



Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español

David T. Gies

¿Qué es el rococó? No es fácil elaborar una definición exacta porque más que un *fenómeno* artístico o literario, el rococó es una *tendencia*, una convergencia de actitudes y posturas y sensibilidades que se detectan en el arte europeo de mediados y finales del siglo XVIII. La palabra «rococó» ni siquiera se usaba en el siglo XVIII; viene de la palabra francesa *rocaille*, que significa algo parecido a «decoraciones de concha y de piedra» y que se empleó por primera vez en el siglo XIX (siempre refiriéndose, claro está, al arte del siglo anterior). Sin embargo, en España, Juan Pablo Forner, en sus *Exequias de la lengua castellana*, había notado la tentativa llegada de un nuevo lenguaje ya en la segunda mitad del siglo XVII. Según Forner:

facilitándose más y más el uso de la lengua con el lujo y esplendidez elegante de la corte de Felipe IV, empezó a comparecer rápida, lozana, viva, sonora, jovial, galante, florida, deliciosa.

(130)

Este estilo jovial, galante, florido y delicioso será en el siglo XVIII lo que llamamos ahora el rococó, estilo que, según el padre Arteaga en 1789, experimentará el dominio de lo «bello» sobre lo «gracioso» (*Investigaciones sobre la belleza ideal*). Se hizo popular en la Francia del XVIII (se ve en los muebles y pinturas y decoraciones

arquitectónicas de Luis XV). Según Weisgerber, el rococó se distingue del barroco por las siguientes características:

BARROCO	ROCOCÓ
monumentalidad, pomposidad	intimidad
energía, tensión	libertad, gracia, ligereza
lo trágico y lo cómico	lo lúdico
<i>vanitas</i> y eros	eros como alegría
lo sublime	lo bello
colores claros y oscuros	color blanco, rosado, azul celestial
la Corte	la Villa

Entonces, si se piensa en estas características, lo que significa el «estilo rococó» se ve con más claridad en las palabras que se aplican a las obras llamadas rococó: palabras como «elegancia», «voluptuosidad», «vivacidad», «gracia», «femineidad», «belleza», «dulzura», «ornamento», «pequeñeces», «decoración», «lujo», «sensualidad», «placer», «refinamiento», «gusto», «frivolidad», «artificio», «intimidad», «delicadeza», «coquetería» y «erotismo» (Ver Hatzfeld y Schönberger). Sin embargo, para Patrick Brady, el rococó es algo más que una tendencia artístico-literaria; es algo que inicia «*a startling rent or tear in the fabric of Western culture*» (4). Es esta rasgadura lo que se va a estudiar en las páginas siguientes.

El concepto «rococó» aplicado a la literatura española es relativamente reciente y, hay que confesarlo, polémico. El primero en aplicar el término artístico a la poesía española fue Joaquín Arce en su importante estudio del año 1966 (Arce «Rococó, neoclasicismo»). Desde aquel entonces el término ha recibido aceptación entre la mayoría de los estudiosos de la poesía, pero siempre con matices. Por ejemplo, fue puesto en duda por Rinaldo Frolidi en su libro sobre Meléndez Valdés, por tener más que ver con la historia o con la historia del arte que con la historia literaria. Sin embargo, John Polt, en su antología de poesía española del siglo XVIII (ahora en su cuarta edición), se refiere a la «poesía de la segunda mitad del siglo XVIII... denominada rococó», y hoy en día se suele emplear el término para describir aquella poesía lírica de tono menor que hace hincapié en lo frívolo, lo erótico, lo sensual y lo elegante (Polt, 1986, 27). Arce vuelve al asunto en su libro *La poesía del siglo ilustrado* donde clarifica que el término «rococó» no se usa para delimitar una fase histórica sino para señalar una «modalidad poética que es reflejo de un gusto figurativo del siglo XVIII» (177). Es una modalidad poética que se refleja en casi todos los poetas españoles que figuran en la época entre el final de la edad barroca y el pleno desarrollo de la Ilustración y la poesía neoclásica, es decir, en aquella época que cubre más o menos el reinado de Carlos III (1759-1788) y los primeros años del reinado de Carlos IV (1788-1808). No es ni un movimiento ni una escuela ni una determinada época, sino una tendencia -una actitud, si se quiere- que aparece en ciertas poesías de algunos poetas. Alterna con otras formas y otras posturas poéticas, pero caracteriza mucha de la poesía de esta época.

Como R. P. Sebold nos ha demostrado, el sensualismo en España es una característica aprendida de la filosofía europea, de Locke y de Condillac sobre todo, y llevada al terreno español a través del interés en la cultura europea que manifiestan los intelectuales, políticos y literatos del siglo XVIII. Sebold nos pinta un elegante cuadro de un intelectual dieciochesco:

Lo más característico de los europeos del setecientos era un ansia de novedades, de escala universal, que gratificaban de diversas maneras: ya fuera buscando en los libros de otros países nuevas ideas para entretener el intelecto, ya buscando en las cinco partes del mundo objetos artísticos y exóticos lujos para halagar sensibilidades hastiadas, ya combinando estas dos tendencias.

(Rapto 275)

Luego, continúa este mismo investigador con una descripción de dónde viene esta sensibilidad y cómo se ve en los individuos del siglo:

La voluptuosidad de los querubines de Watteau, Boucher, Fragonard... lo peregrino de los biombos y floreros traídos de la China, la curva ondulante de los muebles de Luis XV y Carlos III, la elegancia cosmopolita de cierto caballero descrito por Cadalso, el cual «toma café de Moca exquisito en taza traída de la China por Londres; pónese una camisa finísima de Holanda, luego una bata de mucho gusto tejida en León de Francia; lee un libro encuadernado en París; viste a la dirección de un sastre y peluquero franceses; sale con un coche que se ha pintado donde el libro se encuadernó; va a comer en vajilla labrada en París o Londres las viandas calientes, y en platos de Sajonia o China las frutas y dulces»; todo esto es tan típico del siglo XVIII como lo es la Ilustración.

(Rapto 275)

Todo esto pertenece al mundo rococó. 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.

Se ha dicho que la edad del rococó trajo consigo la ascendencia de lo femenino. Es decir, si antes los poetas cantaban el heroísmo de Marte (la guerra) y los supuestos valores masculinos, poco a poco se nota en el siglo XVIII que Marte viene sustituido por Venus (el amor) y los valores femeninos. El mundo pastoril clásico o renacentista, con su amor platónico y no correspondido, se transforma ahora en un mundo de amor libre y francamente sensual. La mujer barroca - el ideal femenino - había sido la diosa, la musa, la gracia, la virgen; la mujer rococó es mucho más sensual, es una mujer de carne y hueso (idealizada, claro está, pero mujer), sexy, alegre y juguetona. Es decir, es una gracia, pero una gracia humanizada, no divina, una mujer que exhibe gracias francamente mundanas. Ella refleja perfectamente la imagen que la aristocracia del siglo tiene de sí misma. El amor místico y espiritual del mundo barroco se convierte en amor íntimo y sugestivo. Los individuos no sólo se contemplan y se miran, sino que ahora se tocan, se acarician, se besan. Por eso, se puede decir que el rococó poético y pictórico del siglo XVIII es la degradación del ideal cristiano del Renacimiento; es decir, la contemplación de lo espiritual ahora se transforma en la contemplación del cuerpo femenino.

En la poesía de Juan Meléndez Valdés el sensualismo dieciochesco se transmuta en pleno erotismo. Este erotismo, sin embargo, se expresa a través de unos versos elegantes y líricos que captan, tanto en su léxico como en su estructura, la delicada frivolidad y gracia de la poesía rococó dieciochesca. Lo que aporta Meléndez a la poesía de su época es una fina sensibilidad erótica, muy distinta del tono más mundano y grosero de las poesías eróticas de, por ejemplo, Quevedo. Sus versos forman, en palabras de John Polt, «un compendio de los aspectos esenciales del gusto rococó» (*Batilo* 115).

Para comprender mejor cómo se puede aplicar el término rococó a la poesía hay que pensar en la pintura dieciochesca, donde se ve con claridad los motivos, las imágenes y los temas que se recogerán luego en la poesía. El rococó es una extensión del mundo pastoril renacentista, pero con un nuevo elemento erótico y sensual. Los cuadros de Jean-Antoine Watteau, Jean Honoré Fragonard o François Boucher captan mejor que los de otros pintores el juego pastoril-erótico del siglo XVIII. Aunque no se sabe si Meléndez conoció directamente los cuadros de estos pintores, el rico erotismo pictórico de estos artistas del rococó francés se transforman en imágenes poéticas en sus versos.

Boucher capta en sus cuadros el mundo erótico-pastoril que describe Meléndez en sus versos. Tomemos como primer ejemplo «La Toilette de Venus» (1751) en el que la diosa de Amor está sentada en un rico diván rodeada de tres querubines (desnudos, naturalmente) que la atienden. El motivo del querubín se repite en el diván que lleva entre sus flores esculpidas de madera otra representación de los angelitos que agitan alrededor de Venus. Con fina sensualidad el pintor ilumina el blanco cutis de esta mujer bella y pensativa, seductora y delicada. Su brazo derecho esconde candorosamente el pezón mientras dos palomas blancas la acarician. Una de las palomas roza el pie de la diosa con su blando pecho, y mira entre sus divinas piernas, donde su sexo está sutilmente escondido por un trozo de cendal. La otra paloma, recogida entre los brazos de Venus, acaricia su pecho y alza su cabeza hacia la cara de ella con mirada suplicante. Al contemplar el cuadro resalta principalmente la elegante y sensual diosa rodeada de los niños, aunque en seguida se ven las palomas, cargadas de energía erótica, que captan el poder sexual del cuadro y lo transfieren al espectador. Los querubines se mueven alrededor del cuerpo femenino; las palomas lo tocan y lo acarician, sienten su

calor y su suavidad. Meléndez transforma esta escena en poesía. Los querubines salen en «Los hoyitos» («De entonces, como a centro / de la amable sonrisa / en ellos mil vivaces / Cupidillos se anidan» (*Obras en verso* I, 127). En este, y otros poemas de Meléndez (y en los cuadros de Boucher, por cierto), se nota lo que Polt ha llamado felizmente «aquella combinación de malicia e inocencia que caracteriza el rococó» (*Batilo* 116).

Los dioses antiguos se han convertido en seres eróticos para divertir y estimular a una nueva generación más acostumbrada al sensualismo ilustrado. Cosa parecida se ve en otro cuadro de Boucher, «Le lever du soleil» (1753), pero con una nota aún más explícita. A primera vista este cuadro representa lo que indica su título: el levantamiento del sol, pintado en imágenes de la antigüedad clásica. Pero pronto se ve no sólo los cuerpos (pecho, piernas, brazos, bocas, culos) sino que ahora el pintor incluye en su cuadro a uno de los dioses que sale del agua protegido por el brazo de una voluptuosa sirena. Y, ¿qué hace este individuo? En una actitud claramente sexual, sopla (¿besa? ¿lame?) una concha, símbolo erótico que hasta el espectador menos educado entenderá en el siglo XVIII.

Otros cuadros de Boucher también despliegan el elemento erótico, la carga sexual, la fuerte presencia de relaciones amorosas, el descubrimiento del cuerpo y del cutis, y el ansia erótica en cada figura. Muchas escenas que a primera vista parecen ser meras escenas pastoriles o mitológicas, inspeccionados más atentamente -y estudiadas desde una perspectiva nueva- se visten de una fuerte carga erótica. Por ejemplo, cuadros como «Madame Boucher» (1743), en el que la mujer invita sutilmente, pero se nota que invita con las piernas abiertas aunque cubiertas, y la mano en actitud de señalar el premio; «L'Odalisque» (1745), en el que la figura no sólo se revela, sino que invita al espectador a participar en el juego erótico; «L'Odalisque blonde» (1753), en el que la mujer abre las piernas en invitación al gozo sexual; «La belle cuisiniere» (1732), cuadro que esconde su erotismo detrás de imágenes de la cocina (hay que notar la postura de la mano y la boca del joven); «Jeune couple buvant» (1725), que está llena de tensión erótica donde el joven espera tocar el seno cubierto de la chica, cuyas piernas se abren lentamente; «Aminte reprenant connaissance dans les bras de Sylvie» (1756), que se convierte en cuadro que sugiere una violación cuando Aminta mira asustadamente al hombre desconocido que, bajo pretexto de ayudarla, la amenaza; «Venus demandant a Vulcain des armes pour Enée» (1732), que revela al dios, con su larga espada y los dos cisnes francamente fálicos, en postura de ver todo el cuerpo de la diosa de amor antes de entrar en lucha amorosa. Hay docenas de ejemplos de esta carga sexual en los cuadros de Boucher. Otro cuadro suyo merece un estudio más detallado por relacionarse otra vez directamente con un poema de Meléndez Valdés.

«La surprise» (1732) capta el momento en el que un amante sale de detrás de una cortina de seda verde para presentarse ante una mujer, sentada en un sofá con un gato en el regazo. El vestido desarreglado de la señora deja ver un pecho. Ella acaricia un gato, que se estira lánguidamente en sus manos. Una niña, también sorprendida por la apariencia del hombre, extiende una mano que cae directamente sobre el sexo de la mujer. La otra mano, con los dedos extendidos, señala vagamente la bragueta del amante. El erotismo no puede ser más claro aquí: con aparente inocencia Boucher capta un momento de alta tensión sexual. Meléndez, en su ciclo de poesías «La paloma de Filis», alcanza un efecto semejante al identificarse con la blanca paloma que Filis acaricia y que a su vez acaricia el blando cuerpo de su amante.

Donosa palomita,

así tu pichón bello
cada amoroso arrullo
te pague con un beso,

que me digas, pues moras
de Filis en el seno,
si entre su nieve sientes
de Amor el dulce fuego.

Dime, dime si gusta
del néctar de Lïeo
o si sus labios tocan
la copa con recelo.

Tú a sus gratos convites
asistes y a sus juegos,
en su seno te duermes
y respiras su aliento.

¿Se querella turbada?

¿Suspira? ¿En el silencio
del valle con frecuencia
los ojos vuelve al cielo?

cuando con blandas alas
te enlazas a su cuello,
ave feliz, di, ¿sientes
su corazón inquieto?

¡Ay! dímelo, paloma,
así tu pichón bello
cada amoroso arrullo
te pague con un beso.

(Obras en verso I, 167-168)

Pero es más: la paloma recibe los besos de Filis («cada amoroso arrullo / te pague con un beso») y por eso puede ser mucho más atrevida de lo que es el amante de Filis. Lo único que puede hacer el poeta es contemplar desde lejos y desear meterse en la blancura de su pecho. La paloma toca el cuerpo de la deseada mujer, igual que ocurría en el cuadro de Boucher.

Teniendo su paloma

mi Fili sobre el halda,
miré a ver si sus pechos
en el candor la igualan;

y como están las rosas

con su nieve mezcladas [- es decir, el pezón]
el lampo de las plumas
al del seno aventaja

Empero yo con todo

cuantas palomas vagan
por los vientos sutiles
por sus pomas dejara.

(*Obras en verso I*, 170)

Otras palomas ya se habían visto en los cuadros de Boucher. Los mismos cupidos desnudos y palomas sensuales aparecieron en «Le triomphe de Venus» (1739), de manera aún más directa. La vitalidad expansiva del cuadro palpita con juegos amorosos y eróticos. No sólo Venus sino cinco mujeres más, todas con los brazos y piernas entretejidos entre las colas de los delfines (obvios símbolos fálicos) donde se apoyan, descansan en las olas del mar al lado de cuatro dioses hermosos, fuertes y desnudos. Una docena de querubines (dos en el centro del cuadro en una actitud que imita el acto sexual) y cinco palomas (dos que descansan en el cuerpo de una de las mujeres) completan el cuadro. El tono es alegre, pastoril-erótico, y vital. Las ondulaciones del agua se prolongan en las ondulaciones de los cuerpos humanos, que están unos juntos a otros en una gran orgía sensual. Viento, luz, agua, pez, concha, perla, paloma, piel... todas las imágenes se mezclan en un cuadro que tiene poco que ver con los cuadros académicos sobre la mitología antigua. Meléndez le dice a su paloma, «Que mi Filis te alienta / al fuego de su pecho / y mil veces te besa» (*Obras en verso I*, 190).

Meléndez dedica treinta y seis odas a la paloma de Filis, todas cargadas de una energía erótica difícil de esconder. Al reconocer la fuerza erótica de las poesías de Meléndez, Cadalso le dice a su amigo: «... pues Venus te da aliento» (*Poetas líricos I*, 265). Y Cadalso recoge otro momento parecido en su oda traducida de Catulo, «De mi querida Lesbia» en la que describe el juego entre un dulce pajarillo y el cuerpo de su amante:

Ya se estaba en su seno,

ya daba un vuelecito
al uno y otro lado,
volviendo al puesto mismo,

su lealtad y gozo
mostrando con su pico.

(Poetas líricos I, 269)

Lo que describe el poeta -los saltos del pajarillo- es exactamente lo que quiere hacer. Este nuevo elemento sensual se presenta con atrevido detalle: el cuerpo femenino, reflejado en espejos, tocado por las leves gasas de su ropa y acariciado por las brisas y palomas es el objeto de esta poesía. En su oda anacreóntica «Me admiran en Lucinda» Cadalso describe explícitamente el cuerpo femenino:

Me admiran en Lucinda
aquellos ojos negros,
en Aminta los labios,
en Cloris su cabello,
la cintura de Silvia,
de Cintia el alto pecho,
la frente de Amarilis,
de Lisi el blanco cuello,
de Corina la danza
y de Nise el acento;
pero en ti, Filis mía,
me encantan ojos, pelo,
labios, cintura, frente,
nevado cuello y pecho,
y todo cuanto escucho
y todo cuanto veo.

(Poetas líricos I, 274)

Los rostros, cabellos, ojos, risas, dientes, manos, cinturas, pechos y senos de las amantes aparecen descritos en estos poemas continuamente, siempre recordando al lector el elemento sensual. Y al lado de esta elegante y púdica descripción pulsa otra mucho más erótica, inmediata y clínica, que veremos mañana.

Sin embargo, si este mundo rococó es un mundo carente de los rasgos agresivos que en el barroco se habían considerados como la marca de lo viril, de Marte, y que en el siglo XVIII se denominó «afeminado», es todavía un mundo controlado e inventado por el hombre. Es decir, el artista que pinta o poetiza este mundo es, en general, un hombre y por eso la visión que se da es una visión creada por la imaginación masculina. De allí

viene uno de los elementos más interesantes del arte rococó: la figura que los franceses llaman el *voyeur*. Tanto en la novela como en la poesía como en la pintura se notan repetidas instancias de un hombre (y a veces, una mujer, como en la novela erótica francesa, *Histoire de dom B...*) que describe lo que ve desde un lugar oscuro, escondido, no percibido por el objeto de su observación.

La mujer delante del espejo o en su gabinete vistiéndose es otro motivo pintado por Boucher («La toilette», 1742 y «La toilette de Venus», 1751). El «*locus amenus*» del mundo pastoril -el bosque, el campo, el jardín- se transforma ahora en gabinete aristocrático interior y personal. («La surprise» se sitúa en el mismo sitio). El poeta se pierde en la contemplación del toilette de Galatea: «¡Qué ardor hierve en mis venas!» exclama. «¡Qué embriaguez! ¡Qué delicia! / ¡Y en qué fragante aroma / se inunda el alma mía!» (Oda VII). Todas las imágenes de la pintura rococó y todos los sentidos se recogen en forma poética en «El gabinete, Oda VII» de Meléndez. Al contemplar a su amante, el poeta pierde control de su razón y se entrega plenamente a sus emociones, a su deseo:

¡Qué ardor hierve en mis venas!

¡Qué embriaguez! ¡Qué delicia!

¡Y qué fragante aroma

se inunda el alma mía!

[...]

Allí plumas y flores,

el prendido y la cinta
que del cabello y frente
vistosa en torno gira,

y el velo que los rayos

con que sus ojos brillan,
doblándoles la gracia,
emboza y debilita.

Del cuello allí las perlas,

y allá el corsé se mira,
y en él de su albo seno
la huella peregrina

¡Besdala, amantes labios...!

¡besadla...! mas tendida
la gasa que lo cubre
mis ojos allí fija.

¡Oh, gasa...! ¡qué de veces...!

El poiano... Ven, querida,
ven, llega, corre, vuela,
y mi impaciencia alivia.

¡Oh! ¡cuánto en la tardanza

padezco! ¡Cuál palpita
mi seno! ¡En qué zozobras mi espíritu vacila!
[...]

(*Obras en verso I 200-201*)

En este poema, la música misma se convierte en el intermediario entre el deseo del poeta y el cuerpo de Galatea.

Trine armonioso el piano;

y a mi rogar benigna,
cual ella por su amante,
tú así por mí delira.

Clama, amenaza, gime;

y en quiebros y ansias rica,
haz que ardan nuestros pechos
en sus pasiones mismas,

que tú cual ella anheles

ciega de amor y de ira
y yo rendido y dócil
tu altiva planta siga.

(*Obras en verso I, 201*)

El elemento musical es fundamental en muchas poesías del periodo rococó; es más, en Meléndez sirve de instrumento de seducción. Algo parecido se ve en la pintura de la época, en especial en los cuadros de Watteau. ¿Qué se ve en sus cuadros? Al principio, agradables escenas de música, un hombre que entretiene a una mujer (o a varias mujeres) con su lira, su viola, su guitarra. Pero al ver en el cuello del instrumento un instrumento fálico -y siempre en estado de erección, naturalmente- se descubre otro mundo mucho menos inocente que el que al principio se representa y algo que tiene su paralelo en la poesía rococó de la época. Al principio, el músico se encuentra solo con su instrumento, como en los cuadros que se titulan «Le donneur de serenades» o «*Jeune musicien accordant son violon*». Luego, la presencia de la mujer complica las imágenes y las carga de un poder erótico antes ausente, como en «La leçon de musique» o «La partie quarrée».

La mujer se acerca, se pone en contacto directo con el músico (ver «Sous un habit de Mezetin»). Después, hasta los títulos de los cuadros implican el pintor en el juego erótico, títulos como «Les charmes de la vie», «L'enchanteur» (¿qué le encanta?), «La leçon d'amour» o «La game d'amour».

Y por último, el juego estalla en plena explosión sexual porque ni el músico ni el pintor puede contener su deseo: En «L'amour au théâtre italien» Watteau pinta, con obvio simbolismo erótico, el fuego de una antorcha que arde, que estalla, en combinación con la cabeza del «instrumento» del músico, sugiere un falo en orgasmo. Sin exagerar, se ve el intento de representar un mundo erótico y sensual debajo del mundo de alegre fiesta y sonora música.

Como escribe Javier Herrero, lo que hizo Meléndez y los otros poetas de la famosa escuela salmantina fue dar voz y lenguaje a una sociedad que ya vivía la misma libertad y libertinaje que la que se ve en el *London Journal* de Boswell o en *Les liaisons dangereuses* de Laclos, pero que todavía expresaba sus emociones y sus sentimientos con un vocabulario barroco. Pero el vocabulario barroco ya no podía ni captar ni expresar la nueva atracción a la elegante sensualidad y abandono cínico del mundo rococó (214). Meléndez por eso se convierte en el líder del nuevo momento poético y llega a transformar el sensualismo rococó en pleno erotismo.

No hay nada inocente en estos juegos poético-eróticos de Meléndez; tampoco había inocencia en los cuadros de Boucher y Watteau. Los poetas y pintores de la época rococó eran completamente conscientes de la carga erótica de su arte, a pesar de sus protestas en contra. Sabían perfectamente que habían transformado el jardín renacentista -morada de Venus, lugar de contemplación y espiritualidad- en jardín erótico, morada de Venus y Cupido, de Céforo, de Flora, de los revolteados querubines, juntos en un juego eterno y amoroso. El mundo idílico pastoril se cubre con un tono erótico y sensual. Cuando Meléndez exhorta a la paloma de Filis a explorar su cuerpo, a tocar sus senos y a acariciar su boca, es obvio que la paloma es él, que él quiere ser aquel pajarito que se encuentra en los calurosos brazos de Filis. Grita el poeta, ya excitado con pasión amorosa: «Su ejemplo, Filis, toma, / pero conmigo empieza, / y repitamos juntos / lo que a su lado aprendas» (*Obras en verso* I, 168).

Queda más clara esta postura de Meléndez en varias traducciones que escribe de poetas clásicos (no son exactamente traducciones porque Meléndez siempre los adopta a sus propias necesidades lingüísticas). Por ejemplo, en el siguiente epígrafe -no publicado durante la vida del poeta-, combina la paloma con la concha (que ya se ha visto en los cuadros de Boucher):

Al lecho, al lecho; y en ardiente fuego

los miembros se os derritan;
no los arrullos del palomo ciego
con los vuestros compitan;
no los amantes brazos
la hiedra envidien en sus dulces lazos;
ni las conchas del mar innumerables
excedan vuestros besos incesables.

(*Obras en verso I, 294*)

Otro ejemplo parecido y aún más atrevido se ve en esta oda (tampoco publicada durante la vida del autor):

Cuando mi blanda Nise
lasciva me rodea
con sus nevados brazos
y mil veces me besa,
cuando a mi ardiente boca
su dulce labio aprieta,
tan del placer rendida
que casi al hablar no acierta,
y yo por alentarla
corro con mano inquieta
de su nevado vientre
las partes más secretas,
y ella entre dulces ayes
se mueve más y alterna
ternuras y suspiros
con balbuciente lengua,
ora *hijito* me llama,
ya que cese me ruega,
ya al besarme me muerde,
y moviéndose anhela,
entonces, ¡ay!, si alguno
contó del mar la arena,
cuenta, cuenta, las glorias
en que el amor me anega.

(*Obras en verso I, 295*)

¿Queda alguna duda de la postura del poeta cuando le invita a su Nisa a «jugar con él» en la oda, «Juguemos, Nisa mía»? Aquí, convierte a su Nisa en paloma (y a sí mismo,

con poca sutileza, en su «pichón», cuya asociación a la palabra «picha» no hay que subrayar demasiado) en otra oda donde escribe lo siguiente?

Yo enamorado y ciego
te diré: «¡Ay, palomita!»
y tú con voz blandita
me dirás: «Pichón mío»;
y cuando en el exceso
de mi furor te diga:
«Dame, paloma, un beso»...

Y ella, entre pudor y deseo, le dice:

...¡Ay! ¿dó vas? ¿dónde
tu dedo ¡ay, ay!, se esconde
lascivo? ¿qué hacemos!...

(*Obras en verso I*, 296)

* * *

En el siglo XVIII reina el mundo de los sentidos. La estética rococó sólo refleja una realidad social, como prueba Carmen Martín Gaité en su delicioso estudio sobre *Usos amorosos del XVIII en España*. El rococó español aporta un nuevo lenguaje literario, un lenguaje sensual, delicado, erótico, artificioso, juguetón y elegante que, avanzando un paso más, nos llevará a un erotismo tan fuerte que provocará escándalo, reacción y censura. Detrás de la elegante sensualidad cortesana del mundo rococó pulsa todo un mundo crudo, violento y sexual (pensemos en el cambio que se nota en los cuadros de Goya, que van de los dibujos y retratos cortesanos de su primera etapa a los akelarres y grabados de su segunda etapa). Este lenguaje -el próximo paso del lenguaje rococó, el comienzo de la rasgadura mencionada por Brady- será el lenguaje de la literatura pornográfica, tan abundante (y tan poco estudiada) en el siglo XVIII español.

Obras citadas

- Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid, Alhambra, 1981.
- Brady, Patrick. «Towards a Theory of the Rococó». *The Comparatist*. 9 (1985): 4-17.
- Forner, Juan Pablo. *Exequias de la lengua castellana*, ed. Pedro Sáinz y Rodríguez. Clásicos Castellanos 66. Madrid: Ediciones de 'La Lectura', 1925.
- Froldi, Rinaldo. *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*. Milano, Instituto Editoriale Cisalpino, 1967.
- Hatzfeld, Helmut. *The Rococo. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*. New York, Bobbs- Merrill, 1972.
- Herrero, Javier. «The Rococó Pastoral: Versailles's Eroticism in the Poetry of Meléndez Valdés».
- Estudios Ibero-Americanos* 1 (1975): 211-225.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid, Editorial Lumen, 1972.
- Meléndez Valdés, Juan. *Obras en verso*, ed. J.H.R. Polt y Jorge Demerson. 2 vols. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981.
- Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. Leopoldo Augusto Cueto. 3 vols. Madrid: Atlas, 1952. (BAE 61, 63, 67).
- Polt, John H.R. *Batilo: Estudios sobre la evolución poética de Meléndez Valdés*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.
- , ed. *Poesía del siglo XVIII*. 4a. ed. Madrid, Castalia, 1994.
- Schönberger, Arno y Halldor Soehner, *The Rococo Age: Art and Civilization in the 18th Century*. New York, McGraw Hill, 1960.
- Sebold, Russell P. «Dieciochismo, estilo místico y contemplación en *La esposa aldeana*, de Iglesias de la Casa». En *El rapto de la mente* (Barcelona, Anthropos): 273-291.
- , *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona, Crítica, 1983.
- Weisgerber, Jean. «Qu'est-ce que le Rococo? Essai de définition comparatiste». En *Études sur le XVIIIe siècle. Rocaille. Rococo*. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1990. 11-23.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

