

EJEMPLOS DEL ROCOCÓ EN HISPANOAMÉRICA

CONCEPCIÓN REVERTE
(Universidad de Cádiz)

Joaquín Arce titulaba el primer capítulo de su libro *La poesía del siglo ilustrado*¹, «El siglo XVIII, cruce de corrientes», y es desde esta perspectiva, es decir, como una de las corrientes que hallamos en el siglo XVIII, como voy a abordar hoy aquí dos ejemplos de lo que puede ser calificado como un estilo rococó en Hispanoamérica. Soy consciente de que el uso del término rococó tiene seguidores y detractores en la historia literaria, pero en casos como los que mostraré pienso que puede ser útil para la crítica.

La palabra rococó nos hace evocar inmediatamente un modo de practicar las artes plásticas, expresado principalmente en pintura y en artes decorativas, que es característico de la corte francesa anterior a la Revolución, esto es, en época de Luis XV y, sobre todo, de Luis XVI y la célebre María Antonieta de Austria. Es el estilo que plasman tres pintores: Jean-Antoine Watteau, Jean Honoré Fragonard y François Boucher y que trató de reproducir Sofía Coppola en su película sobre la reina francesa (*María Antonieta*, 2006). El rococó literario correspondería a la etapa final del Barroco, de evidente afrancesamiento en España con la llegada de los Borbones al trono, en el cual el Barroco se despoja de su gravedad adquiriendo una mayor sencillez expresiva.

En el género poético, al que pertenece el primero de los ejemplos que voy a dar, dentro de la crítica hispánica han asumido el término rococó, para la

¹ Madrid: Alhambra, 1981.

Literatura Española, el citado Joaquín Arce, José Caso, John H. Polt, Rogelio Reyes o David Gies;² no reconocen, en cambio, su utilidad, Jesús Cañas o Russell Sebold³, quienes opinan que, más que aclarar, que es la labor de la crítica, el término induce a confusión. Entre los críticos que se dedican a la Literatura Hispanoamericana han empleado el término rococó Enrique Anderson Imbert, Emilio Carilla, José Juan Arrom, Héctor Orjuela, Horacio Jorge Becco, José Miguel Oviedo⁴, y Román de la Campa y Raquel Chang-Rodríguez en la antología que hicieron conjuntamente.⁵ Como indica Andrew Bush, en la *Historia de la*

² Por ej. en *op. cit.*; José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño, *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo xviii*, Oviedo: Universidad de Oviedo, «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», núm. 22, 1970; *Poesía del siglo xviii*, ed., introd. y notas J. H. R. Polt, Madrid: Castalia, 1975, «Clásicos Castalia»; *Poesía española del siglo xviii*, ed. R. Reyes, Madrid: Cátedra, «Letras Hispánicas», 1988; David T. Gies, «La palabra pintada: Observaciones sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo xviii español», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de Julio de 2001, eds. I. Lerner, R. Nival, A. Alonso, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, vol. III, págs. 3-28.

³ Por ej., en Jesús Cañas Murillo, «Sobre Posbarroquismo y Prerromanticismo en la Literatura Española del siglo xviii (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)», *El Siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coords. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán, Madrid: CSIC, 1996, págs. 159-169; Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1985 y *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid: Cátedra, 2003. No se abordaba esta cuestión en *Poetas líricos del siglo xviii*, selección, estudio y notas H. Capote, Zaragoza-Madrid-Barcelona-Buenos Aires-New York: Editorial Ebro, 1971.

⁴ Por ej., en Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: FCE, 1970, 2 vols., (2.^a ed.); Emilio Carilla, «Hacia una caracterización del Rococó», *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid: Gredos, 1983 y «La lírica hispanoamericana colonial», *Historia de la literatura hispanoamericana*, coord. L. Íñigo Madrigal, t. I: *Época colonial*, Madrid: Cátedra, 1982; José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXIX, 1977, 2.^a ed.; Héctor H. Orjuela, «Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara. Poeta rococó» en su *Estudios sobre literatura indígena y colonial*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1986, págs. 109-155; *Poesía colonial hispanoamericana*, selección, prólogo y bibliografía H. Jorge Becco, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990; José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Alianza, 1995, vol. I: «De los orígenes a la Emancipación».

⁵ *Poesía hispanoamericana colonial. Historia y antología*, selección, estudio y notas A. R. de la Campa y R. Chang-Rodríguez, Madrid: Alhambra, 1985; en «*Aquí, niñas del sur, venid ligeras*». *Voces poéticas virreinales*, selección, introducciones, bibliografía y notas R. Chang-Rodríguez, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008, Raquel Chang no emplea el término, señalando una «Profusión de ideas, temas y estilos» en el xviii y una «Pervivencia del Barroco». Tampoco lo usa Mercedes Serna en su edición de *Poesía colonial hispanoamericana (siglos xvi y xvii)*, Madrid: Cátedra, 2004, «Letras Hispánicas», que, como indica el título, excluye el siglo xviii. Resume acertadamente la evolución poética del siglo, sin referirse a la denominación, Teodosio Fernández en «Hacia el Neoclasicismo», en T. Fernández, S. Millares y E. Becerra, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, 1995, págs. 43-45.

Literatura Hispanoamericana coordinada por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker⁶, donde escribe el capítulo que trata sobre «Poesía lírica en los siglos XVIII y XIX», en relación a la Literatura Hispanoamericana, frente a la literatura peninsular, hay que subrayar la escasez de estudios sobre el siglo XVIII.⁷

Para explicar brevemente lo que sería la estética del rococó poético, cito las definiciones del mismo que hacen Emilio Carilla y Joaquín Arce. Define así el Rococó Carilla en el apéndice que le dedica en su libro *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, de 1983:⁸

Veo por lo tanto, como líneas más definidoras, su sentido hedonista, su superficie de juego y coquetería. Es, notoriamente, un arte aristocrático, cortesano, ámbito apropiado donde podían triunfar la galantería y el refinamiento.

Frente a la monumentalidad barroca, el Rococó destaca, sobre todo, su culto de lo pequeño, la miniatura, la filigrana. Y, no menos, el plano de importancia que adquiere la artesanía o artes menores (espejos, muebles, tejidos, jardinería). Se vuelve, en parte, al exceso ornamental del Manierismo, después del adorno algo más contenido del Barroco. En fin, la abundancia mitológica, la predilección por el arcadismo. Y, en otra línea, sus contactos parciales con el Iluminismo.

Por su parte, Joaquín Arce, en el libro citado anteriormente⁹, por las mismas fechas (1981) declara:

En cuanto al léxico, la lengua utilizada está en íntima conexión con los elementos que determinan unas modas cortesanas, un refinamiento de modales y una preferencia por determinados objetos más bien exóticos con valor meramente decorativo, aunque esencial en ese ambiente; métricamente se aspira a un ritmo bien marcado a base de versos cortos y estrofas breves y cerradas; gramaticalmente se busca una disposición paratáctica, casi lineal, sin interrupciones, con tendencia a formas exclamativas que expresan el arroba-

⁶ Publicada inicialmente en inglés en Cambridge: Cambridge University Press, en 1996, y en español (con correcciones) en Madrid: Gredos, 2006.

⁷ No he llegado a manejar su libro *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century*, Lewisburg: Bucknell UP, 2002. En el capítulo citado, bastante breve, Bush no menciona el término rococó.

⁸ *Op. cit.*, pág. 149. Es la misma definición que hay en el art. cit. «La lírica hispanoamericana colonial» (1982).

⁹ Págs. 185-186.

miento del poeta; y, como indicio morfológico bien evidente, el diminutivo, increíblemente extendido hasta para lo que ya no necesitaría aminoramiento expresivo; frecuentes asimismo los epítetos, pero huyendo de las notas estridentes o de lo intensamente cromático para tender a la blancura, a los tonos suaves o nacarados. El paisaje suele concentrarse en escenas movidas y recortadas, con flores y pájaros inocentes, con evocadoras grutas a las que se junta la presencia del agua, contorneada de espumas y siempre fluuyente en forma de arroyuelos, de fuentes con estatuas, de surtidores. Y como temas dominantes, además de la naturaleza, el amor y la belleza femenina, pero en su adecuado marco de fiestas, de rico vestuario, dominado por la coquetería y frivolidad. Frente a la virilidad intelectual que suponen los ideales de la Ilustración, éste es un mundo afeminado, agraciado, con predominio de lo aparentemente ingenuo, incluso en la utilización de la mitología, reducida a meras dimensiones domésticas.

La lengua de la poesía barroca en su aspecto léxico sigue en vigor en el barroquismo dieciochesco y en el Rococó. Lo que no se incorpora es la arquitectura del período, los retorcimientos hiperbáticos, las alusiones a una cultura desconocida. Es el mismo material, simplificado y aligerado, pero estructurado de manera más clara y perceptible.

El único punto en el que la crítica que acepta el término parece discrepar es en la complicación o simplificación de la lengua del Rococó, pero, como se explica al final de las citas anteriores, entiendo que si existe una complicación, o más bien acumulación, con un propósito ornamental, hay una mayor simplicidad metafórica y sintáctica, que preparará el camino a la posterior poesía ilustrada. En la bibliografía se hace hincapié en el arcadismo del Rococó y en su vertiente de poesía anacreóntica, es decir, una poesía ligera que trata sobre el disfrute de la vida, con referencias al vino y al amor, para la que se suelen emplear metros cortos.

En cuanto al ámbito cronológico en el que hallamos el Rococó, es un estilo literario que se sitúa, como he dicho antes, tras el pleno Barroco, como evolución última del mismo, teniendo su momento central, según la bibliografía, aunque aquí hay más discrepancias, hacia los años 1750 y 1770 aproximadamente.¹⁰ En la historia de la Literatura Española se adscriben al Rococó poemas de los contertulios de la Academia del Trípode de Granada (1738-1748), como fueron Alonso Verdugo, III Conde de Torrepalma (1706-1767) y su amigo José Antonio

¹⁰ Para el cambio de mentalidad frente al Barroco, Bush, en art. cit., pone como hito el año 1767, fecha de expulsión de los jesuitas de España y sus colonias, dada la importancia de esta orden religiosa para el Barroco y su vinculación al movimiento independentista hispanoamericano.

Porcel y Salablanca (1715-1794);¹¹ también se considera rococó parte de la obra de José Cadalso (1741-1782) y de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), estos dos últimos vistos simultáneamente como neoclásicos y prerrománticos. Hay que recordar también que la crítica admite, en general, hoy, para España, el inicio del Neoclasicismo con la publicación de la primera edición de la *Poética* de Ignacio de Luzán en 1737 y que los autores citados frecuentaron asimismo la Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751); pues, como el propio Sebold señala, la implantación de las ideas ilustradas y del estilo vinculado a ellas fue gradual a lo largo del siglo XVIII.

En relación a Hispanoamérica, en su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (1.^a ed., 1963; 2.^a ed. corregida, 1977), José Juan Arrom llamaba rococós a autores de la generación de 1714 (nacidos entre 1684 y 1713) y a algunos escritores de la generación siguiente (de 1744). La crítica de la Literatura Hispanoamericana suele citar como autores que practican un estilo rococó al peruano Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743), a los mexicanos Juan José de Arriola (1698-1768) y Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809)¹², al colombiano Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (1721-1781) y al –con un criterio actual– ecuatoriano Juan Bautista Aguirre (1725-1786). En un artículo de 1995¹³ añadí a ese listado de autores que practican un estilo rococó al peruano Fray Francisco del Castillo, «el Ciego de la Merced» (1716-1770), con uno de cuyos poemas pienso ejemplificar dicho estilo, contrastándolo con el del pleno Barroco. Emilio Carilla, cuando hace su recorrido por la lírica hispanoamericana colonial, suele calificar a estos autores simultáneamente como barrocos y rococós, apreciación que haría también yo respecto a la poesía de Castillo, pues hay poemas donde se reconoce menos lo que puede ser calificado como un estilo rococó.

Los textos que quiero contrastar para mostrar el cambio del pleno Barroco al Rococó son dos poemas satíricos que tratan del mismo asunto: el rechazo a las peticiones de una dama, uno de Francisco de Quevedo y otro de Francisco

¹¹ Respecto a estos dos autores también se habla de «reforma tradicionalista»; por ej., Polt, en *op. cit.*, o Enrique Rull, en *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*, Madrid: Taurus, 1987. He consultado también Nicolás Marín, *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípede*, Granada: Universidad de Granada, MCMLXXI y José Antonio Porcel y Salablanca, *El Adonis*, ed. M.^a Dolores Tortosa Linde, Oviedo: Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1999.

¹² Martínez de Navarrete y otros autores formaron una Arcadia de México, paralela a la publicación del *Diario de México* en su primera época (1805-1812); véase Esther Martínez Luna, «Fray Manuel Martínez de Navarrete y la arcadia de México», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, págs. 397-402.

¹³ «La poesía de Fr. Francisco del Castillo ('el Ciego de la Merced')», *Espejo de paciencia*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, núm. 0, págs. 47-53.

del Castillo; este último inspirado en el anterior. Doy a continuación el poema de Quevedo en edición de José Manuel Blecua:¹⁴

A UNA DAMA QUE PEDÍA JOYAS, DICIÉNDOLA QUE EN SUS PARTES Y HERMOSURA ESTABA JUNTO UN TESORO, DONDE ERA FUERZA BUSCAR LO QUE PEDÍA

ROMANCE

Cuando perlas orientales
 pide que la traigan Menga,
 la boca con que las pide
 la tiene llena de perlas.
 5 Quien las pide puede dallas,
 pues con cualquier risa muestra
 más que llora la mañana
 cuando enriquece las yerbas.
 Si he de darla lo que quiere,
 10 tengo de buscarlo en ella,
 pues cuando perlas me pide
 adonde las hay me enseña.
 Corales, me pide y todo,
 y, al pedírmelos, tropiezan
 15 en corales sus palabras,
 pues entre sus labios suenan:
*que para darla cosa que no tenga,
 la habré de dar mi amor y mi sospecha.*

Cuando hebras de oro me pide,
 20 a ser su ladrón me fuerza;
 pues, si se las he de dar,
 he de hurtar las que se peina.
 Dice que desea diamantes,
 y es porque nunca se tienta
 25 el pecho, donde hallará

¹⁴ Cito por *Obra poética*, Madrid: Editorial Castalia, 1969, 3 vols., t. III, págs. 177-178; se recoge asimismo en Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 2004. Este poema no es comentado por Ignacio Arellano en *Poesía satírica burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003.

una mina desas piedras.
 Jazmín y rosa me pide:
 y yo, para obedecerla,
 para robar sus mejillas
 30 la pido luego licencia.
 Ámbar pide que la dé,
 y es que ya no se le acuerda
 que de su aliento la gasta
 en las palabras su lengua:
 35 *que para darla cosa que no tenga,*
la habré de dar mi amor y mi sospecha.

En este poema satírico que imagino para cantar, dado el uso de estribillo, Quevedo se burla de las peticiones de joyas de una dama, parodiando las metáforas sobre la belleza femenina que han caído en lo tópico por su repetición, en la poesía que va desde Petrarca y el Renacimiento hasta Góngora, lanzando unas pullas hacia Góngora y sus seguidores. Pienso que la elección de forma métrica, romance dividido en cuatro cuartetas, apunta con sorna al habitual empleo del soneto (también cuatro estrofas) en la poesía amorosa o de homenaje gongorina. Y aquí la Filis, Lisarda o cualquier otro seudónimo ilustre ha sido convertida en una tal Menga, nombre claramente vulgar.¹⁵ Quevedo construye su poema en base a la enumeración y la metáfora, con una estructura paralelística.

Si vamos al poema de Castillo, que doy como ejemplo de estilo rococó, advertiremos lo siguiente:¹⁶

¹⁵ Por ej., Joan Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1954, 4 vols. y, con la colaboración de José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980, 6 vols., vincula los nombres propios Menga, Mengo o Mingo a las voces Mengano y Zutano.

¹⁶ Edición mía; este poema lo publiqué anteriormente en «Un poeta virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo, 'el Ciego de la Merced'», *Estudios. filosofía / historia / letras*, publicación del Instituto Tecnológico Autónomo de México, núm. 12 (primavera 1988), págs. 69-88, manteniendo las grafías que manifiestan seseo. En el ms. se escriben con seseo, sin que afecte en este caso a la rima, «piesas», «amasonas», «ofresco», «guarnescas», «presiso», «sarcillos», «desembarasarse», «sapatos», «descalsos», «sapateros». El poema se recoge en la edición, con bastantes defectos, *Obra Completa* de Fr. Francisco del Castillo, publicada por el abogado peruano César Debarbieri, Lima, edición no venal, 1996. Actualmente preparo una edición de las obras completas del Ciego de la Merced.

EN NOMBRE DE UN MISERABLE A QUIEN SE LE TRATA UN
CASAMIENTO, RESPONDE EL POETA EXCUSÁNDOSE DE DAR
CUANTO LE PIDIERE LA NOVIA EN ESTAS

SEGUIDILLAS

Han dado en que me case
con cierta niña
yo digo que la tomo
como no pida,
5 porque, en pidiendo,
seré de la Tenaza
el Caballero.
 Mas, por si es petulante,
quiero avisarla
10 lo que he de concederla
que ha de ser nada,
 que, en sabiendo esto,
claro está que por nada
no ha de haber pleito.
15 Iréme figurando
lo que me pide,
que aquí nada se pierde
pues no se exhibe,
 y es bien pensado,
20 por lo que sucediere,
que esté contado.
 Si quiere casa grande
le digo luego:
Para eso, vida mía,
25 vete a un convento,
 porque es muy cierto
que, aunque quieras fundirme,
ni un cuarto tengo.
 Cuando me pides clavos
30 es la respuesta:
¿Adonde no hay un cuarto
cómo habrá piezas?,
 ni es bien que tengas
a quien pueda matarte

- 35 o morir pueda.
En pidiéndome coche
le digo: Paso,
que cosa que yo estimo
no anda rodando,
40 y fuera injuria
poner hoy una discreta
entre dos mulas.
Si tostada me pide
diré con rabia:
45 ¿Cómo tan sin empacho
pides tostada?,
¿no ves que a Midas
le fue veneno el oro
en la barriga?
50 En nombrándome puntas
diré que calle,
pensando que las pide
para clavarme,
diciendo: ¡Mi alma,
55 sólo las amazonas
son capitanas!
En boqueándome encajes
así le digo:
Tuyo me ofrezco entero
60 mas no partido,
y tu belleza
no ha menester, Señora,
que la guarnezcas.
En pidiendo manillas
65 de oro muy fino
sabrás que el castellano
no lo he entendido,
y así es preciso
poner muchas escalas
70 por lo subido.
En queriendo zarcillos
diré enfadado:
¿Tus orejas son puertas
para candados?

- 75 y es gran martirio
no desembarazarse
de los zarcillos.
 Si pide faldellines
hará mal ella,
- 80 pues por no ir a sacarlos
habrá contienda,
 y es mucho lance
que por un sastre quiera
ver un desastre.
- 85 Medias no ha de ponerse,
aunque se enfade,
que no quiero crecientes,
menos manguantes,
 y no es seguro
- 90 que ande una mujer noble
buscando puntos.
 Si me pidiere ligas
le haré que vea
que ya nos ha ligado
- 95 la Madre Iglesia,
 y haré notorios
los lazos que nos juntan
del matrimonio.
 Para que no me pida
- 100 jamás zapatos
le diré las virtudes
de los descalzos,
 pues es bien claro
que ellos sin zapateros
- 105 son ajustados.
 Porque espejos no pida
y mejor vea,
el espejo de ejemplos
le haré que lea,
- 110 pues verá claros,
no por entre vidrieras,
los desengaños.
 Si guardar estas leyes
quiere mi niña,

115 aquí tiene mi mano
pero vacía,
y es de estimarla,
porque yo se la entrego
con toda el alma.

Castillo escribe unas seguidillas compuestas, forma métrica popular para cantar, característica del siglo XVIII. En otros poemas de Castillo y en escritos sobre él es presentado el Ciego cantando al compás de una vihuela. Como el Ciego es un fraile mercedario, no contesta en primera persona, como hace Quevedo, sino que las seguidillas se suponen escritas a petición de «un miserable» y se ponen en boca de éste. Castillo emplea también una estructuración paralelística del poema, con una serie de peticiones que se niegan en las respuestas. La parodia de las metáforas gongorinas en Quevedo ha sido sustituida en el poema del Ciego por una enumeración de seres u objetos que corresponden a una vida placentera y al ornato en el vestido, con juegos de palabras. El poema de Castillo se abre con una referencia a una obra satírica de Quevedo, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, donde el madrileño, como en otras obras suyas, rechaza a las mujeres de «toma y daca», esto es, las que dan sus favores a cambio de bienes materiales o de dinero.

Volviendo nuevamente a Quevedo, pero esta vez a sus *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en ellas el personaje así llamado va enumerando en una serie de epístolas –aquí textos breves en prosa– todo lo que se puede ir negando a una dama pedigüña y la forma en que hay que negarlo; son consejos que ofrece el citado caballero para «guardar la mosca y gastar la prosa», «Ejercicio cotidiano que ha de hacer todo caballero para salvar su dinero a la hora de la daga». Quevedo pasa en las *Cartas* de un estilo impersonal al principio, dirigido a sus aconsejados, al tú dirigido a la dama en la serie de respuestas para cada asunto; segunda persona que adoptará asimismo Castillo en el poema que acabamos de leer. El contraste entre la dura mentalidad del poeta satírico barroco y la indulgente del rococó se hace con estas *Cartas* más evidente, pues mientras que el miserable de Castillo admite al final de los versos el matrimonio con la dama, aunque piense rechazar sus peticiones, Quevedo en el poema que comentamos remata sus cuartetas con el estribillo donde dice que sólo ha de dar a cambio amor pero también «sospecha», enturbiando de este modo la pasión amorosa. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza* el caballero que habla termina negando el casamiento con la dama, quien alega estar preñada de él; el caballero se justifica: «Maridee por otra parte; que yo he determinado morir ermitaño de mi rincón, donde son más apacibles telarañas que suegras» y, respecto al niño que va a nacer, a quien no quiere reconocer como suyo, concluye: «Vuesa merced dé con el muchacho en la piedra, que allí se le criará un capellán, que

en los niños de la dotrina sirve de criar a las calaveras. Y alumbre Dios a vuesa merced con bien. Y, si se le antojare algo, sea lo primero no acordarse de mí», final bastante duro.¹⁷

Es verdad que un solo poema no basta para hablar del estilo rococó que caracteriza a un autor, pero Castillo, escritor al que he dedicado muchos años, posee bastantes poemas de rasgos similares, donde contempla la vida con una mirada rococó, deteniéndose en lo accesorio con un suave hedonismo.¹⁸

¹⁷ Las *Cartas* se inician con estas palabras: «Habiendo considerado con discreta misericordia la sotsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, eстриan las faltriqueras, y que procuren antes merecer el nombre de guardianes que el de datarios, y el [dar sea] en las mujeres y no a las mujeres, para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de Niquedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus, por el poco conocimiento desta materia. Y sea [su] nombre de todo enamorado Avari-Matías, llámese como se llamare, aunque no se llame Matías, y [sea] su abogado el ángel de la Guarda, que con razón se llaman días de guardar los días que son de fiesta, y todos son de fiesta para guardar». Cito por Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid: Cátedra, «Letras Hispánicas», 1993, págs. 270-301. Aquí se elige la variante *pedra*, 'lugar o sitio donde se dejaban los niños expósitos', por *piEDAD*.

¹⁸ A modo de ejemplo, títulos de poemas suyos son: «Conversación y disputa de tío Juancho, gran cochero, con Dominguillo el enano, carretonero antiguo, tratando de las mayores utilidades que reportan los cocheros o carretoneros en la Plaza firme de toros de esta ciudad»; «Habiendo Cratino, poeta griego, padecido el diluvio de Ogiges y el de Deucalión y escapado de entrambos, vino a morir del pesar de ver romperse un tonel de vino»; «A la sangría de una dama llamada Doña Rosa de Rojas»; «Dando el autor a su querido mecenas, que era un Señor Ministro, noticia de una flujióN catarral que padeció, le cantó repentinamente al son de una vihuela las siguientes quintillas»; etc. Para este autor véase además Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»), *Obras*, introd. y notas R. Vargas Ugarte, S. J., Lima: Studium, 1948; *El teatro de Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)*, ed. crítica C. Reverte Bernal, Barcelona: ETD-Micropublicaciones, 1988; Severo Aparicio, O. de M., «Vida de Fray Francisco del Castillo, 'el Ciego' de la Merced», *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, 11 (2008), Cuzco-Perú, págs. 215-236; Carlos M. García-Bedoya, *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*, Lima: UNMSM. Fondo Editorial, 2000; Guillermo Lohmann Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid: CSIC, 1945; Carlos Milla Batres, *Vida y obras literaria édita e inédita del ciego de la Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)*, [tesis doctoral inédita, con transcripciones y copias de los manuscritos de Castillo], Lima: UNMSM, 1976; Daniel R. Reedy, «El Ciego de la Merced: A Blind Poet's View of Popular Culture in Eighteenth-Century Lima», *In Retrospect: Essays on Latin American Literature (In Memory of Willis Knapp Jones)*, eds. E. S. Rogers y T. J. Rogers, York: Spanish Literature Publications Co., 1987, págs. 40-54; Concepción Reverte, *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1985; Félix Salomé Vásquez, «Imagen de la mujer en la obra poética de Fray Francisco del Castillo», *The South Carolina Modern Language Review*, vol. 4, number 1 (Spring 2005), págs. 32-48, *Reflejo de la sociedad limeña del siglo xviii en la poesía satírica de Fray Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced*, Dissertation, University of Kentucky, 2000, UMI Dissertation Services, «Visión de la Lima colonial en la obra poética del 'Ciego de la Merced'», *Con-textos: Revista de Semiótica Literaria*, vol. 18, núm. 36 (Enero-Junio de 2006), Universidad de Medellín, págs. 73-83.

Pasando a otro género, Emilio Carilla, en un artículo de 1997, «La épica hispanoamericana en la época colonial»¹⁹, calificaba como poemas épicos rococós *Lima fundada* (1732), del mencionado Pedro de Peralta Barnuevo, y *La Hernandía. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas* (1755), del mexicano Francisco Ruiz de León (1683-1765?). Como no he profundizado aún en esta cuestión, no abordo si se puede emplear o no el término rococó en esos casos. Sí me parece interesante, en cambio, apuntar que Peralta fue contertulio de la academia de Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell-dos-rius, Virrey del Perú entre 1707 y 1710, que, según el P. Rubén Vargas Ugarte²⁰ y otros historiadores, fue el primero que introdujo en el Perú la costumbre de hacer reuniones al estilo francés. A esta academia asistieron también Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (1636-1717), autor de una *Vida de Santa Rosa* (1711) y don Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier (1661-1746), que escribió *Telémaco en la isla de Calipso*, basándose en el *Telémaco* de François Fénelon.²¹

Si atendemos al teatro del siglo XVIII, en él, como se sabe, se pasa de los epígonos del teatro áureo español a un intento de emulación del teatro francés, que aparece en textos presentados en la época bajo el título de «comedias a la francesa»; obras híbridas entre la fórmula del teatro clásico español que parte de Lope de Vega y su «Arte nuevo de hacer comedias» y la fórmula del teatro clásico francés que se desarrolla desde Pierre Corneille. A estas obras híbridas y fracasadas las llamó José Caso «teatro rococó», poniendo como ejemplo de ellas *La petimetra* (1762), de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780);²² yo, a las mismas, las llamaría hoy mejor comedias o tragedias «a la francesa», en lugar de teatro rococó. Hace años llamé tragedia rococó a la obra híbrida y frustrada *Mitridates, rey del Ponto*, de Fr. Francisco del Castillo, porque, como expliqué en mi libro *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano* (1985), en ella el Ciego trataba de seguir los postulados que planteaba para la tragedia Ignacio de Luzán en su *Poética*.²³

¹⁹ *Thesaurus*, tomo LII, núms. 1, 2, 3 (1997), págs. 299-310.

²⁰ Por ej., en su *Historia General del Perú (Virreinato 1689-1776)*, Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1981.

²¹ Editó y estudió a este autor José Navarro Pascual; véase, por ejemplo, su *Bermúdez de la Torre, escritor virreinal (Notas sobre su vida y su época)*, Piura: Universidad de Piura, 1973.

²² En *op. cit.*

²³ Con el fin de evitar un exceso de bibliografía en este trabajo, para los estudios utilizados sobre el teatro del siglo XVIII, remito a las bibliografías de ese libro y de mi artículo «*Mithridate*, de Jean Racine, e Hispanoamérica (sobre las obras homónimas de Fr. Francisco del Castillo y Pablo de Olavide)», monográfico de *Caliope, Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, coord. G. Sabat de Rivers, vol. IV, núms. 1 y 2 (1998), págs. 311-323.

Sin embargo, en 1989, durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, tuve ocasión de hablar personalmente con José Juan Arrom del tema, quien me hizo ver que en Hispanoamérica había una obra dramática que encajaba bien en los postulados del rococó, que es *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* (1730-1733), del cubano Santiago de Pita (¿?-1755), obra que editó y estudió el propio Arrom y que obtuvo un gran éxito durante el siglo XVIII (no hay más que ver el número de ediciones antiguas de la misma que hay en la Biblioteca Nacional de Madrid). Como me explicó entonces Arrom y pude comprobar cuando la leí, en dicha obra el protagonista es un príncipe encubierto bajo el disfraz de jardinero, las escenas transcurren en un jardín, sus protagonistas femeninas se llaman Aurora e Ismenia y sus criadas Flora y Narcisa, los personajes utilizan un lenguaje galante, Aurora comunica sus inquietudes amorosas a las flores, etc.²⁴ Para Arrom la fuente de inspiración principal de esta obra de Pita

²⁴ Véase «Alcance al estudio preliminar», en Santiago de Pita, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, estudio preliminar, apéndice y notas J. Juan Arrom, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, págs. 26-28. Puede compararse esto que digo de la obra de Pita, por ej., con la «Anacreóntica» de Manuel María del Mármol (1776-1840) «La niña Rosana», recogida en *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX*, ed., introd. y notas R. Reyes Cano, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008, «Clásicos andaluces», pág. 5:

Mientras que coge flores
la pastora Lisarda,
en lecho de violas
recuesta a su Rosana.

Niña que de su pecho
liba néctar y gracias,
bella como la rosa
y pura como el alba.

Por el risueño prado
el niño Amor vagaba
herbolando las viras
que a los pechos dispara.

Ve a Rosana entre flores,
a su pecho la alza,
la estrecha entre sus brazos
y festivo la halaga.

Da en sus labios mil besos
que el tierno seno inflaman
en fuego que encendido
una vez, no se apaga.

La juventud ¡oh, niña!,
entre flores y gracias,
de aquel perenne fuego
hará brotar la llama.

es la ópera escénica *Il principe giardiniero*, del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), al margen de reconocer en la obra del cubano ecos del teatro clásico español. Esta influencia italiana es otro aspecto interesante ligado al estudio del cruce de corrientes en la literatura del siglo XVIII del que hablábamos al principio.

Para terminar, deseo insistir en que, por lo antes expuesto, me parece que hay ciertos textos del siglo XVIII para los cuales el uso del término rococó por la crítica puede resultar esclarecedor, para hacer ver que ya no estamos frente al pleno Barroco –pese a constituir su fundamento–, sino ante algo diferente, de transición, con una nueva mentalidad.

¡Ay entonces de aquellos
que escuchen tus palabras,
que miren a tus ojos,
que sigan tus pisadas!