Revolución (David, Canova). Sin embargo, hay que tener en cuenta que la misma cronología que se aplica a Francia no puede explicar la presencia del rococó en las artes plásticas y la poesía de España en el siglo XVIII. Goya continúa pintando escenas rococó (*Tapices*) como *La gallina ciega* más allá de 1789 y Meléndez Valdés no deja de escribir anacreónticas en toda su vida, incluso en medio de los tumultos del destierro. En España, esta separación entre arte rococó y arte neoclásico no se produce de forma diacrónica, sino que estos dos movimientos, asociados con la Ilustración y la monarquía absoluta de la dinastía borbónica, aparecen conjuntamente en la obra de un mismo autor, especialmente en el caso de Goya y Meléndez Valdés, los artistas más complejos de su siglo. Paradójicamente, es en su obra de estilo rococó donde aparece una mayor complejidad, como se intuye al contemplar *La gallina ciega*.

pre fueron percibidas como un apoyo a la política de los y las mecenas que subvencionaron estos productos artísticos rococó. En la obra de los hermanos Edmond y Jules de Goncourt (*L'art du XVIIIe siècle*, 1874) empieza a perfilarse la revalorización del arte rococó que culminó con el rococó *revival* de fines del siglo XIX (véase Ireland, *Cythera Regained*).

Lo que unifica, según la historiadora del arte Eva-Gesine Baur, todo el arte rococó es su "avoidance of shadow" (7). Uno de los rasgos que más se asocia con el rococó es la tensión contenida en sus paraísos artificiales, quizá relacionada con la conciencia de la fragilidad de la felicidad por la que luchan los ilustrados, o quizá una manifestación de la propia conciencia de la aristocracia del fin del antiguo régimen y el debilitamiento de sus privilegios. La tensión contenida bajo la facilidad aparente y alegre del rococó no es sino una manifestación del miedo reprimido de la época, una continuación del espíritu barroco que, en lugar de enfrentarse al carácter frágil de nuestra existencia por medio del pesimismo del *vanitas* o del arte religioso contrarreformista, decide ignorar los problemas creando ensoñaciones, islas de placer: "Myth and fairytale, festivity and fantasy, theatre and music were called upon to create dream worlds and intermediate realms that would allow all these (fears) to be forgotten" (Baur, 7). El motivo de origen pictórico de la "fiesta campestre" deviene "a vehicle for the projection of a dream of carefree timelessness" (7).

Estos poemas escapistas y estos bailes campestres florecen en el período de auge de la Ilustración española, concretamente en la última década del reinado de Carlos III (1716-1788). El siglo XVIII es conocido como el siglo de eclosión cultural por excelencia. Es entonces cuando florecen, sobre todo en Madrid por el afán centralista de los Borbones, instituciones de apoyo a la cultura como academias, bibliotecas, sociedades económicas, museos y diccionarios. En conjunto, todas estas empresas eran proyectos utópicos de carácter totalizador que perseguían la felicidad de los ciudadanos y sus gobernantes a través del lema "todo para el pueblo pero sin el pueblo". El objetivo de la Ilustración es cambiar el funcionamiento del país desde sus bases y, por ello, gran parte de las políticas del absolutismo ilustrado están dirigidas, como ha estudiado recientemente Alberto Medina Domínguez en *Espejo de sombras*, a construir un nuevo modelo de pueblo dócil, una masa que sirva a la monarquía como espejo y apoyo y donde lo individual subordina sus peculiaridades para el bien común (o, más concretamente, para el bien de los demás según es definido por los intereses particulares del monarca absoluto). Una masa que, sin embargo, no siempre aceptará de buen grado el nuevo papel o guión que los ilustrados habían escrito tan bienintencionadamente para él.

La Ilustración española, a pesar de todos estos devaneos poéticos y pictóricos en los terrenos del placer, es precisamente el momento en el que la retórica del sacrificio civil y la utilidad social está en auge. Como explica Theresa Ann Smith, "Spaniards demonstrated an acute awareness of their responsibilities to the nation in their discussions of social, economic and cultural reform. Intellectuals constantly referred to the *utilidad pública* (...) of the programs they proposed, describing at length how these programs would have a widespread and lasting effect on the nation" (8). Esta obsesión de los ilustrados por ser útiles a su patria recorre sus textos teóricos, pero también es el tema de discusión favorito en las tertulias, cafés, reuniones y los nuevos lugares de reunión e intercambio de ideas de la sociedad ilustrada dieciochesca. La aparición de nuevos tipos sociales que se desvían del modelo equilibrado del "hombre de bien" manifiesta la dificultad de adaptarse a este modelo de comportamiento basado puramente en el sacrificio de los deseos individuales en aras del bien social. Entre estos nuevos tipos sociales destaca la figura del petimetre, también conocido con otros nombres como "erudito a la violeta", "currutaco" o "contradanzante" en los textos de la época. El petimetre aparece siempre feminizado en sus características, opuesto a la virilidad del antiguo caballero español:

Aquellos rancios Españoles antiguos, y aun los que hasta en esos gloriosos tiempos se han dejado ver en paseos, en saraos, en campañas, en batallas, y otras fatigas, eran hombres ordinarios de pelo en pecho, y como tales engendrados para sufrir semejantes fatigas; pero hoy nuestros *Señoritos de ciento en boca*, o *Currutacos contradanzantes* son finos, dulces, halagueños, enemigos de toda ocupación seria, de todo trabajo penoso, y adictos a la quietud, al sosiego, a la diversión, y al estudio de la Ciencia Contradanzaria: aquellos fiaban sus amores al valor, y su gloria a las heroicas acciones, y nuestros Señoritos no necesitan más que su presencia para enamorar (Zamácola, cit. Molina y Vega, 82).

Los ilustrados españoles no querían parecerse a estos "currutacos contradanzantes", y sus obras dejan constancia de su rechazo de este modelo de la relajación de las costumbres. Pero, curiosamente, uno de los temas favoritos de sus poemas es la danza, como en el poema "A un baile" de Meléndez Valdés. Cadalso dedica una obra entera (*Los eruditos a la violeta*, de 1772) a satirizar amablemente sobre este modelo de

masculinidad fallida (Haidt, 9). En *Los eruditos a la violeta* Cadalso resume el complejo mundo que debía navegar el nuevo hombre ilustrado. Demasiado riguroso y serio y estará representando el papel de un Felipe II redivivo. Demasiado alegre y sociable y estará en riesgo de ser despojado de sus atributos masculinos y activos, como muestra esta confesión:

Me hiela en fin el temor de la crítica que me hagan unos hombres téticos, serios, y adustos (...), pero me inflaman los primorosos aplausos de tanto erudito barbilampiño, peinado, empolvado, adonizado, y lleno de aguas olorosas, de lavanda, sanspareille, ámbar, jazmín, bergamota y violeta, de cuya última voz toma nombre mi escuela (*Los eruditos a la violeta*, s. p.).

Aparte de apoyar la misión de reforma social ilustrada de los monarcas borbones, Meléndez Valdés, Cadalso y otros poetas ilustrados del grupo de Salamanca intentan incluirse e incluir a España en el proyecto de la modernidad. Los que después serán llamados *afrancesados* por tener esta ideología progresista pero moderada se caracterizarán por mezclar en sus escritos y gestos públicos ideas sumamente tradicionales con la aceptación de ideas filosóficas que estaban a la vanguardia de su época. Como Feijoo (1676-1764) en la primera mitad del siglo XVIII, los ilustrados españoles tenían que lograr situarse en el justo medio entre la tradición española, católica, oscurantista y asociada con la dinastía de los Austrias y la decadencia, y el modelo francés progresista y secular asociado con los Borbones. Al principio este modelo parece la solución perfecta, pero pronto empieza a mostrar sus grietas en eventos como el Motín de Esquilache o el estallido del 1789 francés. Estos eventos tuvieron una importante repercusión negativa en España y crearon ansiedad respecto al modelo ilustrado y progresista francés, que ahora venía teñido de sangre, pero no acabaron del todo con la moda del rococó y el anacreontismo como sucedió al otro lado de los Pirineos. En las últimas décadas del siglo XVIII empieza a hacerse visible la desconfianza hacia el proyecto ilustrado por parte de Carlos IV y por parte de los ilustrados mismos, desencantados con el fracaso de sus proyectos y con el alcance negativo que han tenido sus sacrificios. En el sector del pueblo empezará a forjarse una asociación entre modernidad y afrancesamiento que culminó con la invasión de España de las tropas de Napoleón. Esta invasión fue el comienzo de la

Guerra de la Independencia (1808-1814), pero también de la desconfianza generalizada de las masas hacia la Ilustración. Esta invasión violenta es el origen de gran parte de los estereotipos que hoy permanecen contra los ilustrados, que no pudieron navegar las aguas revueltas de la historia con su reputación intacta.

El modelo de hombre del pueblo para la Ilustración se caracteriza por ser dócil, trabajador y obediente. Pero cada eslabón de esta sociedad jerarquizada tiene su labor en el conjunto de la utopía social ilustrada, desde las clases trabajadoras hasta las clases “ociosas”, las que no trabajan con sus manos. Así, del mismo modo que existe un hombre del pueblo ideal, también existe un modelo de comportamiento más o menos estable que codifica dicho ideal para la clase media y alta: se trata del “hombre de bien”, el ciudadano que sacrifica su bienestar individual y sus placeres en aras del bien común. A él se opone la figura del petimetre y el currutaco. Para formar ciudadanos de este tipo, los ilustrados (como Jovellanos) idean numerosas estrategias que controlan desde el tipo de ocio adecuado para cada clase hasta la difusión imperceptible de mensajes propagandísticos a través del teatro. Pero la realidad se opone al deseo, y la utopía se hace humo cuando se pone en práctica. Del mismo modo que el ideal ilustrado y su aplicación a la masa produjo resultados negativos, como muestran tanto el Motín de Esquilache de 1766 (véase Medina Domínguez, 137 y ss.) como el fracaso de experimentos sociológicos como la repoblación con campesinos alemanes de Sierra Morena —que acabó con el ilustrado impulsor del proyecto, Pablo de Olavide (1725-1783), en manos de la Inquisición sin que nadie pudiera ayudarle—, también la puesta en práctica del modelo utópico de comportamiento para las clases medias y altas fracasó al ser aplicado a la realidad de la vida cotidiana (Hernández Benítez, 9-10). La muestra de este “fracaso” en el terreno de la masculinidad es, como ya hemos dicho, la existencia de un tipo antitético a este ideal del “hombre de bien”, el petimetre. Y el fenómeno complejo del majismo, que comienza en el pueblo y se extiende luego a la aristocracia (como se ve en los *Tapices* de Goya), también supone un reajuste entre estos modelos de comportamiento, una renegociación de estos ideales de conducta.

Los poetas que son objeto de estudio en este libro no forman parte de este pueblo que debe modificar sus costumbres para encajar en los nuevos planes de reforma de Carlos III y sus ministros. Tampoco tie-

nen el privilegio de pertenecer a la nobleza. Por el contrario, los poetas salmantinos, aunque de origen humilde (con excepción de Cadalso y Jovellanos, que sí pertenecía a la nobleza), son parte de las elites del poder ilustrado o se preparan para serlo. Su modelo de comportamiento ideal es el del “hombre de bien”. Poetas como Meléndez Valdés, hombres hechos a sí mismos que han subido al poder a base de su propio talento y dedicación, son quienes intentarán aplicar y representar el nuevo modelo de sociedad española con el que sueña la Ilustración: una sociedad pacífica, ordenada, dócil y productiva en la que la monarquía absoluta y la clase media aparecen unidas en un mismo proyecto común. Theresa Ann Smith explica elocuentemente la situación peculiar de la Ilustración española, en la que la clase media de pensadores ilustrados y el absolutismo están estrechamente asociados entre sí:

One of the key features of the political landscape in eighteenth-century Spain was the cooperation between the monarchy and Spain's enlightened elite that characterized much of the century. That this cooperation occurred seems natural considering the history of monarchical rule in Spain. Philip du Borbonne, the grandson of the French king Louis XIV, inherited the Spanish throne after the death of Charles II in 1700. The accession of a French Bourbon king to the Spanish crown led to the War of the Spanish Succession (1702-1713). Since Philip could not rely on the support of the aristocracy, which saw the Bourbon accession as a threat to its own local power, he turned to the group of reform-minded elite, many of whom were part of Spain's bureaucratic, or *letrado*, class, which had emerged in the waning days of Charles II's reign. In this way, Philip broadened his power base and helped secure his place as king. Ironically, the installation of a French king thus occasioned a more tight-knit partnership between Spain's reformist elite and their monarch, markedly different from the frequently antagonistic relationship between philosophes and the crown in France. This new Spanish elite became highly influential in shaping the nature of the Bourbon monarchy during the reigns of Philip V (1700-1746) and his sons Ferdinand VI (1746-1759) and Charles III (1759-1788) (9).

Los poetas del grupo salmantino pertenecían todos a este grupo que Smith denomina como la clase “letrada” (9) y, de hecho, la mayor parte de ellos elige seguir la carrera de derecho en algún momento de su vida, ya que la carrera de derecho, asociada con la carrera política,

era la manifestación ideal de la entrega al proyecto ilustrado, la profesión ideal para el “hombre de bien”. La utopía de la sociedad ilustrada persigue la creación de esta sociedad útil, ordenada y obediente y extremadamente jerarquizada (siguiendo el modelo del absolutismo) dentro de las fronteras del país. Pero, de puertas para afuera, esta sociedad ideal de la que aspiran formar parte los ilustrados responde a la necesidad de crear un nuevo modelo de nación que acabara de una vez por todas con la leyenda negra que venía asociada a España tras siglos de Inquisición, guerras religiosas y decadencia. La nueva clase letrada debe contribuir a forjar una nueva leyenda progresista que acabe con el complejo de inferioridad de la nación con respecto a sus vecinos europeos. La construcción de una nueva imagen de España se manifiesta en el contenido de proyectos arquitectónicos, artísticos, y adquiere una forma especialmente polémica con el debate sobre el nuevo traje español. Como explican Jesusa Vega y Álvaro Molina,

Uno de los problemas que tuvieron que afrontar primero Felipe V y sus ministros y luego nuestros ilustrados fue el desprestigio de España en Europa. Se invirtieron grandes esfuerzos en cambiar la fama —o mejor dicho la *mala* fama— larvada durante más de un siglo de guerras, vinculada directamente a la personalidad de Felipe II y reiterada continuamente. (...) A la fama que tenían los españoles —país holgazán, atrasado, fanático y supersticioso— se sumaba la del carácter del caballero español, miembro de la nobleza y representante del monarca ante las diferentes cortes europeas, cuya soberbia y arrogancia eran proverbiales. (...) Tanto la literatura como las imágenes que eran accesibles a los extranjeros venían a reafirmar esta visión de España (17).

Esta visión anticuada de España venía representada sartorialmente en el antiguo traje de golilla (que hoy asociamos con Felipe II), que con su “rigidez y artificialidad” (Molina y Vega, 19) personificaba los atributos del caballero antiguo español, austero, intransigente, apasionadamente católico y lleno de orgullo. La llegada de la dinastía francesa de los Borbones a comienzos del XVIII supone el intento de superponer a esta imagen patriótica pero decadente la de un nuevo caballero español. Este nuevo caballero, vestido con el nuevo “atuendo a la militar” inspirado por la colorida moda francesa (opuesto al color negro del traje anterior), está preparado para llevar sobre sus hombros el peso de la tradición y la modernidad. De su comportamiento ejemplar depende

no sólo la realización interna de la utopía social ilustrada, sino la imagen exterior de España y su futuro. La “ansiedad colectiva” de los ilustrados españoles por reformar y reformarse cristaliza en el modelo masculino que se viene denominando “hombre de bien”. Este “hombre de bien” debe ser, ante todo, útil a su patria, pero también debe ser capaz de participar en los nuevos lugares de sociabilidad antes no existentes, como los paseos y las tertulias. Rebecca Haidt define esta “hombría de bien” y el alcance social del modelo: “*Hombría de bien* proposes the virtuous ability to control the body as crucial to a larger ethical scheme of masculine self-governance and, by extension, of reform of the nation’s (masculine) leaders” (12). La obediencia y el sacrificio de cada pasión individual en aras del bien común reproducen el modelo jerárquico, inherentemente optimista, progresista pero también despótico, del gobierno de la Ilustración.

El siglo XVIII es, además del siglo de la razón y el orden, el siglo de los placeres, el siglo de los idilios pastoriles, del sensualismo, el erotismo y el rococó. Los ilustrados sabían que era imposible vivir una vida completamente dedicada al trabajo, y por ello en su modelo de comportamiento ideal está regulado el descanso, entendido de formas distintas para las clases trabajadoras y las clases ociosas, según las divide Jovellanos (1744-1811) en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*.¹⁰ Este modelo de trabajo y descanso es una manifestación social del ideal literario horaciano basado en el equilibrio entre lo útil y lo dulce que es la base de las abundantes obras didácticas del periodo y que Tomás de Iriarte cristalizó en su fábula “El jardinero y su amo”.

En un jardín de flores
había una gran fuente,
cuyo pilón servía
de estanque a carpas, tencas y otros peces.
Únicamente al riego
el jardinero atiende,
de modo que entretanto

¹⁰ Jovellanos divide así las clases sociales según el tipo de diversión que requieren: “(...) dividiré el pueblo en dos clases: una que trabaja y otra que huelga; comprenderé en la primera todas las profesiones que subsisten del producto de su trabajo diario y en la segunda las que viven de sus rentas o fondos seguros. ¿Quién no ve la diferente situación de una y otra con respecto a las diversiones públicas?” (*Memoria*, s. p.).

los peces agua en que vivir no tienen.
Viendo tal desgobierno,
su amo le reprende;
pues aunque quiere flores,
regalarse con peces también quiere.
Y el rudo jardinero,
tan puntual le obedece,
que las plantas no riega
para que el agua del pilón no merme.
Al cabo de algún tiempo
el amo al jardín vuelve;
halla secas las flores,
y amostazado dice de esta suerte:
«Hombre, no riegues tanto
que me quede sin peces;
ni cuides tanto de ellos,
que sin flores, gran bárbaro, me dejes».
La máxima es trillada,
mas repetirse debe:
no escriba quien no sepa
unir la utilidad con el deleite.

(*Fábulas literarias*)

La fábula, aunque de carácter literario, ejemplifica la unión entre el proyecto estético de la Ilustración (normalmente asociado con el neoclasicismo) y su dimensión ética. Los peces (la utilidad) y las flores (el deleite) del jardín deben recibir la misma atención o el equilibrio del jardín se verá en peligro. La figura del amo/rey/poeta ilustrado cuya función es regular este *justo medio* manifiesta el modo de entender el gobierno y la sociedad de las elites de la época.

La geografía urbana de Madrid en el siglo XVIII ve florecer nuevos espacios íntimos y públicos de esparcimiento social, donde se puede producir el espectáculo del ocio controlado con el que sueña la Ilustración. Paseos, tertulias, museos, jardines, cafés y teatros son la manifestación visible de esta cultura del descanso organizado. La dualidad entre la cultura del sacrificio de esta “hombría de bien” y los placeres del bienestar de los nuevos espacios de sociabilidad que se abren a los ilustrados no siempre logra equilibrarse según soñaban Jovellanos o Iriarte. Así que de su asimilación imperfecta o de esta especie de esquizofrenia colectiva entre sacrificio y placer, entre austeridad y sen-

sualidad, surgen espacios textuales alternativos donde el modelo del "hombre de bien" se rechaza y se crea un lugar *casi* ajeno a la mirada totalizadora del poder con unos modos mucho más flexibles y placenteros de entender la masculinidad. La poesía anacreóntica y el arte rococó son uno de los lugares donde los ilustrados conforman un espacio ideal de ocio acorde con sus necesidades y gustos, un jardín textual entregado al deleite, al placer por el placer. En estos poemas se da cuerpo a esta incapacidad de asimilar las nuevas demandas del modelo del "hombre de bien". La poesía anacreóntica que cultivan los poetas del parnaso salmantino es un escape de la mirada todopoderosa del (auto)gobierno ilustrado que, como ilustrados mismos, han interiorizado estos poetas. La poesía rococó y anacreóntica es un lugar donde "vendarse los ojos" y bailar despreocupadamente.

Hay mucha poesía ilustrada de tipo didáctico, patriótico y político que refleja tanto los ideales y las utopías sociales y educativas de la época (caso de las fábulas de Iriarte o Samaniego) como las vicisitudes históricas del siglo de las luces. Meléndez, Cadalso, Iglesias de la Casa, Jovellanos y tantos otros ilustrados son los autores de un extenso corpus de este tipo de poesía cívica y útil, propiamente "ilustrada". Sin embargo, los poemas que estudio aquí no dejan transparentar ningún evento histórico tras su velo de palabras hermosas. De hecho, son poemas que, como el tapiz de *La gallina ciega* de Goya, se tapan los ojos y giran en un baile que sirve para enmascarar la realidad y sus desengaños.

Hay, además, otro enmascaramiento asociado con estos poemas: el de la historia literaria, que los ha disfrazado involuntariamente, asimilándolos a movimientos con los que a menudo no parecen encajar. El rechazo por un amplio sector de la crítica tradicional de la etiqueta "rococó" en la literatura española es la muestra de este "enmascaramiento". Mientras los tapices rococó de Goya han sido estudiados profundamente por la crítica (Tomlison, Glendinning, Bozal), que se ha esforzado por desvelar en ellos su ironía y por iluminar las sombras ocultas tras sus colores pastel, la obra de los poetas de la escuela salmantina del dieciocho no ha gozado de la misma atención. La etiqueta de "rococó" goza de un sólido estatus en el terreno de la historia del arte, pero aún en nuestros días la misma terminología incomoda a los críticos literarios. Tras siglos de desprestigio, no es de extrañar que se note cierta reticencia por parte de los hispanistas en aceptar plenamente este término que no hace tantos años era sinónimo de afemina-

miento, degeneración y superficialidad, una alianza simbólica que se afianzó a lo largo del siglo XIX y quedó sellada con la inclusión de los poetas salmantinos del dieciocho en la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880) de Marcelino Menéndez Pelayo. Todavía en los años setenta del siglo XX Juan Antonio Gaya Nuño consideraba que el rococó era una “calentura”, un “delirio del último y frenético barroco”, un movimiento que “rara vez excede de ser decoración (...) y (...) que se disting[ue] constantemente por su aroma femenino, frívolo, acentuadamente cortesano, inequívocamente previsto para la alcoba o el *boudoir*” (s.p). Implícitamente, la poesía patriótica de denuncia política de poetas neoclásicos más tardíos como Quintana (1772-1857) se asocia, en oposición a la poesía rococó, con lo varonil, como en este comentario de Enrique Rull: “Su estilo poético (de Quintana) es enérgico y viril (...) su vigor poético es indudable” (39). No hay nada más significativo que detenerse a ver las asociaciones entre estilos y su clasificación genérica, y ver después la fortuna que les ha esperado. Los viriles machos románticos todavía están de moda, mientras que la obra rococó de los débiles, afeminados y frívolos poetas salmantinos (según reza el estereotipo) no ha recibido la misma atención ni difusión a pesar de su incuestionable calidad estética.¹¹

Así, durante siglos ha caído sobre estos poetas la sospecha: y para huir de ella, se les ha ignorado y se les ha metido en categorías ajenas al espíritu rococó y anacreóntico que guía sus poemas. Y es que, ¿qué hacemos con una poesía que surge en la época de plenitud ilustrada, creada por los ilustrados, pero que no habla de razón, orden ni avances científicos? ¿Qué hacemos con todo este corpus de poesía escapis-

¹¹ Estas asociaciones se extienden al terreno de la biografía de estos poetas. Meléndez Valdés, por ejemplo, ha sido atacado en numerosas ocasiones por sus biógrafos por su “falta de carácter”. Iglesias de la Casa ha sido sometido a un escrutinio semejante. La demostración de esta pasividad en la vida del “dulce Batilo” se centra en criticar su elección de una esposa mucho mayor que él, a la que por supuesto, todos consideran una “mandona”. El proceso de “emasculación” de Meléndez por parte de muchos de sus críticos y biógrafos tradicionales es una muestra de la permeabilidad no cuestionada hasta hoy de estos parámetros críticos. Quizá es una crítica de su alternancia entre distintos bandos políticos durante la Guerra de la Independencia, o quizá esta insistencia en hablar de su “traición” política es una consecuencia de las connotaciones “femeninas” asociadas a él y a sus poesías anacreónticas. Es una cuestión interesantísima que permanece por explorar.

ta que no encaja en nuestra visión de sus autores ni de la historia? ¿Qué hace el estilo rococó, que en Europa ya está pasado de moda por su asociación con la aristocracia en peligro de ser decapitada, pero que tiene en España su auge durante el reinado de Carlos III?

Numerosos historiadores y críticos literarios han cuestionado la posibilidad de hablar de una Ilustración española. En las pasadas décadas varios hispanistas han logrado desbaratar los pilares historiográficos en los que se apoyaba el dieciochismo tradicional. Las grietas en la literatura ilustrada fueron vistas como parte de *La cara oscura del siglo de las luces* (Carnero) y Paul Ilie afirmó la presencia de fuertes corrientes antiilustradas dentro de la misma Ilustración. En la historia de la cultura europea (en la que sin duda está inserta España a pesar de los Pirineos, el catolicismo y la Inquisición) se considera el último tercio del siglo XVIII el momento en el que se puede datar el cambio entre la noción de la identidad del antiguo régimen y la nueva visión de la identidad moderna, que se caracteriza por su modo esencialista de entender al yo (Wahrman, ix-xviii). La manifestación cultural más representativa de este modo flexible de entender la identidad como algo de quita y pon es el fenómeno del baile de máscaras (Castle), que entró en crisis a fines del 1700 tanto en España como en Inglaterra y Francia y que relacionaré en este libro con este tipo de poesía.

En *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Stoichita y Cordech definen este momento histórico en el que se producen las últimas manifestaciones de la cultura premoderna de lo carnavalesco como “el nacimiento de la Modernidad (...) que se sitúa en el último coletazo carnavalesco de la cultura occidental” (9). Las fechas propuestas por Stoichita y Cordech son significativas: para ellos, el momento de transición entre la cultura del carnaval tradicional y la modernidad, en la que estas manifestaciones carnavalescas están ausentes o constreñidas en otras formas más controladas, coincide con las fechas en las que se sitúa el objeto de estudio de las siguientes páginas: “Entre 1789 (...) y 1800” (9). Aunque estoy de acuerdo con Stoichita y Cordech y con la importancia que otorgan a este umbral histórico, así como con su lectura de lo carnavalesco en la obra de Goya a partir de los *Caprichos*, difiero en mi metodología y en la base teórica de mi interpretación de este momento histórico. Si bien Stoichita y Cordech parten de las ideas de Mikhail Bajtín expuestas en su famoso estudio sobre Rabelais para estudiar a Goya, la poesía anacreóntica de Meléndez Valdés y de los poe-

tas de la escuela de Salamanca es todo lo contrario a *carnavalesca*: es poesía culta, aristocrática, llena de referencias a fuentes letradas y donde el canto a los excesos se hace de un modo controlado e “inocente”. No es un canto a la anarquía sino un modo de dar un escape controlado a impulsos antiilustrados que ponen en peligro el equilibrio del ideal social del despotismo ilustrado en el que creían sus autores. Pero la paradoja es que, aun con todas estas características, esta poesía es sumamente desordenada en los placeres a los que canta de forma recurrente.

La historia de la literatura del XVIII español es también la historia de la incomodidad de los críticos con respecto a modelos aplicados a España que no se adaptan bien a nuestra literatura y las soluciones creativas que se han ido proponiendo a este problema. Una vez se superó el prejuicio romántico que declaraba la literatura ilustrada española una mera imitación de modelos franceses, empezó a solidificarse la tendencia a aludir a la etiqueta “romanticismo” para explicar los elementos que no se ajustaban al modelo de literatura ilustrado del dieciocho (esta teoría vino de la mano de Russell Sebold, sin duda uno de los investigadores que más ha hecho por revalorizar la literatura del dieciocho español y mostrar su originalidad). Aunque la crítica ha demostrado que no todo lo que aparentemente no encaja en el modelo de Ilustración deja de ser ilustrado (Ilie, Carnero y también el propio Sebold), y que una fuerte corriente irracionalista imbuye las letras y las artes del dieciocho (Ilie, Carnero, Stoichita y Cordech), todavía no nos hemos enfrentado de forma consciente a la dualidad reconocida por los poetas ilustrados entre su poesía escapista y anacreóntica y su poesía didáctica y moralizante. Rebecca Haidt exploró hábilmente cómo los ilustrados españoles navegan entre el modelo del “hombre de bien” y el petimetre a través de un estudio de cómo los textos del XVIII reproducen estos modelos de virtud y de “afeminamiento” por medio de imágenes asociadas con lo corporal, ligando estos conceptos a sus raíces clásicas. De esta dualidad entre “hombre de bien”=viril frente a petimetre=afeminado parte mi estudio. Pero la lectura de esta poesía ofrece un modelo alternativo a esta fórmula que, si bien refuerza la dicotomía petimetre/“hombre de bien”, también ofrece un nuevo andamio para contemplar su función estética y cultural. Si Haidt propone un retorno a textos clásicos como la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles para entender textos fundamentales en la configuración del hombre ideal ilustrado, caso de las *Cartas marruecas* de José Cadalso, mi estu-

dio de la poesía ligera de Cadalso en sus *Ocios de mi juventud* (compuesta y leída en el mismo círculo de la tertulia salmantina) y la de otros poetas como Meléndez Valdés propone otra raíz clásica alternativa que desestabiliza este ideal de virtud masculina: nadie ha estudiado hasta ahora por qué los ilustrados se refugian en la poesía de Anacreonte, el menos cívico e ilustrado de los poetas clásicos.

En *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, John Polt subrayó la importancia de Anacreonte para entender la poesía de Meléndez y su coherencia interna a nivel estilístico. *La cultura de las máscaras* parte de estas nociones y las sitúa en contextos alternativos para ofrecer una lectura nueva no sólo de la poesía ligera ilustrada, sino también del modelo de hombre ilustrado. Mi propósito no es sólo iluminar el lado rococó y anacreóntico del siglo XVIII, sino entender la importancia de esta estética para la ética ilustrada. Aunque mi estudio es propiamente un análisis estilístico de las máscaras recurrentes empleadas por estos poetas para enunciar su poesía, mi análisis está situado en contextos interdisciplinares que prueban la viabilidad de mis conclusiones estéticas en terrenos que van más allá del análisis literario. Por eso, cuando hablo de la importancia de Anacreonte en la lírica del XVIII, no es sólo para marcar un retorno a una fuente clásica, sino para ofrecer un modo de entender mejor nociones como la identidad en el siglo XVIII, los conceptos de originalidad e imitación, y también fenómenos históricos como el baile de máscaras o el Motín de Esquilache. Y cuando hable de la “infantilización” de la cultura dieciochesca, mis conclusiones estarán derivadas de un análisis del corpus de poemas de la escuela salmantina, pero también de una lectura paralela de obras de arte visual de la Europa de la época y de tratados sobre la infancia en el siglo XVIII. Igualmente, al resaltar la desestabilización de la razón ilustrada que se produce con el canto a Baco en el que se detienen tantos poetas de la época, uniré estas manifestaciones con fuentes clásicas y resaltaré lo que hay de único en el tratamiento ilustrado del tema de la bebida con respecto a sus fuentes (Anacreonte, Villegas, Quevedo, etc.). La poesía ligera del siglo XVIII quedará así atrapada en una red de asociaciones previamente no exploradas que conformará un nuevo prisma con el que enfrentarse al siglo XVIII y a sus nociones éticas y estéticas asociadas con la masculinidad.

Los recientes estudios de Elena de Lorenzo Álvarez y de José Cebrían sobre la poesía filosófica y didáctica ilustrada marcan una salu-

dable tendencia en la revisión de la lírica dieciochesca, pero no se ocupan específicamente de estudiar la lírica ilustrada/ligera/anacreóntica/no razonable del período. Estos estudios tampoco enfrentan la cuestión de por qué los ilustrados caían en la gran contradicción de defender el modelo de “hombre de bien” comprometido con su tiempo y al mismo tiempo dedicar sus ratos libres a escribir poesía sobre temas frívolos que niegan este modelo de conducta. Esta “gran contradicción” es la base que ha inspirado las páginas siguientes. ¿Por qué a los adalides de la razón les gustaba deambular líricamente por los terrenos de lo irracional? ¿Por qué a los que perseguían borrachos con leyes y sátiras les gustaba tanto imaginarse en el centro de fantasías báquicas regadas por un vino inacabable? ¿Por qué a aquellos a los que les horrorizaba el ocio y la indolencia del “trabajador” español les gustaba retozar poéticamente en festines pastoriles rodeados de Filis y pastores? ¿Y por qué aquellos que defendían y daban cuerpo al ideal ilustrado del “hombre de bien” erigieron como su guía y maestro íntimo la figura de Anacreonte, el más disoluto y el menos razonable de los poetas clásicos?

Las páginas que siguen no tienen voluntad de ofrecer una teoría nueva que arrase con las etiquetas del pasado. Pero sí tienen voluntad de usar estas etiquetas de forma más permeable, más fluida. Quieren contemplar la estética de la poesía más divertida y menos razonable del siglo XVIII como parte del movimiento de la Ilustración, asumiendo que este movimiento existe, con todos sus problemas. Y estas páginas quieren probar que estas tendencias antiilustradas son, paradójicamente, algo que contribuye con su desorden a hacer más fuerte el canto al orden y al deber de la Ilustración. Es decir, que las poesías que analizo en estas páginas son sólo antiilustradas en apariencia.

Una de las etiquetas que utilizo para designar mi objeto de estudio es el sintagma “poesía rococó”. La etiqueta estética de “rococó” ha sido utilizada previamente para referirse a esta poesía hedonista y placentera (Arce, Gies, Haidt, Polt) y tiene la ventaja de hacer más flexibles las fronteras entre la disciplina de la historia de la literatura y la historia de las artes visuales. También la etiqueta “rococó” tiene la ventaja de conectar España con el resto de culturas europeas que tuvieron un periodo de auge de la estética rococó (como Francia, Rusia o Alemania) en la primera mitad del 1700 o incluso antes. Asimismo, la etiqueta “rococó” sirve para establecer un puente de continuidad esté-

tica entre el Barroco y el Neoclasicismo asociado con la Ilustración, sin requerir hablar de una ruptura radical entre movimientos. La mejor manera de definir por ahora el rococó es hablar de un “barroco en miniatura” (Arce, 172) o de un lenguaje barroco (lleno de curvas, juegos de luces y esplendor), pero despojado de su fin metafísico y divino (un Barroco que, en lugar de construirse como una puerta de acceso a la divinidad —el Barroco como movimiento eminentemente católico y contrarreformista—, se construye como una puerta secular de acceso al cuerpo y al placer por el placer).

En la introducción a su antología *Poesía del siglo XVIII*, Polt apuntaló, matizándola, la periodización propuesta inicialmente por Joaquín Arce que acogía ya el término *rococó*, una periodización que todavía llega hasta hoy y que afirma que, por un lado, la primera mitad del siglo XVIII español supone la continuidad —para muchos, decadencia— de la lírica barroca hasta su agotamiento.¹² La segunda mitad del setecientos ve emerger una lírica que es, por un lado, un renacimiento del clasicismo y, por otro, la afirmación de un nuevo estilo rococó español, que en palabras de Polt es

una de las modalidades que la crítica va destacando en la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII (...) una poesía de tono menor (...) caracterizada por un léxico cortesano, refinado, a veces arcaizante, inclinado a la presentación de objetos decorativos, y también por metros cortos (...), por exclamaciones, diminutivos, epítetos, colores suaves, paisajes limitados y una mitología “reducida a meras dimensiones domésticas” (27).¹³

¹² En el capítulo dedicado a la poesía del siglo XVIII en la *Cambridge History of Spanish Literature*, Joaquín Álvarez Barrientos sintetiza claramente esta clasificación: “Roughly speaking, the eighteenth century can be divided stylistically into two halves. The first half was dominated by Baroque style, the second half by Neoclassicism” (325).

¹³ Como afirma Joaquín Arce en *La poesía del siglo ilustrado* (1981), el rococó es “una modalidad poética que es reflejo de un gusto figurativo del siglo XVIII. (...) A él se adhieren ocasionalmente casi todos los autores que se hallan entre el final de la edad barroca y la plenitud de la Ilustración, perviviendo hasta los confines de la primera etapa romántica. Se trata de una aceptada ansia de evasión, a la que no renuncian incluso poetas que, como Meléndez Valdés, querrán dar, en un determinado momento, una dimensión trascendental a su propia poesía. Y es esa línea de lírica graciosa y galante la que dará ‘tono’ a su siglo (...), alternando con las otras formas de creación poética que se van sucediendo a lo largo del Setecientos. Ni escuela, pues, ni grupo ceñidamente encuadrable en la literatura rococó; pero sí una serie de composiciones y actitudes poéticas equiparables, estética y estilísticamente, al rococó de las artes plásticas” (179).

El rococó como estilo en la lírica española sigue sin haber sido definido claramente en una monografía, aunque sí se han discutido aspectos concretos relacionados con él, entre los que destacan algunos trabajos de David Gies, especialmente su artículo “Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español”, donde reconoce que “El concepto ‘rococó’ aplicado a la literatura española es relativamente reciente y, hay que confesarlo, polémico” y contribuye a aclarar en qué consiste el rococó como tendencia poética al comparar la poesía erótica de Meléndez y Cadalso con la pintura erótica del rococó francés representada por Boucher y Fragonard, entre otros. Subrayando la convivencia de un fuerte erotismo con una gracia elegante, Gies logra avanzar en la definición de esta tendencia en la poesía española y reconoce que “aunque Sebold no acepta por completo el término *rococó* como adjetivo aplicable a la poesía, creo que se puede (se debe) emplearlo para describir aquella poesía sensualista, delicada, sugestivamente erótica y juguetona que caracteriza una parte de la producción poética de autores como Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso y, sobre todo, Juan Meléndez Valdés, y que puede relacionarse con ciertos movimientos estéticos europeos” (s. p.).

En *La cultura de las máscaras* propongo que la poesía anacreóntica y ligera del siglo XVIII español forma parte de la estética del rococó, pero considero que el rococó español es una consecuencia, o un reflejo, de las teorías del ocio de los ilustrados, que a su vez son consecuencia de su teoría del arte y su función de instrucción social, pero también de descanso. El rococó, así, no es una tendencia opuesta al neoclasicismo o al espíritu de la Ilustración, sino que es una consecuencia, un reflejo, aunque a veces aparentemente incompatible, de la Ilustración. Su escapismo no es sino una huida de los imperativos impuestos por el despotismo ilustrado a nivel individual. Y sus características de empequeñecimiento, ligereza, erotismo, suavidad, musicalidad, feminización, enmascaramiento y búsqueda de la belleza pueden explicarse como una extensión, un recreo, de los modelos de comportamiento sintetizados en la idea del “hombre de bien”.

Según Helmut Hatzfeld, “the fundamental rococo motif (...) is mask and disguise” (1968, 412). Además de la noción de “rococó”, otro de los pilares sobre los que se apoya *La cultura de las máscaras* es en la noción de “máscara”. Con esta imagen quiero dar una metáfora visual a la aparentemente contradictoria actitud de los poetas ilustrados que

son objeto de este estudio. Por un lado, Meléndez Valdés, Cadalso o Jovellanos escriben poesía didáctica y moralizante y obras en prosa donde se propone el modelo de “hombre de bien” ilustrado (*Cartas marruecas*) o sátiras donde se ridiculizan los vicios de la época (*Sátiras a Arnesto*) o memoriales para mejorar la agricultura, la educación o las artes escénicas (como la *Memoria sobre el arreglo de la policía de los espectáculos* o el *Informe sobre la Ley Agraria*). Por otro lado, estos mismos ilustrados son los autores de poemas donde se representan a sí mismos como niños, como borrachos o —lo que es más sorprendente dado el modelo masculino del “hombre de bien” o la campaña contra los “petimetres” de esta época— como discípulos del poeta griego del amor homosexual Anacreonte. ¿Qué hacemos con esta disociación, con esta profunda incoherencia de estos poetas ilustrados que escriben tanto textos ilustrados como poemas que parecen desviarse de las bases morales de la Ilustración? La imagen de la máscara, entendida como el accesorio que completaba, distorsionándola pero también haciéndola más poderosa, la declamación de los actores en la tragedia griega, subraya el gesto *consciente* ejercido por los ilustrados cuando, en determinados momentos de su vida, *eligen* desprenderse *temporalmente* de su identidad como ilustrados y “hombres de bien” y colocarse metafóricamente una máscara (de Anacreonte, niño o borracho), que les permitía enunciar ideas antiilustradas como si fueran parte de una identidad nueva y temporal, de un disfraz poético. Así pueden contemplar su propio enemigo, fantasear con una salida a sus deseos individualistas y regresar a sus obligaciones renovados por este “esparcimiento” en el terreno lírico. Tras enunciar estos versos antiilustrados de tipo hedonista y decadente, los ilustrados se desprendían de su máscara poética y continuaban ejerciendo su labor como miembros de la elite del gobierno del despotismo ilustrado. Este gesto es consciente y le otorgo una dimensión más conservadora que liberadora, así que insisto en que las teorías de Bajtín sobre el carnaval como una inversión donde el pueblo puede liberarse de su rol subordinado en un mundo al revés no sirven para explicar el uso de la máscara por parte de los poetas ilustrados españoles.¹⁴

¹⁴ En *Venice Incognito*, el historiador James Johnson reinterpreta la función del carnaval en Venecia y de los atributos asociados a esta fiesta, como la máscara y el disfraz. Para Johnson, la visión del carnaval y las máscaras como algo liberador, que simple-

Aunque las máscaras empleadas en sus poemas son metafóricas, no reales, es apropiado entender que la visión de Bajtín del carnaval no es sino una manera de entender la máscara. Hasta los mismos espías de la Inquisición en Venecia llevaban máscaras para vigilar mejor a los enemigos del régimen (Johnson, 53). Asimismo, nuestra asociación entre máscaras y engaño no existía en la mentalidad colectiva hasta la modernidad. Los emblemas morales de Cesare Ripa ofrecen esta lectura de la máscara como atributo de doblez e hipocresía (Johnson, 82-83) y sacerdotes y moralistas utilizaban esta figura para denunciar la duplicidad de los hombres, pero existe toda una tendencia en la que la máscara (metafóricamente, no como accesorio físico) se asocia con supervivencia: *“These invisible masks, evoked figuratively and depicted by artists, were not identified with pranks, mischief, or attempts to undermine the power structure from within. They were by and large defensive, intended less to manipulate than to survive. (...) Given the right circumstances, the mask could be conservative”* (Johnson, 101). Mi modo de interpretar las máscaras empleadas metafóricamente por los poetas ilustrados españoles para escapar de sus propias reglas en su poesía hedonista, anacreóntica y rococó está más cerca de esta interpretación de Johnson con respecto a la historia del carnaval veneciano y se aleja de toda una línea interpretativa basada en Bajtín que en los siglos xx y xxi ha monopolizado la interpretación tanto del carnaval como de la máscara real o figurativa (112). Es decir, que los poetas salmantinos escribían poesía antiilustrada para escapar de sus propias reglas, pero también para ser capaces de conservarlas y de aplicarlas a ellos mismos y a los demás, y todo de la forma “invisible” que debe tener el poder ideal en la Ilustración. En palabras de Jovellanos: “Si es lícito

mente sirve como escape del mundo real y para dar poder a los que no lo tienen, parte de diversos estereotipos que cuajan en torno a las teorías de Bajtín, que no logran tener en cuenta el carácter eminentemente conservador tanto de la máscara como del mismo carnaval veneciano, que además estaba rodeado de fiestas de violencia extrema. Según Johnson, el carnaval de Venecia y sus máscaras y accesorios diversos no servían el propósito del carnaval según Bajtín. Del mismo modo, los ilustrados españoles, parte de la elite del poder, usaban la hermosísima poesía ligera de tipo anacreóntico para escapar temporalmente de los imperativos que ellos mismos habían diseñado para la sociedad, especialmente para huir de la imagen del nuevo ‘hombre de bien’, que sacrifica sus deseos individuales por el bien social, que ellos mismos regulan y promueven en sus trabajos y en sus escritos teóricos.

comparar lo humilde con lo excelso, su vigilancia (la del Estado) debería parecerse a la del Ser supremo: ser cierta y continua pero invisible, ser conocida de todos sin estar presente a ninguno..." (*Memoria*, s. p.).

La poesía anacreóntica sirve así la misma función que el ocio controlado que Jovellanos promulgaba en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* para el pueblo, una imagen ideal del ocio que cristaliza, no sin ambigüedades, en los tapices de Goya y que, una vez puesto en práctica, una vez despojado de su venda y enfrentado a la realidad, fracasa estrepitosamente. Asimismo, esta poesía está imbuida de las ideas sobre la importancia de la ilusión escénica en la teoría neoclásica del teatro. La ilusión escénica sirve tanto para reformar a los espectadores sin que éstos se den cuenta, como para servir de escape psicológico para el público. Los poemas de los ilustrados crean una ilusión donde el yo puede perderse y escapar a un paraíso de bailes, bebida y ocio. Pero se trata también de un ocio controlado, pues sólo es posible romper las reglas en este terreno acotado de la lírica y llevando una máscara metafórica que convierte al yo del ilustrado en otro.

La teoría de la tragedia de Aristóteles y la relectura nietzscheana del papel de la tragedia para los primitivos griegos (*El nacimiento de la tragedia*) pueden tomarse como un marco posible con el que puede explicarse (también de forma mítica) la disociación histórica entre la poesía didáctica y apolínea ilustrada y la poesía escapista y dionisiaca del rococó. El término *catarsis* ilustra la función psicológica que la poesía rococó y anacreóntica tenía para el hombre ilustrado, y a su vez también explica el rasgo más característico que identifica este tipo de poesía: el uso de una máscara identificable y recurrente que fue usada por los poetas ilustrados para dar cuerpo simbólico a impulsos irracionales y antiilustrados a los que debía darse una salida controlada. Pero al igual que la tragedia griega según es interpretada por Nietzsche, este gesto no debe entenderse como un escape carnavalesco sino como un refuerzo de los mismos conceptos negados. La función de la máscara es liberadora a corto plazo, y a largo plazo preserva el orden social promovido por los ilustrados. Que este orden teórico fracasara al ponerse en práctica a partir de la muerte de Carlos III y aún en su mismo reinado es, para mi interpretación, una cuestión tangencial. Que los ilustrados acabaran siendo víctimas de destierros e intrigas también lo es. La fe en la teoría ilustrada de estos hombres es lo que les mantiene vivos en sus

escritos y la primera causa de su poesía, incluso la de tipo antiilustrado que conciben como “descanso” de su profesión.

La característica más sobresaliente que unifica los poemas que forman el corpus de mi estudio es que en todos ellos el yo del poeta aparece portando una máscara poética que difiere notablemente del papel público que estos hombres ilustrados tenían en su vida diaria. Si la mayor parte de estos poetas tenían importantes labores en la esfera pública (y trabajaban como ministros, sacerdotes, profesores, soldados o magistrados), en su poesía privada adoptan actitudes aniñadas, débiles e irracionales. En contraste, estos mismos autores crean en su poesía ilustrada la ilusión para el lector de que la voz del poeta suena directamente, sin construirse una persona poética distinta a su yo público. Esta dicotomía entre una poesía “enmascarada” escrita y consumida en privado y una poesía “sincera” orientada al gran público aparece discutida en los prólogos de autores como Meléndez Valdés o en la *Poética* de Luzán, donde se insinúa el papel de desahogo que la poesía rococó y anacreóntica les ofrecía a estos hombres atrapados en un mundo que les permitía acceder imaginativamente a nuevas nociones del cuerpo y el placer, pero que al mismo tiempo les cerraba una salida real a estas opciones. Un mundo que ellos mismos habían contribuido a construir.

A los poetas como Delio, Arcadio o Batilo la poesía rococó les servía para canalizar y reconducir apropiadamente impulsos no aceptables en la sociedad de su tiempo. La función de *catarsis* que cumplía esta poesía (que además era consumida y compartida originalmente en el círculo de la tertulia masculina) servía a su vez para reforzar su yo ilustrado, del mismo modo que el ciudadano griego que conocemos a través del modelo de tragedia de Aristóteles regresaba purgado de sus impulsos autodestructivos o asociales tras contemplar las desgracias de Edipo, Orestes o Prometeo y más preparado que nunca para asumir pacíficamente sus labores como ciudadano.

En las páginas siguientes defino por primera vez de forma sistemática las características de la poesía rococó, hedonista y anacreóntica escrita en la segunda mitad del siglo XVIII español y sus conexiones interdisciplinarias con las artes visuales europeas de la época y con la cultura de la Grecia clásica que los ilustrados toman como modelo, siguiendo la teoría del arte neoclásico expuesta por teóricos de la época como Ignacio de Luzán, Winckelmann o Esteban de Arteaga. A su vez,

en este estudio propongo una hipótesis que define cuál era la función social de dicha poesía para los ilustrados. Esta hipótesis ilustra cómo podía darse la convivencia entre dos modelos mutuamente excluyentes de poesía (uno didáctico e ilustrado y otro hedonista y rococó) en estos mismos autores que a su vez eran notables personalidades públicas en su época. En los tres capítulos que forman este libro analizo la preferencia de los ilustrados por ciertos temas (y máscaras) recurrentes en su poesía “ligera” que muestran una negación aparente del proyecto ilustrado y sus principios estéticos y morales.

A través de tres grandes bloques correspondientes a tres máscaras conectadas entre sí empleadas por estos poetas —Anacreonte, el niño y el borracho— *La cultura de las máscaras* defiende que estos versos escapistas escritos por ilustrados como Meléndez Valdés, Cadalso o Iglesias de la Casa están cuestionando implícitamente la validez o la coherencia del proyecto ilustrado, pues muestran de forma sistemática a través de la adopción de estas máscaras una visión de la labor del poeta contraria a la sostenida simultáneamente por la Ilustración. Sin embargo, el uso de la máscara elimina el poder subversivo de este gesto. El cuestionamiento del orden sólo puede ocurrir cuando la voz suena tras la máscara, no mediante la voz pública de los ilustrados, que enuncia ideas contrarias a la filosofía que expresan estos versos.

El capítulo 1, “La máscara de Anacreonte y la feminización del ‘hombre de bien’”, traza la historia del género anacreóntico y la llamada “fiebre anacreóntica” que se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII en España. En ese momento, tanto prestigiosos autores, filólogos y traductores como escritores populares de dudosa reputación literaria abrazan e imitan la lírica basada en la obra de Anacreonte, el poeta griego clásico cuya poesía se distingue por su particular uso de un yo poético caracterizado como un viejo sediento de vino y de experiencias sexuales con jóvenes púberes y mujeres. En este capítulo estudio, además de las distintas facetas (literaria y social) de este fenómeno anacreóntico, algunos particulares ejemplos de cómo los temas y la voz de Anacreonte se adaptaron a los gustos de la sociedad dieciochesca. Como testimonios de esta corriente analizo *Las odas de Anacreonte cristianizadas para recreo de los ingenios católicos* del padre José Camacho y las odas anacreónticas de Juan Caldevilla. Además de mostrar estos testimonios populares del éxito del género anacreóntico en la segunda mitad del setecientos, este capítulo se enfoca en las versiones cultas realizadas por autores tan in-

fluyentes como Ignacio de Luzán (el autor de la *Poética* y de un número de versiones anacreónticas), Nicolás Fernández de Moratín en su periódico *El poeta*, José Cadalso en sus *Ocios de mi juventud*, o Meléndez Valdés en sus numerosas “Odas anacreónticas”. En mi estudio de estas distintas manifestaciones del anacreontismo literario subrayo el carácter de enmascaramiento consciente y la visión de la identidad maleable que muestran estas poesías, aproximándome así a la visión dieciochesca de la poesía y el poeta como un ser que escribe jugando a ser otros, con el rechazo de cualquier noción de “originalidad” que este movimiento acarrea. Relaciono el anacreontismo literario con otro fenómeno de la época, el del baile de máscaras, que aparece evocado en la obra pictórica de Goya, Mengs y Luis Paret y Alcázar, entre otros. El fenómeno de la “fiebre anacreóntica”, sus manifestaciones cultas y populares, y sus peculiares adaptaciones queda así entrelazado en una red de asociaciones culturales que servirá incluso para entender en un nuevo contexto fenómenos históricos como el Motín de Esquilache.

En una sociedad que todavía cree que es posible construir la propia identidad, jugar a ser otro es parte del encanto y la función social de desahogo que cumple la poesía lírica dieciochesca. El capítulo 2, “La máscara del niño y la poesía como juguete del hombre ocupado”, estudia numerosos ejemplos donde los poetas se disfrazan de niños y se infantilizan para poder relajarse y alejarse de las presiones de la sexualidad adulta, pero también de las obligaciones del rígido modelo de “hombre de bien” ilustrado. El uso recurrente de la máscara del niño en la poesía de Moratín padre, Cadalso, Iglesias de la Casa, Cienfuegos y Meléndez Valdés, así como la presencia de niños y adultos jugando como niños en el arte pictórico y la decoración de esta época, conforma una tendencia a construir una poesía añorada, miniaturizada y lúdica que entra en conflicto directo con la proyección del yo público y social de los ilustrados, con su modelo de “hombre de bien” comprometido con su sociedad y su tiempo. Al estudiar la caracterización del yo como niño en el abundante corpus de poesía rococó de la época, lo mismo que los prólogos que los propios autores escriben para justificar su dedicación a una actividad aparentemente incompatible con los preceptos ilustrados, podemos intuir la complejidad del sujeto masculino ilustrado y atisbar por medio de la poesía una de sus muchas contradicciones.

El tercer capítulo de *La cultura de las máscaras*, “La máscara del borracho y los tambaleos del sujeto ilustrado”, estudia la identificación recurrente de los poetas españoles del XVIII con la figura del borracho o con su *alter ego* mitológico, Baco o Dionisos. En los ritos dionisiacos, de los cuales surge la tragedia griega que a su vez se considera como uno de los posibles orígenes del teatro occidental, los seguidores del culto a Dionisos debían llevar un disfraz para alejarse de su yo cotidiano y para poder entrar en trance (Nietzsche). Este uso celebratorio y festivo de la máscara aparece firmemente anclado en la poesía rococó de los poetas de la escuela salmantina. El uso de una persona poética alejada de su yo público cotidiano también sirve la función de crear ciudadanos de la república de las letras ilustrada al permitir dar una salida terapéutica y socialmente aceptable a impulsos antiilustrados. Aunque la identificación entre poeta y borracho o poeta y Dionisos forma parte de la cultura anacreóntica, merece un estudio diferenciado por la asociación entre poesía y drogas que se encuentra en este corpus de poesías que representan al poeta como un borracho que ha perdido la razón. En medio del contexto ilustrado, y su mitología de la razón y lo luminoso, esta asociación nos muestra las vacilaciones del proyecto ilustrado como un “sueño de la razón” que necesita usar el arte como una droga o válvula de escape que acomode los impulsos irracionales y los canalice creando una comunidad de ocio masculino. Al igual que sucede con la máscara de Anacreonte y la del niño, la máscara del borracho posibilita al yo ilustrado escapar mediante la poesía hacia un simulacro, hacia una especie de paraíso artificial rococó donde los hombres beben juntos hasta perder la conciencia. Finalmente, en este último capítulo comparo el culto al borracho dieciochesco con la representación del borracho como un mendigo fuera de la sociedad que se produce en el siglo XIX a medida que la borrachera se deja de ver como una actividad de escape aristocrático para convertirse en vicio proletario.

En España — con su proceso de modernización tardío y desigual y el énfasis en crear un modelo de Ilustración que a su vez fuera capaz de convivir con la identidad católica del país — el estilo rococó convivió simultáneamente con el proyecto ilustrado, haciéndolo más complejo y vacilante, pero también sirviendo como puente entre las corrientes artísticas europeas, entre la modernidad y el antiguo régimen

y como un modo mediante el cual los ilustrados canalizaban sus impulsos antiilustrados de forma creativa y “terapéutica”.

La vida y las letras de los ilustrados españoles están plagadas de referencias a la razón y a proyectos de mejora social, pero también de exquisitos poemas sobre ricitos, lunares, tocadores, mariposas, palomas y cupidos revoloteantes cuya intención es la misma que Goya capta en *La gallina ciega*: cerrar los ojos, ponerse un disfraz y bailar dando vueltas hasta perder la conciencia. Todavía es un misterio que alguien como Meléndez Valdés pudiera sentirse paloma por la tarde y firmar una sentencia de muerte por la mañana (a partir de 1789, Batilo decidió dejar su cátedra en Salamanca para seguir la carrera de magistrado), pero *La cultura de las máscaras* propone un modo de entender este y otros dilemas de la Ilustración en su contexto. Las páginas que siguen nacen con la voluntad de crear un marco literario y artístico para enfocar las características de la poesía rococó y las circunstancias de su creación. Además, las siguientes páginas sugieren otros motivos por los cuales la etiqueta “rococó” —y la poesía que posee dichas características— ha permanecido demasiado tiempo dentro del armario de la historia literaria.