

LA CULTURA DE LAS MÁSCARAS

*Disfraces y escapismo
en la poesía española de la Ilustración*

Irene Gómez Castellano

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Advertencia	11
Introducción	13
CAPÍTULO 1	
La máscara de Anacreonte y la feminización del “hombre de bien”	47
CAPÍTULO 2	
La máscara del niño y la poesía como juguete del hombre ocupado ..	111
CAPÍTULO 3	
La máscara del borracho y los tambaleos del sujeto ilustrado	171
Conclusión	231
Bibliografía	241
Imágenes	249

ADVERTENCIA

Al escribir este libro me he enfrentado a la difícil cuestión de cómo propagar a Anacreonte y cómo leerle. Si Anacreonte debe darnos una lección de transmisión textual, es precisamente que lo que importa es comunicar el espíritu del original — porque el original ya no existe—. Inspirada por este principio y por mis propias preferencias a la hora de leer crítica literaria, he tomado una decisión quizá arriesgada: he traducido yo misma los versos de la *Anacreontea* a partir de la fuente que me parece más fiable, la que ofrece Patricia Rosenmeyer, profesora de lenguas clásicas de Yale University, en el apéndice de *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition* (Cambridge University Press, 1992). Estas traducciones de la *Anacreontea* están en inglés, así que las versiones que utilizo en mi estudio son mis traducciones al español de las traducciones de Rosenmeyer de la *Anacreontea* al inglés. Podría haber utilizado una traducción española del siglo XVIII (como la de los hermanos Canga-Argüelles o la de José Antonio Conde, ambas consultadas en la Biblioteca Nacional), pero los poetas salmantinos como Meléndez Valdés leían (y eran profesores de) griego y estas traducciones españolas de fines del XVIII no eran sus fuentes directas, así que esto hubiera complicado todavía más la cuestión. Y no he encontrado, entre las traducciones actuales de Anacreonte al español, ninguna que me pareciera tan hermosa como la traducción de Rosenmeyer al inglés. Así que, imbuida del espíritu imitativo pero poco riguroso de Anacreonte y sus imitadores, incluyo aquí mis propias traducciones de otras traducciones de otras traducciones de un original que ya no existe. Ojalá sean más una ayuda para el lector que una molestia, pues ése ha sido mi criterio a la hora de incluirlas.

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 Astorgano 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.