

Rococó: *ut pictura poesis*

Juan Manuel Ibeas

Universidad del País Vasco

juan.ibeas@ehu.es

Résumé

Un régime thématique et formel apparaît en Europe au début du XVIII^e siècle; de même que pour les autres arts, dans l'édition des livres la tendance au monumental disparaît et cède la place au délicat et au petit, et progressivement illustrations, textes et lecteurs se fusionnent. Le changement décrit est très profond, même s'il ne prend pas la forme d'un séisme social. C'est plutôt l'effet d'une gradation complexe faite d'un processus d'évolution et d'un réaligement des sujets et des formes, que l'on constate dans des différentes publications: de l'*Acajou et Zirphile* de Duclos au *Livre à la mode* de Caraccioli, en passant par les nouvelles éditions des œuvres de La Fontaine ou Molière.

Palabras clave: XVIII^e siècle; littérature; art; image; histoire; rococo.

Abstract

A new thematic and formal regime appears during the first half of the eighteenth century in Europe. As for the other arts, in the book edition the tendency towards the monumental, disappears in the early rococo, and makes room for delicate and small books. The change described here is quite profound, although it does not take the form of a seismic event. It is rather the net effect of a long process of thematic and formal drift and realignment, from the *Acajou et Zirphile* de Duclos to the *Livre à la mode* of Caraccioli, through the new editions of La Fontaine or Molière.

Key words: Enlightenment; literature; art; image; history; rococo.

Los Goncourt consideraban el XVIII europeo como el siglo del libro ilustrado, un tiempo en que todo se adornó con el lado más amable del arte y que elevó lo *joli* a la categoría de estilo: «ce temps, qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trou-

* Artículo recibido el 28/12/2010, evaluado el 3/02/2011, aceptado el 10/03/2011.

ver un plaisir pour l'œil» (E. y J. Goncourt, 1997: 135). Las reflexiones críticas de los contemporáneos como Cochin, Choffard, Doissin, Joullain, Diderot o Watelet entre otros, muestran el creciente interés por las ilustraciones y la calidad de la impresión. Realizados en pequeño formato, como el octavo o el doceavo, los primeros libros de viñetas se beneficiaron del perfeccionamiento de las técnicas del grabado, convirtiéndose en la mejor expresión de una época en la que la pompa y pesadez del libro barroco cede ante la elegancia y el espíritu ligero de la fiesta ilustrada del rococó.

Como consecuencia del aumento del número de lectores y del acercamiento de la mujer a la lectura, triunfan formatos cada vez más manejables, como el in-8º, in-12º o el in-16º, que nada tienen ya que ver con los enormes libros de épocas anteriores, de talla sobrehumana. De tal modo, como señala Chartier (1999: 286), se libera la lectura y se favorece la llegada de una práctica de impresión más libre, desenvuelta e irreverente, más cercana del consumo ocioso que de la meditación. No cabe duda de que tal disminución no debe achacarse únicamente al propio movimiento rococó, sino más bien a un cambio en las costumbres de la sociedad; sin embargo resulta innegable la aparición de tamaños verdaderamente rococó como el in-18º o el in-24º e incluso menores, acordes con la obsesión del nuevo estilo por lo *petit* que todo lo abarca en la época: los espacios de ocio (*petites maisons*, *petit-Trianon*), las residencias (*petits-appartements*), las esculturas de porcelana, los muebles, los animales de compañía, los géneros literarios, etc¹. Las ediciones en formato in-18º del librero Hubert-Martin Cazin causan sensación, su fama perdurará durante todo el siglo XIX, y aún hoy en día atrae a los bibliófilos por su dimensión secretista y misteriosa. Confundidos por las colecciones similares y por las biografías incompletas o erróneas, los amantes de las ediciones de Cazin le han atribuido todas las obras que se pudieran parecer a las suyas. Hasta tal punto fue así que su patronímico se emplea para denominar comúnmente los libros de pequeño formato, por lo que se ha dicho que sus ediciones eran más de trescientas cuando en realidad no llegan a las doscientas (Fontaine, 1999: 95).

En la época del libro perfecto la elegancia tipográfica y el ornamento festivo invaden las obras, y las viñetas ocupan un lugar fundamental en los ejemplares. Un importante factor que potencia la calidad del libro es el esmero en la producción, que tiende hacia la obra bien hecha, lo que se manifiesta especialmente en la calidad de la fundición de tipos, que son, en efecto, más limpios y correctos que los del siglo anterior, están mejor alineados, repartidos y separados, y presentan pocas erratas; quedan además realizados por la disposición armónica de los títulos, las grandes separaciones y espacios en blanco y por la calidad de la tinta y el entintado.

La imagen inunda el libro, desborda la página, la enmarca, siendo su cabeza y su fin, devorando los espacios en blanco siguiendo el espíritu rococó: se declina en

¹ Tal obcecación alcanza el lenguaje (la influencia francesa inunda la literatura hispana de diminutivos) y perdura hasta el francés actual.

frontispicios, rollos, atribuciones, marcos simbólicos, viñetas, florones, esquineros, orlas, letras adornadas. Son pocas las obras que se presentan sin tales aditamentos que vulgarizan y hacen circular por la lectura la gracia artística de la época. Casi todos los viñetistas emplearon el cobre, mientras que la xilografía, en recesión, quedó relegada a la impresión de ornamentos secundarios, como orlas y florones.

Editores, impresores y autores luchan por cargar sus ediciones con más imágenes, que en cierto modo condicionan el éxito de la obra. A veces son una excusa, una justificación o un pretexto, y en ocasiones llegan incluso a dictar el libro. Tal fue el caso del conjunto de diez extrañas estampas realizadas en 1740 por Boucher y grabadas por Chédel, por encargo del conde Carl Gustaf de Tessin. El embajador de Suecia en misión extraordinaria en la Corte francesa de 1739 a 1742, las encargó para ilustrar un cuento paródico que había escrito para un público muy reducido, titulado *Faunillane ou l'Infante jaune*. Pese a que la elección de género y estilo parecen tener ciertas pretensiones, la obra del sueco, constituida por tres partes mal unidas, no busca más que ser un divertimento sin ninguna significación oculta y con poca coherencia. Tessin pertenece al grupo de los que deploraban la decadencia contemporánea de una literatura de convención, hecha de artificios y falsa elegancia; y aunque siente predilección por la cultura francesa (y en particular por la obra de Boucher), no por ello se muestra menos crítico, como vemos en su carta del 10 de junio de 1740:

Un temps un peu ingrat: le siècle des arts négligés est celui dans lequel nous vivons et le peu de goût qu'on trouve ici pour eux m'étonne et m'afflige. Du léger et du gracieux! est la devise qui gête les écrits, qui allonge les figures, qui affaiblit le coloris, qui cache les muscles, en un mot qui tronque et qui affaiblit tout (Tessin, 1983: 93)².

La primera edición del cuento, se redujo a dos libros in-4º conservados hoy en día por la Biblioteca Real de Estocolmo. Cuando el conde tuvo que volver a Estocolmo, el editor Prault decidió rentabilizar por partida doble la obra a pesar de haber acordado que nunca existirían más de dos ejemplares: reeditó el texto sin imágenes en tamaño in-8º (1743) y ofreció los grabados a quien pudiera darles un texto. Se llevó a cabo un concurso entre Caylus, Voisenon, Surgères y Duclos, para que redactaran el nuevo cuento a partir de las diez imágenes. La apuesta debió de resultar atractiva para tres escritores miembros de las mismas sociedades literarias y artísticas, acostumbrados a comparar sus trabajos e incluso a mezclarlos en el anonimato de las obras colectivas (como vemos en *Les Etrennes de la Saint Jean* de 1742 o en el *Recueil de ces Messieurs* de 1745).

Duclos venció a los otros tres con el cuento fantástico *Acajou et Zirphile* publicado en 1744 (los otros textos, si existieron, no se han conservado), creando un

² En su correspondencia se revelan sus gustos, actividades y relaciones así como el entorno por el que se movía en Francia.

relato con lógica a partir de una colección de imágenes desconcertantes que él no había elegido, como en un ejercicio de experimentación literaria propia del espíritu de innovación de los modernos. El cuento tuvo tanto éxito que volvió a cruzar transversalmente los géneros, testigo de la fusión propia del rococó, y fue llevado a la ópera por Charles-Simon Favart ese mismo año y con idéntico título.

El cuento de hadas de Duclos parte de ser una «tontería» (cargada de razón, como la *Morias enkomion* de Erasmo), algo sin importancia, como anuncia en el prólogo y en una estampa de Duflos con forma de rollo de rocalla, única original de la obra, situada tras tal introducción. En la imagen aparece una *singerie* al estilo de las de Watteau y Chardin, en la que un mono artista se burla del arte como imitación, y ofrece una placa al público en la que se lee: NUGAE, es decir «bagatelas», «tonterías»; y sobre la composición un cartel anuncia: SIC DELUDIMUS INEPTOS, «así engañamos a los tontos».

En el interior del cuento también predomina esa necedad, que aparece obsesivamente bajo diferentes acepciones («sottise», «stupidité», «bêtise», «folie»...), opuesta a la razón como facultad de comprensión, de juicio, de razonamiento. Los personajes marcados por la razón únicamente se apartan de ella por extraños efectos de la magia, lo que provoca situaciones satíricas; el autor emplea tales cambios para distinguir a los «hommes d'esprit», individualistas que únicamente brillan en sociedad con falsos éxitos y que acaban por volverse petimetres vanidosos, de los hombres dotados de un entendimiento trascendental y universal. El sentimiento amoroso va unido al conocimiento, por lo que la pérdida de uno acompaña al otro y conduce al libertinaje o a la negación del amor, considerados ambos como una perversión: la inteligencia ha de permitir reconocer y entender los signos de la sensibilidad natural.

Sus referencias a la locura llevan a recordar las obras de Watteau en las que encontramos varias referencias a Momo³, dios de la alegría burlona, la crítica, la sátira y la burla («le dieu des fous, et le fou des dieux» (Piron, 1961: 355)). La divinidad, presente a menudo en el *Théâtre de la foire* como personaje⁴, aparece representada en la obra del pintor como un hombre vestido de arlequín, con una máscara que levanta para que se le vea la cara y acompañando cada una de sus manifestaciones con una vara terminada en forma de cabeza de muñeco, símbolo de la locura (como en uno de los cuadros representados en *L'enseigne de Gersaint* en la parte del mostrador), aunque también la hallamos como herma sobre una estúpide (como en *L'Amour au Théâtre*

³ Aparece en numerosas obras literarias desde la Antigüedad; entre otras cabe destacar la *Teogonía* de Hesíodo, el *Hermotimus* de Luciano de Samosata, las *Epístolas* de Filostrato, el *Elogio de la locura* de Erasmo, *Of Building* de Sir Francis Bacon o el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne.

⁴ Como en *Arlequin Énée, ou La Prise de Troyes. En trois Actes et un Prologue exécutée pour la première fois par les Pantomimes du grand jeu du Préau de la Foire de S. Laurent le 25 Juillet 1711*, de Fuzelier (Cfr. Parfaict, 1743).

Français o en la plancha *Momo* grabada por Jean Moyreau) e incluso de modo alegórico por la representación de sus hijos (en *Les Enfants de Momus*; Moyreau, 1747).

Los ejemplos de representaciones gráficas de Momo abundan, pero entre todas destaca sin duda el grabado para el frontispicio alegórico de los *Bijoux Indiscrets* de Diderot (1748); en él, como dicta el pie de grabado, «L'Imagination prenoit la plume des mains de la folie, et l'amour lui dictoit»⁵. En esta ocasión, la locura, vestida de peregrina (por el atuendo y las veneras), lleva en su mano derecha el báculo con una cabeza de muñeco en el extremo, el emblema de Momo; la pluma que tiende la recoge una pastora que muestra su pecho derecho descubierto, mientras en su regazo juguetea Eros, con sus ojos vendados. Conjunción magistral de la esencia del rococó: un poco de imaginación, una buena dosis de locura peregrina (que sus detractores condenaban, tanto en la decoración como en la literatura), el amor ciego controlando hasta el último detalle y todo ello aderezado con sensualidad y bucolismo.

La literatura también recoge sus andanzas, y así Louvet de Couvray (1966: 8) se refiere a él en *Les Amours du Chevalier de Faublas* para aludir a los días del carnaval: «Nous étions dans cette saison bruyante où règnent à la ville les plaisirs avec la folie; Momus avait donné le signal de la danse; on touchait aux jours gras».

Al igual que Marivaux y Crébillon, Duclos conoce las ventajas de lo artificial e imaginario: bajo la máscara del humor, el juego de la demencia favorece la razón. Si *Acajou et Zirphile* presenta la apariencia de un «petit conte de rien» como dice en su prólogo, la modernidad de su estética y de su estilo debió de resultar chocante en la época pues empujó al abate Fréron a escribir su *Réponse du public à l'auteur d'Acajou* (Duclos, 1993: 17). En ella condena a los literatos de café y a los plagiaros, y expresa su nostalgia de los grandes autores del siglo de Luis XIV, mientras muestra su desprecio hacia algunos de sus contemporáneos como Moncrif, Nivelles de la Chaussée, Fontenelle, Marivaux y por supuesto Duclos, es decir los autores del rococó. Fréron se lamenta del abandono de los grandes géneros y del triunfo de las pequeñas obras sin estructura, carentes de reglas, que no buscan la emoción ni lo sublime, sino más bien la ciencia y la filosofía. Duclos, al mezclar la filosofía con lo maravilloso propio del cuento de hadas, crea algo «aún más monstruoso»..., de una modernidad tal que supone un hito en la historia de la creación literaria.

Si una serie de grabados dio lugar a una obra tan particular, debemos entender que su papel en la época resultaba fundamental y por lo tanto no es extraño leer el lamento de Jacques Cazotte en su *Avis de l'auteur à propos de l'illustration de la première édition du Diable amoureux* de 1772:

Malgré la nécessité *indispensable*, que tout le monde connaît,
d'orner de *gravures* tous les ouvrages qu'on a l'honneur d'offrir

⁵ La imagen recuerda al frontispicio alegórico de las *Fables* de La Fontaine aparecido en la edición de 1694, titulado *L'Amour et la Folie*, en el que se representaba a Momo y al Amor caminando de la mano.

au public, il s'en est peu fallu que celui-ci n'ait été forcé de s'en passer. Tous nos grands artistes sont abîmés d'ouvrages, tous nos graveurs percent [sic] les nuits et ont peine à y suffire ; l'auteur était désespéré et ne pouvait ni pour or ni pour argent trouver ni dessin ni gravure. Donner son ouvrage sans cela, c'était le perdre... (Cazotte, 1979: 179).

Como señalaría en 1752 Robert Hecquert, el grabador y dibujante de ilustraciones amigo de Nicolas Cochin: «L'association de la gravure avec la littérature, pour toutes sortes d'ouvrages indistinctement, semblait dégénérer en une sorte de manie qui pouvait devenir dangereuse à l'une et à l'autre» (Martin, 2005:25).

Los editores se veían obligados a recurrir a pintores de oficio debido a la ausencia de ilustradores y también por la fama de los primeros. Así encontramos los maravillosos grabados de Claude Gillot, maestro de Watteau y director de los talleres de decorados y trajes de la ópera, acompañando las *Fables nouvelles* de Antoine Houdar de la Motte. La obra que sería el primer libro ilustrado del siglo XVIII, publicado en 1719, contenía un conjunto de fábulas *modernas*, que el bando de Fontenelle consideró tan bellas en su género como lo habían sido las fábulas *antiguas* de La Fontaine. En las composiciones del *moderno*, hallamos versiones de su antecesor; así si La Fontaine en el *Pâté d'Anguille* de sus *Contes* de 1674 clamaba a favor de la diversidad tanto estética, como amorosa, con una fórmula que se repetirá hasta la saciedad por parte de los apasionados del rococó durante todo el siglo libertino: «Diversité, c'est ma devise» (La Fontaine, 1894: 175-177), La Motte presenta el mismo tema en *Les Amis trop d'accord*, con una óptica deliberadamente social, pero con referencias a lo literario y lo amoroso:

LES AMIS TROP D'ACCORD

Ils étaient quatre amis qu'assortit la fortune ;
Gens de goût et d'esprit divers.
L'un était pour la blonde, et l'autre pour la brune ;
Un autre aimait la prose, et celui-là les vers.
L'un prenait-il l'endroit ? L'autre prenait l'envers.
(...) Ils vont au temple d'Apollon
Présenter leur humble requête ;
Et le dieu sur le champ, dit-on,
Des quatre ne fit qu'une tête,
(...) « Bon, dirent-ils, voilà les disputes chassées. »
Oui, mais aussi voilà tout charme évanoui ;
Plus d'entretien qui les amuse.
Si quelqu'un parle, ils répondent tous : « Oui. »
C'est désormais entre eux le seul mot dont on use.
L'ennui vint : l'amitié s'en sentit altérer.
Pour être trop d'accord nos gens se désunissent.

Ils cherchèrent enfin, n'y pouvant plus durer,
 Des amis qui les contredissent.
 C'est un grand agrément que la diversité :
 Nous sommes bien comme nous sommes.
 Donnez le même esprit aux hommes,
 Vous ôtez tout le sel de la société.
 L'ennui naquit un jour de l'uniformité (De la Motte, 1719: 242-243).

El género fabulístico, tan apreciado en el siglo XVIII, presentaba en su base una combinación de animales, hombres y plantas que parecen fusionar sus comportamientos, defectos y virtudes en un arabesco rimado. En el libro de La Motte, la amalgama de las artes plásticas y la literatura avanza un paso más, como se evidencia en la correspondencia de los apólogos con las planchas; el punto álgido de tal interrelación lo encontramos en la fábula *Les animaux comédiens*, dedicada por el escritor a Gillot y en la que ensalza el concepto horaciano «Ut Pictura Poesis»:

LES ANIMAUX COMÉDIENS

À Monsieur Gillot.

Gillot, mon frère en Apollon,
 Car ce n'est pas par fantaisie
 Que la peinture avec la poésie
 Fraternise au sacré vallon ;
 Leur origine en effet est pareille ;
 L'une et l'autre est un don des cieux :
 Ce que par les discours l'une peint à l'oreille,
 L'autre par les couleurs sait le conter aux yeux.
 Les animaux qui parlent dans mes fables,
 Doivent agir dans tes tableaux.
 Montre-les sous des traits naïfs et véritables ;
 Que sous ta main, quadrupèdes, oiseaux,
 Insectes, que tout prenne une âme.
 (...) Je les fais raisonner ; et ton art, je m'en flatte,
 M'empêchera de paraître menteur :
 Tout animal par toi va dire au spectateur :
 Qu'en pensez-vous ? Suis-je automate ? (De la Motte, 1719: 251-252).

Otro gran hito de la ilustración de libros son los treinta y tres grabados realizados por Laurent Cars⁶ a partir de los dibujos de François Boucher para la edición de 1734 de las *Œuvres* de Molière, considerados por la finura de su elaboración una de las mayores obras de arte de la ilustración de libros de la Francia de la primera mitad

⁶ Sus estampas adornan las paredes de uno de los *boudoirs* de la *Petite Maison* de Bastide junto a otras de Cochin y Lebas. La tenue iluminación del lugar únicamente permite percibir las obras de los maestros (Bastide, 1995: 133-134).

del XVIII. Tras la muerte de Luis XIV había surgido una nueva generación de dramaturgos (Marivaux, Voltaire, Destouches, Nivelles de La Chaussée...) que hacen que el público deje en parte de lado el repertorio del siglo XVII y que los actores únicamente representen a Molière por costumbre, descuidando la puesta en escena. No en vano Voltaire aseguraba en 1765: «Le spectacle est désert quand on joue ses comédies, et il ne va presque plus personne à ce même *Tartuffe* qui attirait autrefois tout Paris» (Voltaire, 1835: 45).

En el nuevo siglo Molière recoge más éxitos entre los lectores ilustrados que entre el público de los teatros; su autoridad referencial resulta por lo tanto más teórica que práctica. La crítica *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, que Rousseau redactó en 1758, da fe de ello: el ginebrino se basa en las obras teatrales de Molière para condenarlas por ser una «école de vices et de mauvaises mœurs» (Rousseau, 1993: 98), y con ellas al teatro en general. Pero también encontramos análisis de sus obras en los textos de Diderot como en *De la poésie dramatique* (1996: 1293) o en el *Paradoxe sur le comédien* (1996: 1391) (éste último, verdadero tópico del estilo de Diderot, entremezcla con maestría el *Dépit amoureux*, con una discusión real entre un actor y su mujer y con las intervenciones del autor).

El creciente interés por la lectura de las obras del dramaturgo explica la aparición de la edición que nos ocupa, con textos muy cuidados, y la de las dos que le siguieron (la realizada por Voltaire en 1765 y la de Bret con ilustraciones de Moreau le Jeune de 1773). Podría ilustrar el gusto del público por la lectura de tales textos la pintura de Jean François de Troy que lleva por título *La Lecture de Molière*⁷, que pese a que el autor fecha en 1710, parece evidente por los objetos de estilo Regencia, que fue realizada bastante más tarde (Cailleaux, 1960). El lienzo resulta un auténtico compendio de elementos propios del rococó en un salón⁸ (*duchesses*, péndulo, biombo con arabescos, tetera, candelabros, chimenea, espejo, marquetería...) junto a los que se distribuyen los personajes en forma de concha, una Corte miniaturizada en la que las mujeres gobiernan rodeadas de lujo y sensualidad. Y evidentemente todo el escenario se funde con la literatura, con el libro como objeto y con el acto de lectura.

En la edición que nos ocupa encontramos añadida, respecto del original, una tradición interpretativa surgida en el primer tercio del siglo, y que había acabado por integrarse al texto. Las nuevas didascalias muestran una evolución de la interpretación hacia la facilidad, un gusto por los golpes de efecto e incluso por la trivialidad, que no dejan de recordar el «gusto moderno»; un repertorio de *lazzi* y de actuaciones estereo-

⁷ El cuadro, *pendant* de la *Assemblée dans un parc ou la Déclaration d'amour* también de De Troy, no toma el título con el que lo conocemos hoy en día hasta 1919, probablemente al compararlo con un dibujo satírico de Charles Coypel que representa la lectura del soneto de las *Femmes savantes*, realizado hacia 1725.

⁸ Cuyo reino, como nos recuerda Gonzague de Reynold, se inaugura con el siglo (Reynold, 1962: 298).

tipadas, florecientes sin duda por contaminación de la *commedia dell'arte*, destinadas a desencadenar los aplausos del público.

Y ante todo las obras de Molière se hallan en perfecta armonía con los grabados de Cars, que tan bien captaban la espontaneidad y elegancia de los diseños de Boucher. El gran pintor sitúa a los personajes teatrales en unos escenarios muy alejados de la habitual sencillez de la «chambre de Molière», o de espacios más clásicos como los representados en los grabados del siglo precedente por Jean Sauvé y Pierre Brissart (Molière, 1682). Así la rica habitación del *Malade imaginaire* se representa con ricos candelabros al más puro estilo rococó, asientos de patas sinuosas, y paredes cubiertas de molduras dominadas por líneas serpentinadas enmarcando sensuales pinturas murales.

Las escenas exteriores como la del *Sganarelle ou le cocu Imaginaire*, presentan una naturaleza generosa, salpicada de referencias a la rocalla, como la escultura de la esfinge sobre un pedestal adornado de rollos y entremezclado con el follaje, que enmarca unas figuras más cercanas a los peregrinos de Citerea que a lo que serán las generosas odaliscas y las voluptuosas Venus.

Uno de los grabados más llamativos es sin duda el realizado para *Dom Juan*, en el que el artista ha representado al desafiante protagonista en plena conversación con la estatua del comendador, mientras su criado Sganarelle se arrastra por el suelo. La escena se desarrolla dentro de la tumba, un magnífico mausoleo con impresionantes columnas y pilastras, rodeado de un ambiente que resulta menos lúgubre que impresionante, por la construcción del edificio. La figura del seductor, vestido a la moda del siglo XVIII, dibuja una sinuosa línea serpentina no solo con su cuerpo sino también, de un modo exagerado, con su brazo derecho; en contraposición, la figura del comendador aparece rígida y solemne, como si perteneciera a una época anterior, y ataviada tal y como señala el texto, con un traje de emperador romano:

(Le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du commandeur.)

Sganarelle : Ah ! Que cela est beau ! Les belles statues ! Le beau marbre ! Les beaux piliers ! Ah ! Que cela est beau ! Qu'en dites-vous, monsieur ?

Dom Juan : Qu'on ne peut voir aller plus loin l'ambition d'un homme mort ; et ce que je trouve admirable, c'est qu'un homme qui s'est passé, durant sa vie, d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n'en a plus que faire.

Sganarelle : Voici la statue du commandeur.

Dom Juan : Parbleu ! Le voilà bon, avec son habit d'empereur romain !
(Molière, 1880: 159-160).

La representación del conjunto parece por lo tanto una pugna entre dos estilos, claramente marcados: el clasicismo del difunto y de la arquitectura que le rodea frente al espíritu moderno del libertino, conformando una unidad con su criado que

se arrastra atropelladamente por el suelo. La imagen devuelve a la actualidad del siglo XVIII el texto de Molière contraponiéndole los estilos del pasado.

También fueron publicadas entre 1755 y 1759, las *Fables choisies* de La Fontaine, en cuatro volúmenes in-folio, con un frontispicio y numerosas figuras grabadas a partir de los dibujos de Jean-Baptiste Oudry. Los diseños del pintor de animales, realizados hacia 1730 con pluma y pincel y con tinta negra y aguada sobre papel azul, fueron copiados por Cochin en 1751 para adaptarlos a la técnica del grabado. Algunos ejemplares del primer volumen contienen un gran retrato de Oudry, grabado por Tardieu a partir de un lienzo del gran retratista Largillierre. Las estampas se combinan perfectamente con el texto, procurando un resultado simbiótico. La costumbre del artista de dibujar animales se hace patente y la expresividad que otorga a los mismos compite con la de las figuras humanas, confiriendo a las fábulas una dimensión plástica ideal. El carácter humanizado de las bestias alcanza un grado jocoso, cuando el autor recupera el sistema elaborado por Le Brun en su tratado de la expresión de las pasiones para darle una vuelta de tuerca al aplicarlo a seres irracionales. Como si se tratara de personajes de la *commedia dell'arte*, Oudry juega con los animales imprimiéndoles rasgos graciosos (rara vez dramáticos) de gran expresividad, en un juego plenamente rococó.

En general las planchas hacen gala de un decorado natural al aire libre en el que los animales parecen conversar animadamente. En ocasiones los escenarios naturales aparecen recargados de construcciones humanas, como la aparatosa fuente con amorcillos y esfinges próxima al gusto rococó de *Le renard et les raisins*, o con esculturas envueltas por la vegetación como *Le renard et le buste*. Otras se exhiben salpicadas de pequeñas poblaciones rurales que recuerdan a algunas aldeas de las escenas pastoriles de Boucher como sus paisajes del entorno de Beauvais o sus sensuales variaciones del *Pensent-ils au raisin?* La comparación con el pintor también resulta muy acertada para las representaciones de algunas de las fábulas que se desarrollan en el entorno pastoril, como la de *Contre ceux qui ont le goût difficile*, la de *Les poissons et le berger qui joue la flûte* o la de *Daphnis et Alcimadure*. Dichas recreaciones siguen el gusto rococó por lo bucólico, recreando zagales en actitudes amorosas y tiernas, rodeados de ovejas y perros, o con útiles de pesca. La primera de las obras citadas ilustra una fábula en la que La Fontaine se lamenta de las críticas de los censores por el tipo de temas que trata en sus fábulas; se plantea cambiar su estilo y sus contenidos para tratar temas bélicos como los de la guerra de Troya, o pastoriles, con la certeza no obstante de que tampoco gustarán a los críticos: «Les délicats sont malheureux: /Rien ne saurait les satisfaire.» Curiosamente de los dos temas propuestos por el fabulista como opciones posibles, el elegido por el ilustrador ha sido el motivo pastoril, más acorde con el estilo dominante.

La ilustración de los pastores que pescan se encuentra llena de referencias cargadas de sensualidad: mientras el muchacho toca la flauta (La Fontaine hablaba de

una gaita) Annette le acaricia tiernamente los cabellos en un entorno rústico descuidado (una casa abandonada, vallas caídas...) pero que no por ello deja de parecer un idílico *locus amoenus*. Ya el contenido de la fábula anuncia los aspectos fundamentales de las composiciones rococó, así que no resulta extraño que la imagen que la traduce transmita una sensación similar. La estampa de *Daphnis et Alcimadure* también luce rasgos propios de las pinturas del rococó, como las guirnaldas de flores que adornan a las muchachas haciéndose eco de la fábula:

Cette maison fatale, où, parmi ses compagnes,
L'ingrate, pour le jour de sa nativité.
Joignait aux fleurs de sa beauté
Les trésors des jardins et des vertes campagnes.

O la composición serpentina que forma el muchacho fallecido en postura amanerada junto a su perro. Estos rasgos contrastan con la sobriedad del interior que se adivina tras la puerta, y con la arquitectura clasicista del edificio. No obstante otras ilustraciones de la obra muestran estancias en las que predomina claramente el gusto decorativo rococó⁹. En algunos de ellos encontramos animales (como *Le serpent et la lime*, *Le chat et les deux moineaux*, *La querelle des chiens et des chats*, *et celle des chats et des souris*, *Les filles de Minée* o *Le rat de ville et le rat des champs*). Pero los interiores con humanos son los más habituales (*La jeune veuve*, *Le savetier et le financier*). Y en algunas de ellas ambos tipos de personajes interactúan como en *La chatte métamorphosée en femme*. En todas ellas se muestra una decoración interior de un periodo de transición entre el estilo Regencia y Luis XV que envuelve los diferentes tipos de asientos y los espejos, condiciona las formas de las chimeneas y de los relojes, y sube por los paneles de las paredes y sus marcos de arabescos vegetales y conchiformes en relieve, creando una sensación unitaria.

Uno de los ejemplos más claros parece el de *Le rat de ville et le rat des champs*, en el que los dos personajes principales se encuentran comiendo en una mesa lujosamente adornada y aún más suculentemente servida, todo ello colocado sobre una deslumbrante alfombra:

Sur un tapis de Turquie
Le couvert se trouva mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.

Lo verdaderamente sorprendente de la representación es cómo ambas figuras se confunden con la ornamentación de la mesa, con los aparatosos candelabros de figuras zoomórficas que terminan en elegantes volutas. Tal decoración se hace eco de la existente en el bufete cercano y de los trabajados relieves en estuco de la pared.

⁹ También son frecuentes las representaciones de arquitecturas clásicas y clasicistas, a menudo condicionadas por la ambientación de la fábula.

Cuando finalizamos la lectura de la imagen guiados por los grados lumínicos (del centro hacia la izquierda, y de aquí hacia la derecha) y acostumbramos la mirada a la oscuridad, vemos cómo de esta pared parece surgir un relieve más, una decoración que parece cobrar vida: se trata de una puerta que se abre y por la que entra una figura masculina que viene a interrumpir el festín de los dos roedores.

Otro gran ejemplo de tal imbricación es la representación de *La jeune veuve* en la que la mujer parece formar un todo con su decorado:

L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours
 Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure :
 Le deuil enfin sert de parure,
 En attendant d'autres atours.

En su tendencia hacia la ornamentación, la hermosa mujer adopta un hermoso tocado, una larga cola para su vestido y un delicado abanico, al tiempo que no deja de volverse para poder contemplarse en los espejos de la estancia. Su reflejo melancólico en el azogue insertado en la pared como una plancha más, le devuelve la mirada al tiempo que se funde con el conjunto; los relieves parecen alcanzar su rostro y su talle, uniéndole a la escena representada en la siguiente placa. En ella aparece una bella joven de escote generoso que pasea por un escenario natural rodeada de árboles y plantas, y que curiosamente parece girarse para contemplar el reflejo de la joven viuda. El frondoso bosque continúa en la siguiente chapa, rimando con los adornos vegetales del espejo situado sobre la chimenea. Maravilloso juego de miradas y de confusión de escenarios interiores y exteriores, donde el personaje principal parece multiplicarse por la estancia, desde su apariencia enlutada real del primer plano, a su imagen refractada, símbolo de coquetería, y de ahí parece pasar a la representación pictórica vecina, ya sin luto alguno. ¿No podemos encontrar cierto simbolismo sexual en esa chimenea, sobre la que reposa un enorme espejo, y dentro de la cual aparece la figura de un niño como adorno del morillo sobre el que colocar las brasas? Y el todo desarrollándose en un entorno interior pero que, como es habitual en el universo rocalla, parece simular un espacio natural y silvestre en el que todas las representaciones parecen fundirse. Multiplicación sin fin de una realidad cuya refracción no cesa hasta alcanzar el mundo real ¿Cuántas viudas leyendo la fábula ilustrada habrán visto la imagen de su situación reflejada en el texto y en las ilustraciones?

Cabe destacar dos escenas urbanas, la de *Le serpent et la lime* y la de *Le singe et le leopard*, que muestran sendas enseñas de comercios con forma de rollo de rocalla (la primera anuncia al relojero, la segunda al mono de la fábula), lo que hace pensar en un dominio absoluto de tales formas en la realidad más cotidiana. Cabe insistir, pese a la redundancia, en la línea serpentina que forma la alocada protagonista de la primera fábula, símbolo de los críticos literarios.

Otro rasgo particular que emparenta las representaciones gráficas de las fábulas de La Fontaine de la edición analizada con el gusto rococó son las *chinoiseries* que

en ellas aparecen, inscritas en el gusto orientalizante. Entre ellas destacan *Le bassa et le marchand*, *Le rat et l'éléphant* y *Les souhaits*. La primera, bastante sobria, muestra a un grupo de hombres vestidos a la turca y con turbantes, en un interior decorado esencialmente a la europea (los asientos y un cántaro de agua podrían exhalar cierta inspiración arabizante), y por cuyas puertas y ventanas se ve a una población también de apariencia occidental.

La representación de *Le rat et l'éléphant* es mucho más recargada. La composición forma un auténtico arabesco, como un rollo en el que coincidieran las especies más variopintas con los adornos más inverosímiles: en la base del conjunto observamos al gato devorando a la rata, y sobre ellos el grueso formado por un enorme elefante aparatosamente adornado con una silla de rocalla de la que cae una alfombra decorada con arabescos y cubierta con una especie de capota por la que parece pasear una macaca. Bajo ella una hermosa mujer, la «sultane de renom» de la fábula, que en realidad parece extraída de un salón parisino, conversa con una vieja, también europea, mientras un perro salta a su regazo (lo que recuerda a la escena de la *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit*, próxima a la zoofilia, representada por Fragonard hacia 1768, y por extensión a otra de las fábulas y la lámina que le acompaña, la de *L'âne et le petit chien*); ante ellas aparece una enorme jaula con un loro; tras el elefante, muy pegados, aparecen dos hombres, vestidos a la turca, con largas túnicas y turbantes. Con todo el aparatoso séquito parece fundirse parte del paisaje, en particular unas extrañas construcciones semejantes a pagodas chinas que surgen al fondo. El enorme baldaquino se entremezcla con los seres animados vegetales y animales, tal y como los considera la rata del relato configurando un conjunto casi inconmensurable, pero poseedor de cierta gracia.

La tercera de las ilustraciones pseudo-chinescas, *Les Souhaits*, muestra al trío formado por la pareja de hindúes que vivía cerca del Ganges y el genio que estaba a su servicio. El grupo resulta de lo más variopinto, demostrando que en el rococó todo lo exótico se confunde dentro de un ánimo más estético-lúdico que científico-antropológico: el hombre tiene aspecto de mandarín, la mujer tiene rasgos europeos y peinado occidental, y el duende también parece occidental pero luce unas frágiles alas de mariposa, que recuerdan a las que suelen caracterizar desde la Antigüedad clásica a Psique como metáfora del alma (pensemos en la copia romana a partir de un original griego que hoy se puede contemplar en la Galería de los Uffizi florentina). La espiritualidad de sus alas contrasta con la escoba que sujeta en su mano derecha, e incluso con el servilismo con que hace una reverencia con la izquierda (pertenece a los genios orientales que como explica La Fontaine «font office de valets,/ Tiennent la maison propre, ont soin de l'équipage,/ Et quelquefois du jardinage.»); la postura que adopta genera una forma sinuosa en vertical.

Tal verticalidad se opone a la forma también serpenteante de su señor, que aparece recostado en una superficie levemente elevada, y contempla a su sirviente con

gesto melancólico, como desganado, mientras se sujeta la cabeza con una mano. Su bella y sugerente esposa sentada con las piernas cruzadas, se apoya sobre un enorme cojín, testigo de la pasión oriental por la comodidad y la molicie, mientras sostiene con una mano una especie de báculo o de enorme abanico, que se opone a la escoba del geniecillo; también ella extiende su mano izquierda hacia él, pero con la palma hacia arriba (su hermoso pie también parece ofrecerse al duendecillo). La pareja se encuentra protegida por una construcción que en gran medida recuerda a las pagodas chinas. El exotismo invade la fábula tiéndola de sensualidad y magia galante¹⁰, una puerta más para el rococó que no deja de colarse por el mínimo resquicio del clasicismo.

Como tan acertadamente ha demostrado Marc Fumaroli, la influencia de La Fontaine (de sus fábulas y de sus cuentos libertinos principalmente) en las composiciones artísticas y literarias de los creadores del gusto rocalla tiene un gran alcance, no tanto por adelantarse a su tiempo como por tener una particular sensibilidad hacia ciertas formas del pasado. Si el academicismo del XVII exalta a Virgilio y Horacio, el «papillon du Parnasse» retoma a Luciano de Samosata, a Nono de Panópolis y a los poetas griegos ligeramente eróticos que posteriormente habrían de hacer las delicias de los lectores del XVIII. Su entrada en la *Académie* marcó un hito, iniciando una evolución hacia un gusto más ligero y más alejado de la figura del monarca. Su círculo de amigos motivó igualmente el principio del cambio que se produjo en pintura por la recuperación de la estética, el color y la luz de Rubens, quien tras la caída en desgracia de María de Médicis (a la que albergó en su propia casa al final de sus días), casi había sido censurado. El peso en el arte y la literatura rococó del fabulista no se debe únicamente al gusto con que fueron escritas sus obras, sino también a su espíritu epicúreo. Del mismo modo el clima reinante, cuyo despertar se debe en parte a él, acaba trocando en entusiasmo por su obra. Sus escritos se convierten así en repertorio temático para los artistas de tal manera que no resulta extraño encontrar numerosos cuadros con el motivo de *Les Oyes de frère Philippe*, del voyeurista *Le Villageois qui cherche son veau*, o del artístico *Le bât*. Los hoteles particulares tanto de Francia como del resto de Europa, presentan estucos y paneles con relieves de sus fábulas, y no es raro encontrar a la Madame de Merteuil de *Les Liaisons dangereuses* planeando su próximo ataque durante la lectura de un par de cuentos galantes del autor, también reeditados en el XVIII con ilustraciones de Fragonard. Y si bien los estilos sucesivos hallarán su inspiración en otras culturas (Grecia, Roma, Egipto, incluso en el arte gótico) con la llegada de la Monarquía de Julio, surgirá la pasión por el XVIII y volverá el entusiasmo por las fábulas de La Fontaine (que habrían de ser recuperadas por Balzac).

¹⁰ El geniecillo muestra una dulzura que recuerda a los silfos enamoradizos del rococó o a la Biondetta del *Diable amoureux* de Cazotte.

Al final del reinado de Luis XV llega el apogeo de los libros de viñetas, transformando los libros en auténticos *bibelots*, un objeto con una personalidad estética que debe fundirse en los interiores rocalla. En ellos la imagen ocupa un lugar esencial, llegando en ocasiones a desplazar el texto a posiciones accesorias. Tal desplazamiento se debe en buena medida a las creaciones de los principales ilustradores del siglo, Gravelot, Cochin, Eisen y Moreau. Como señalaban los Goncourt, su arte merece el recargado homenaje realizado por el gran Pierre-Philippe Choffart en la última página de las *Métamorphoses d'Ovide*¹¹:

Sous un Amour assis sur un nuage, jouant avec une guirlande de fleurs qui se change dans sa main en couronnes, roule et descend, au milieu de feuilles de laurier, une chute de médailles, dont chacune porte un nom. La liste s'allonge sur un piédestal porté par une paire d'ailes, soutenant une palette, des pinceaux, des rouleaux de papier, une lyre avec une écharpe de roses dont la corde du milieu est une torche flambant dans un ciel de gloire et comme rayonnant de l'éclat de la pléiade des vignettistes dont les noms se pressent et tombent un à un, jusqu'au bas du grand cul-de-lampe, et pêle-mêle, dessinateurs et graveurs : Boucher et Leprince, Monnet et Le Mire, Augustin de Saint-Aubin, Delaunay, Simonet, Née, Ponce, Basan, Delongueil, de Ghendt, Ducoss, Masquelier, Baquoi, - jusqu'aux quatre petits grands maîtres du genre : Gravelot, - Cochin, - Eisen, - Moreau (Goncourt, 1997: 136).

En los hoteles particulares nacidos con el nuevo estilo, se funde la arquitectura con el arte pictórico y escultórico de los salones rococó, llegando a abrazar con sus volutas y rocallas los relojes, asientos y demás mobiliario formando un todo unitario. Como comentaba al analizar la ilustración de Gravelot de la fábula *La jeune veuve* de La Fontaine, este abrazo alcanza a todos los que habitan el proteico decorado: cambian las personas; las formas y colores de sus vestimentas se adaptan a los de los paneles de su entorno; varían su alimentación y su forma de degustarla; también sus mascotas¹², que se vuelven mucho más pequeñas y sensuales (ya por su exotismo, como los monos y loros, ya por su forma y carácter, como los perritos de aguas que hacían las delicias de muchas mujeres) como si de un grutesco más se tratase; la forma de relacionarse, la higiene personal e incluso el ritmo de sus vidas parecen amoldarse a los nuevos espacios.

Y junto a todo ello, evidentemente, también el libro se transforma, y ve a la rocalla deslizarse y colarse entre sus hojas formando un *continuum* con el resto del

¹¹ Se trata de la edición de 1767-1771, en cuatro volúmenes, ilustrada con ciento treinta y nueve grabados realizados bajo la dirección de Le Mire (Ovidio, 1767).

¹² Al igual que en la fábula de La Fontaine: *L'âne et le petit chien*.

decorado. Como ya hemos visto, se reduce en todo lo posible su tamaño, haciéndose portátil, acercándolo a un público mayor y adaptándolo al público femenino y a sus gustos. También sufren un cambio las tintas, el papel... en suma el material, la vista y la textura táctil de sus hojas y encuadernaciones como burlescamente recuerda el marqués de Caraccioli (2005: 29) en el prefacio de su *Livre à la mode*:

Virgile ne peut plus paraître en parchemin et l'on aime bien mieux maintenant les folies du jeune Crébillon dans de jolis indouze en maroquin, que les œuvres de Bossuet en basane ou en veau.

Aparecen las viñetas de manera recurrente, como un espejo mágico del mundo que les rodea: a veces devuelven la imagen que se quiere ver, otras estampas tienen el poder de conmover (ya sea hacia la lágrima, ya hacia la excitación erótica), otras anuncian lo que ha de venir como agoreras de modas futuras... pero siempre en comunión con el texto que las acompañan, o de forma evidente, siendo un reflejo fiel de la historia, o como un grutesco bizarro, que parece fusionar contrarios de manera armónica.

No es de extrañar que ante tantos cambios paratextuales, un Caraccioli se planteara publicar un libro no de contenido satírico, sino de *formato* satírico: un libro de pequeño formato in-12º, manejable y portátil, impreso en diferentes colores, tan cambiantes como la moda misma. Le siguen otras ediciones en diferentes colores, formando un tríptico que forma un conjunto coloreado y satírico de pequeños volúmenes que se interrelacionan entre sí. Los dos primeros llevan el mismo título, *Le Livre à la mode*, pero sin compartir ni una palabra, y se distinguen por la impresión verde del primero y rosa del segundo. El último de los volúmenes cambia radicalmente de título, *Le Livre des quatre couleurs*, conformándose a las cuatro tonalidades en que presenta¹³. Los ejemplares parecen seguir las diferentes tendencias cromáticas, y solo les faltaría aparecer perfumados, aunque el autor ya ha pensado en ello:

Mais pourquoi ce *Livre à la mode* n'est-il pas lui-même parfumé? Parce qu'inafailliblement il le sera. Je ne lui souhaite qu'une simple minute de temps entre les mains d'une petite-maitresse; je ne veux le savoir qu'un quart d'heure sur la toilette d'un militaire à bonne fortune, pour le sentir à cinquante pas. Bientôt il aura l'odeur des plus belles fleurs, comme il a la couleur (Caraccioli, 2005: 56).

El interior de la obra se tiñe en consonancia con la tipografía, con el reducido tamaño del libro, y con sus adornos. Y aunque todo parece una condena al culto a la futilidad representado por las diferentes modas del vestir y del lenguaje, es innegable

¹³ Aprovechando el éxito de esta serie, apareció un «Livre jaune», impreso en amarillo, y con la dirección de *Cocupole*. Pero se trata de un conjunto de bromas sobre cuernos sin ninguna relación con la obra de Caraccioli.

que el texto se recrea en el análisis de los lazos, las pelucas, los abanicos y las moscas. Si bien el autor es un católico convencido y no duda en descubrir sus intenciones denunciando los cambios operados en las creencias religiosas: «Nos pères croyaient tout simplement une religion qui a commencé avec le monde: nous voulons maintenant en avoir une changeante comme nos modes» (Caraccioli, 2005: 58).

Como recuerda Marc Fumaroli (2001: 429) se percibe un doble juego en sus líneas:

Tertullien travesti de sylphe et de page ôte le masque, mais le moraliste se garde bien toutefois de brandir le crâne sur lequel Marie-Madeleine était autrefois invitée à faire oraison. Même démasqué, ce nouveau Tertullien, héraclitéen, épicurien et chrétien, refuse de faire peur. La mélancolie, la tristesse, l'angoisse ne sont pas à ses yeux des préparations évangéliques. La dévotion à laquelle il veut convertir est de nature joyeuse, la foi à laquelle il veut ramener est un principe de «jouissance».

Su religión no le aparta de los gustos de su tiempo, moraliza pero bajo la sensual forma de uno de esos cuadros piadosos encargados por la Pompadour a Boucher o de una sugerente iglesia de Baviera. La influencia de La Bruyère o del Montesquieu de las *Lettres persanes*, incluso en la elección manifiesta de la forma breve, del diálogo y de la anécdota, resulta más evidente que la de los grandes predicadores. La «irreligión» tan de moda en la época, lo marginaliza, pero como hombre de su tiempo se muestra tolerante y optimista, rechazando convertirse en sermoneador o reaccionario. Ante todo el despliegue de medios destinados a despertar los sentidos, el resultado es una obra alegre e inventiva con toda la esencia del rococó más puro, que llega a hacernos cuestionar la intención del marqués, acomodado en su fútil ensoñación acunada al ritmo de la ligereza lúdica del movimiento burbujeante de la vida muelle:

Ce n'est pas le moindre des paradoxes du marquis qu'en le moquant [son siècle] il le fasse revivre, mousser comme le champagne auquel par une image heureuse il compare à l'esprit de son temps (Albertan-Coppola, 1992: 26).

Y es la espuma de la obra la que da cohesión, convirtiéndola en una pompa hermosa y elegante, coloreada, perfecta y casi perfumada. Un objeto de moda, como ya indica el título y la forma de impresión¹⁴, de carácter instantáneo, hecho por voluntad expresa para no durar, para explotar en cualquier momento dejando una extraña sensación agradable y melancólica:

Je n'adresse point ce livre à la postérité; car, outre qu'il n'irait sûrement pas à son adresse, il serait alors le *Livre gothique*, et ne

¹⁴ «On se meuble à la moderne, on s'habille à la moderne, on parle à la moderne, on se mouche à la moderne, on crache à la moderne : pourquoi n'imprimerait-on pas à la moderne ?» (Caraccioli, 2005: 30).

répondrait plus à son titre. Je désire seulement qu'il ait l'honneur de reposer quelques minutes sur le sofa de la duchesse de*** et sur la toilette du chevalier de***. Ce couple enchanté, qui nous retrace les colombes de Vénus, qui comme elles soupire agréablement, paraît d'une propreté ravissante, et s'envole tous les jours dans la région des plaisirs les plus délicieux. Mon livre aura fait fortune si ce bonheur lui arrive (Carraccioli, 2005: 57).

Su búsqueda de vanguardia le arrastra a un juego en espiral en el que todo se funde, desde las tapicerías de los sofás de las marquesas a las tintas de impresión del texto, el loro de compañía del petimetre se asemeja al «perroquet» de la editorial, y los personajes que dialogan en el libro de los cuatro colores parecen conversar con los lectores potenciales de la obra. De fuera hacia dentro se amalgaman los diferentes niveles provocando una sensación unitaria.

Tales amalgamas estético-literarias perduran en cierto modo en el interior de las obras, en su contenido; el gusto rocalla por el encadenamiento se ha deslizado hasta conseguir entrar dentro de los libros formando un *continuum*. Al igual que en la arquitectura se produjo una fusión con las otras artes, dando la impresión de que el mobiliario se hermanaba con la pared y los cuadros se confundían con los apliques y rocallas que decoraban la estancia, la literatura parece también encontrar dificultades en establecer límites. Si el aspecto formal revelaba una multiplicación de posibilidades y una miniaturización que dificultaba la identificación precisa, y como acabamos de ver las ilustraciones, la decoración, la tipografía y demás elementos paratextuales se confunden con las obras literarias, también los contenidos parecen difusos. El análisis literario tradicional de personajes, espacios y temas plantea en el campo del rococó una dificultad inesperada. ¿Cómo puede realizarse una segmentación entre los diferentes campos?

La rocalla literaria envuelve las obras, confundiendo los contenidos, como si el ornato de los frontispicios sobrepasara sus límites mezclándose con los protagonistas de las obras, adornando los espacios, combinándose con los temas. ¿La *petite-maison* de la obra de Bastide es un mero espacio, o se erige en realidad como personaje central de la obra? ¿La descripción del cuerpo de Cidalise en *La Nuit et le moment* es un tema o un espacio que Clitandre recorre con su verbo multiforme? ¿Y no determina el tiempo de la acción, que dará título a la obra, el lapso requerido para tal recorrido verbal?

Como las *folies* que inundaron el paisaje rococó, las obras literarias parecen buscar una sorpresa constante fruto de cruces atrevidos e inesperados. Los prefacios y dedicatorias se vuelven audaces dando inmediatez y proximidad al autor (como el *incipit* de Leandro Fernández de Moratín para su *Derrota de los pedantes*: «Esta obra no necesita prólogo; por eso no le tiene. Necesitaba notas, pero el autor no ha queri-

do ponérselas» (Leandro Fernández de Moratín, 1789); los títulos causan asombro sumergiéndonos en el contenido de la obra (como el *Je ne sais quoi par je ne sais qui, imprimé je ne sais quand, se vend je ne sais où, chez ne sais qui est-ce* de Maquin). También la encriptación novelada de las circunstancias políticas y sociales ayudaba a la disolución de los límites entre la ficción y la realidad (como la orientalización de *Les Bijoux indiscrets* de Diderot). Y así del mismo modo que la filosofía se mezcla con los temas de salón, los avances científicos se convierten en motivos poéticos y los descubrimientos de los naturalistas se ilustran con estampas rococó (evidentemente no todas las obras ilustradas con motivos de rocalla pueden considerarse obras rococó, aunque sí objetos rococó). Las delimitaciones resultan difíciles y a menudo ineficaces, en un siglo de ciencia de salón y libertinaje filosófico. Los diversos intentos por controlar al irrefrenable rococó por parte de sus adversarios resultaron infructuosos. Sabemos que tampoco resulta evidente que las ejecuciones del Terror robespierrino consiguieran acabar con él. Sorprendentemente solo se le pudo dinamitar desde dentro, con artistas que mataron el rococó con el rococó¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane (1992): «Un apologiste mondain: le marquis Louis-Antoine de Caraccioli», in Lionelo Sozzi (dir.), *Ragioni dell'anti-illuminismo*. Turín, Edizioni dell'Orso.
- BASTIDE, Jean-François de (1995): *La Petite Maison*. París, Gallimard.
- CAILLEAUX, Jean (1960): «The "Lecture de Molière" by Jean François de Troy and its date», in *The Burlington Magazine*, «Special Issue Devoted to the Exhibition *Italian Art in Britain* at the Royal Academy», Vol. 102, N° 683.
- CARACCIOLI, Louis-Antoine (2005): *Le Livre à la mode, suivi du Livre des quatre couleurs*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- CAZOTTE, Jacques (1979): *Le Diable amoureux*. París, Garnier-Flammarion.
- CHARTIER, Roger (1999) : «Livres, lecteurs, lectures», in Vincenzo Ferrone y Daniel Roche (eds.), *Le Monde des Lumières*. París, Fayard.
- DE LA MOTTE, Antoine Houdar (1719): *Fables Nouvelles*. París, G. Dupuis.
- DIDEROT, Denis (1748): *Les Bijoux indiscrets*. Monomotapa (París), Durand.
- DIDEROT, Denis (1996): *Œuvres*, (T. IV), *Esthétique-Théâtre*. París, Robert Laffont.
- DUCLOS, Charles (1993): *Acajou et Zirphile, suivi de Faunillane ou l'Infante jaune du comte de Tessin et de Réponse du public à l'auteur d'Acajou de l'abbé Fréron*. París, Desjonquères.

¹⁵ Como el Dada de Tristan Tzara moriría por exceso de Dada.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1789): *La Derrota de los Pedantes*. Madrid, Benito Cano.
- FONTAINE, Jean-Paul (1999): *L'Aventure du livre*. París, Bibliothèque de l'Image.
- FUMAROLI, Marc (2001): *Quand l'Europe parlait français*. París, Éditions de Fallois.
- GONCOURT, Edmond y Jules (1997): *Arts et artistes*. París, Hermann.
- LA FONTAINE, Jean de (1894): *Contes et Nouvelles en vers*. París, Le Vasseur.
- LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste (1966): *Les Amours du Chevalier de Faublas*. París, Tchou.
- MARTIN, Christopher (2005): «Dangereux suppléments». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*. Lovaina-París, Peeters.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1682): *Les Œuvres de M. de Molière*. París, Thierry, Barbin et Trabouillet.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1734): *Œuvres*. París, Pierre Prault.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1880): *Œuvres de Molière, (T. V), Dom Juan ou Le Festin de pierre*. París, Hachette.
- MOYREAU, Jean (1747): *Œuvres Des Estampes Gravées d'après Les Tableaux et Dessesins de feu Antoine Watteau*. París, Gersaint et Surugue.
- OVIDE (1767): *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et français, de la traduction de M. l'abbé Banier*. París, Hochereau.
- PARFAICT, François (1743): *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, par un acteur forain (T. I)*. París, Briasson.
- PIRON, Alexis (1961): *Œuvres choisies, (Arlequin-Deucalion)*. París, INALF.
- REYNOLD, Gonzague de (1962): *Synthèse du XVII^e siècle, La France classique et l'Europe baroque*. París, Conquistador.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1993): *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*. París, Flammarion.
- TESSIN, Carl Gustaf (1983): *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742-Lettres inédites de Carl Gustaf comte de Tessin*. Göteborg-París.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet (1835): *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*. París, Camuzeaux.