

«NADIE SE CONOCE»: BAILE DE MÁSCARAS Y OBSERVACIÓN SOCIAL DE GOYA A LARRA

*«Nadie se conoce»: Masquerades and Social Observation
from Goya to Larra*

Daniel MUÑOZ SEMPERE
Universidad de Cádiz
daniel.munoz@uca.es

Fecha de recepción: 25/01/2023
Fecha de aceptación definitiva: 19/03/2023

RESUMEN: El baile de máscaras burgués de los siglos XVIII y XIX fue un acontecimiento social tremendamente popular que ocupó un lugar destacado en la literatura. Nuestra lectura conjunta de los primeros *Caprichos* de Francisco de Goya y del cuadro de costumbres de 1832 «El mundo todo es máscaras», de Mariano José de Larra, busca comprender las connotaciones culturales de estas fiestas y, en particular, examinar su significado como correlato del propio acto de observación social, tanto en la Ilustración tardía española como en el costumbrismo de los años 30 del siglo XIX. Tomando como punto de partida la centralidad histórica y cultural de las mascaradas, estudio la representación de los bailes de máscaras en Goya y Larra y, en particular, las formas en que la imagen de la máscara y el disfraz –y el del desenmascaramiento como gesto ritualizado por los bailes– se asociaba a la mirada satírica y costumbrista.

Palabras clave: Francisco de Goya; Mariano José de Larra; bailes de máscaras; costumbrismo; sátira.

ABSTRACT: The bourgeois masquerade ball of the XVIII and XIX centuries was a tremendously popular social event that featured prominently in literature. Our joint reading of the first *Caprichos* by Francisco de Goya and the 1832 satirical article «El mundo todo es mascaradas», by Mariano José de Larra, seeks to understand the cultural

connotations of these festivities, and, in particular, examine their significance as a correlate of the act of social observation itself, both in the late Spanish Enlightenment and in 1830s *costumbrismo*. Taking as a starting point the centrality and cultural significance of the masquerades, I consider the portrayal of masked balls in Goya and Larra and in particular the ways in which the trope of the mask –and that of unmasking as a gesture ritualized by masked balls– became associated to the gaze of the satirist.

Key words: Francisco de Goya; Mariano José de Larra; masquerades; costumbrismo; satire.

En marzo de 1833 Mariano José de Larra publica en *El Pobrecito Hablador* su cuadro de costumbres «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval». Este conocido artículo comienza con un narrador –el Bachiller Pérez de Munguía– que asiste a regañadientes a diversos bailes de máscaras celebrados en salones madrileños. Cansado y aturdido tras haber visitado varios de estos bailes en una misma noche, el Bachiller se queda dormido y asistimos a una segunda parte del artículo concebida como sueño o viaje imaginario durante el cual es transportado de la mano del diablo Asmodeo en un recorrido aéreo por la intimidad de la sociedad madrileña, que es presentada como un perpetuo carnaval de hipocresía y vanidad.

El tema del baile de carnaval tiene, creemos, una particular relevancia para comprender la óptica y los recursos de la sátira costumbrista. En el caso de Larra, ya se ha visto cómo su mirada crítica se concibe en cierto modo como una *danse macabre*, en cuyo centro se encontraría la voz del autor, crítica y niveladora como la misma muerte:

When one reads through the pages of Larra's articles, one may indeed get the impression that he author is going through the motions of a dance, a grotesque dance which involves vigorous gestures and contortions designed to give plastic expression to deep feelings and preoccupations, a circular dance which revolves within the round of Spanish society and incorporates quick sallies and retreats, a playful dance which entails the donning of masks and is designed to taunt, amuse and shock, an ecstatic dance which becomes gradually more and more dizzying, and which eventually turns into a delirious self-centered spiral and climaxes in death. (Teichmann, 1977: 71)

La idea de la vida moderna como baile de máscaras es un recurso de amplia presencia en literatura, con raíces que se hunden en el tópico del mundo como teatro y en el concepto barroco de desengaño. El análisis de Teichman se centra, sobre todo, en las similitudes entre los ritmos y los personajes de los artículos de Larra y el arquetipo medieval de la danza de la muerte. Las máscaras o seudónimos, por su parte, funcionarían como «instrumentos expresivos destinados a dramatizar sus emociones y a señalar su pronunciado interés humano y social», pero también dotan a los artículos de connotaciones simbólicas de renovación, catalizadoras de la regeneración cultural, política y social de España (Teichmann, 1986: 58-60).

Estas sugerencias nos parecen un punto de partida valioso para tratar de entender las connotaciones y los matices evocados por el baile de máscaras, en unos meses en los cuales la propia voz narrativa y observadora de Larra alterna entre las máscaras del Bachiller de *El Pobrecito Hablador* y el Fíguro de la *Revista Española*. Si bien partimos de las observaciones de Teichman relativas al seudónimo larriano como gesto o mueca expresiva, y al baile como movimiento nivelador y desvanecedor de apariencias, nuestro interés se centra en cómo la mascarada dieciochesca aparece representada como trasunto de la observación satírica del entramado social. La amplia presencia del baile de máscaras en la literatura dieciochesca nos invita a mirar más allá del tópico del *theatrum mundi*, a la especificidad histórica del baile y su uso contemporáneo como motivo asociado a la crítica de costumbres. Esta imagen que, según creemos, toma el baile de máscaras como expresión o correlato de la misión del escritor satírico y de su posición observadora, hundiría sus raíces en el siglo XVIII y en la época en la cual estos bailes se configuran como uno de los focos de la sociabilidad urbana de clase alta.

Joaquín Álvarez Barrientos ha señalado cómo detrás de la «máscara» de costumbrista de Larra se encuentra la conciencia de una misión literaria continuadora de la del hombre de letras dieciochesco y su actitud comprometida con la búsqueda de la verdad. El escritor de costumbres –satírico, burlón y deseoso de la benevolencia del público– se aleja así de figuras denostadas tales como la del «filósofo» o el revolucionario, pero tras la careta del satírico se encontraría un hombre de letras presagio del intelectual moderno, un escritor que se enfrenta a las verdades incómodas de la época. Ser satírico sería, por tanto, «la forma que elige para ejercer como intelectual, su máscara pública para ser conciencia de la sociedad, a pesar de que ésta le paga con despego y suponiendo en él mala índole» (Álvarez Barrientos, 2011: 22). La «novedad romántica» de esta máscara, usada con anterioridad por otros hombres de letras disfrazados de satíricos como el padre Isla, sería la reflexión introspectiva que Larra incorpora sobre sí mismo y la recepción de su obra (Álvarez Barrientos, 2011: 23; Kirkpatrick, 1977: 237).

La imagen del baile de máscaras resulta asimismo iluminadora por lo que revela acerca de la sátira costumbrista en los albores del siglo XIX. El costumbrismo como modalidad literaria aparece perfilado en la crítica reciente como un género moderno, deudor del periodismo ensayístico dieciochesco, pero en sintonía con la sociedad posrevolucionaria, e inseparable de cuestiones ideológicas y de lucha por la opinión pública (Alonso, 2010: 323). Una lectura atenta del canon costumbrista decimonónico revela que, en muchos casos, la relación establecida entre el escritor de costumbres y su universo social es la de un observador crítico e independiente, testigo y partícipe de debates políticos y culturales, que nunca abandona del todo su intención correctora y, sobre todo, satírica¹. Observada en el contexto amplio

1. El mismo Mesonero Romanos, en el prefacio a *Mis ratos perdidos, o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821* ilustra la relación existente entre descripción o retrato costumbrista y crítica social

de la literatura de observación social que se desarrolla en la Europa de principios del siglo XIX, la sátira costumbrista toma como punto de partida la apariencia, las formas de identidad y de vida social manifestadas exteriormente, en un análisis que, partiendo de lo superficial, «enables “physiognomists” of city life to link their interpretations of surfaces to a context of unseen social, intellectual, moral and semiotic interaction» (Lauster, 2009: 10). El costumbrismo de la primera mitad del XIX sería, así, una forma de «leer» la superficie de lo social –tipos, costumbres, modas, geografía urbana, etc.– que, aunque no siempre explícitamente moralizante, mantiene un compromiso con el análisis del estado de una sociedad (Lauster, 2009: 13)².

El baile de máscaras burgués es, creemos, uno de esos contextos que marcan y dan sentido a la interpretación de la superficie social propuesta por la mirada costumbrista. La presencia del baile como correlato de la mirada satírica –y la idea del disfraz como enigma o adivinanza relativa a las identidades– tiene un antecedente en los primeros grabados de los *Caprichos* (1799) de Goya, que adoptan de forma casi unánime el lenguaje del disfraz y el baile. Como veremos, la relación entre la mirada satírica y los rituales del baile de máscaras es notable durante unos años, en el tránsito del siglo XVIII al XIX, en los cuales ambos, baile y sátira de costumbres, se someten a un proceso de aburguesamiento que los convierte en reflejos de la sociedad posrevolucionaria.

1. EL BAILE DE MÁSCARAS EN EL SIGLO XVIII

El baile de máscaras burgués es un festejo que aparece con frecuencia en la literatura del XVIII. No se trata del Carnaval popular, con el que solía coincidir temporalmente, sino de la mascarada aristocrática o de clase alta, celebrada en viviendas, teatros o en jardines públicos. En la literatura dieciochesca, el baile de máscaras aparece asociado con frecuencia a imágenes de promiscuidad y libertinaje, y con la mezcla y confusión de clases sociales y sexos al amparo del disfraz. A pesar de la comercialización de la fiesta y de su reclusión en el confín aristocrático de la mansión o el teatro, la mascarada era a fin de cuentas un vestigio del universo carnavalesco (Castle, 1986: 11), a menudo infiltrado de una forma u otra por miembros de clases sociales inferiores, y en el cual la obligatoriedad de la máscara hacía que las interacciones entre los asistentes giraran a menudo en torno a la adivinanza de la identidad de los concurrentes³.

opinando «que hay cosas que para ponerlas en ridículo basta parar la atención en ellas» (1822: ii).

2. Lauster recurre también al motivo de la máscara para ahondar en cómo esta literatura de observación social trata de penetrar la superficie de una realidad social elusiva y que a menudo resiste ser descifrada: «Surfaces no longer reveal anything, but are in themselves as significant as masks» (2007: 312).

3. El juego de adivinar la identidad de las asistentes al baile aparece de forma recurrente en las recreaciones literarias de la mascarada dieciochesca. Uno de los personajes de *Barnaby Rudge* (1841) refiere su paso por un baile de máscaras celebrado a finales del XVIII en Carlisle House de la siguiente

Tradicionalmente, el carnaval escenificaba el motivo medieval del mundo al revés, institucionalizando así «un conjunto de rituales sobre la inversión del mundo conocido» (Burke, 1991: 273). Sin embargo, incluso en el espacio de los salones cortesanos –más teatralizado y menos dado a la espontaneidad del carnaval popular– el disfraz facilitaba la representación de identidades sociales y de género alternativas. A menudo los disfraces elegidos representaban el extremo opuesto del espectro social (Castle, 1986: 34), en una fiesta de inversión de atributos que veía desfilar a hombres vestidos de mujer y mujeres vestidas de hombre, pero también a criados disfrazados de duques, marquesas ataviadas de lecheras y prostitutas transformadas en santas. Las dinámicas de inversión –y, por ende, de trasgresión y flujo entre categorías o estamentos sociales– perduran como elemento definitorio de la mascarada, incluso cuando esta se confina al espacio elitista del teatro o salón burgués.

Para Dror Wahrman la energía y el dinamismo de los bailes de máscaras del XVIII, así como su obsesiva presencia en literatura cómplice o condenatoria, son un ejemplo de lo que llama el antiguo régimen de las identidades: una concepción fluida de la identidad personal bajo la cual ésta era imaginada más como una toma de posición o coordinada en relación con los otros que como un sujeto «profundo» en el sentido romántico (Wahrman, 2006: 168). Si el teatro es la imitación artificiosa de la vida, la mascarada sería más bien una experimentación lúdica con verdades alternativas acerca de los participantes. Este potencial transformador gira, por otro lado, en torno una serie de «tipos»: el disfraz de la mascarada dieciochesca era elegido de entre un repertorio limitado de personajes mitológicos y tipos sociales cuyo significado se superponía al de la persona enmascarada, de tal modo que la meditación colectiva sobre la naturaleza del «yo» y el «otro» inherente a estos bailes (Castle, 1986: 4-7) era, al igual que la mirada costumbrista, genérica y tipológica, una reflexión acerca del «generic type to which you belong and abstracting yourself, as it were, into a collective category» (Wahrman, 2006: 183).

En España, la importancia cultural del disfraz y la vestimenta trascendía el marco del Carnaval o el baile del salón burgués a través de la estilización de los tipos del majo y el petimetre, así como la adopción del majismo como moda por parte de las clases altas (Ortega y Gasset, 1963: 48). La estilización de la vida social convertía el entorno urbano en un escenario en el cual la subversión de clase y género a través de la moda era habitual. La imagen de la máscara y la metáfora del mundo como teatro adquieren tal vigencia y difusión que se aceptan como modo de expresión común dentro de lo cotidiano (De Eugenio, 2015: 268), pero también, como ha visto Irene Gómez Castellano, se convierte en un recurso mediante

forma: «However, he mingled with the crowd, and prettily worried and badgered he was, I warrant you, with people squeaking, "Don't you know me?" and "I've found you out," and all that kind of nonsense in his ears» (Dickens, 1901: 34).

el cual dar salida al escapismo de la poesía anacreóntica⁴. La realidad urbana del siglo XVIII se teatraliza y se convierte en un escenario por el que desfila la galería de majos, petimetres, currutacos y otros tipos sociales que quedan reflejados en los sainetes, los grabados y la literatura satírica. La galería de impostores y maestros del engaño que usaron del disfraz y la vestimenta para transgredir los estrechos cauces de la sociedad estamental (Calvo Maturana, 2015: 29-43) refuerza esta idea de una sociedad en la cual la identidad podía ser puesta en juego a través de la apariencia externa.

El motín de Esquilache en 1766 había acentuado no solo la volatilidad de las clases populares urbanas, sino también la importancia de la vestimenta, y en particular el embozo, como seña de resistencia o sumisión al poder (Domínguez Ortiz, 1988: 66). En este contexto, las mascaradas habían sido objeto de varias prohibiciones a lo largo del reinado de Felipe V, y cuando Carlos III aprueba la celebración de estos bailes en 1767, con el reciente motín todavía fresco en las mentes, lo hace estableciendo una serie de ordenanzas dirigidas a garantizar el decoro y la tranquilidad pública. Estas se celebraban a menudo en casas particulares, lo cual propiciaba la concomitancia del baile burgués con el Carnaval plebeyo y con los aspectos más transgresores de la fiesta. Los bailes de máscaras constituían, así, una cuestión de orden público, pero en lugar de estipular su prohibición el conde de Aranda, presidente por entonces del Consejo de Castilla, impulsa la celebración de bailes públicos de máscaras en teatros de la corte –el Corral del Príncipe y Los Caños del Peral–, para alentar así al público a celebrar mascaradas en espacios controlados por la autoridad en lugar de en domicilios particulares (Rubio Jiménez, 1994: 183-186; Sala Vallaura, 2014: 156-160).

La *Instrucción* mediante la cual Aranda regula la celebración de los bailes merece consideración por lo que revela acerca de la naturaleza histórica de estos bailes, así como las actitudes que el poder político trataba de desterrar. Las ordenanzas propician un tipo de bailes con precio de entrada elevado, en el cual no se admitían disfraces del sexo opuesto ni trajes de militar o clérigo, y además quedaba terminantemente prohibido llevar máscaras en los alrededores del teatro. El respeto hacia el decoro de clase motiva varias de las disposiciones: los criados deberán esperar a sus amos en una puerta distinta a la de entrada, para así evitar la exposición de los concurrentes a «sus desmedidos dichos» (*Instrucción*, 19), y los discursos pronunciados en el baile deben ser «indiferentes, reflexivos y moderados» (15), advirtiendo particularmente contra afrentas personales bajo el pretexto del «chiste de la Máscara» (17). Las *Instrucciones* velan por preservar el decoro

4. «La imagen de la máscara, entendida como el accesorio que completaba, distorsionándola pero también haciéndola más poderosa, la declamación de los actores en la tragedia griega, subraya el gesto *consciente* ejercido por los ilustrados españoles cuando, en determinados momentos de su vida, *eligen* desprenderse *temporalmente* de su identidad y colocarse temporalmente una máscara (de Anacreonte, niño o borracho), que les permitía enunciar ideas antiilustradas como si fueran parte de una identidad nueva y temporal, de un disfraz poético» (2012: 38).

de los bailes de máscara, pero también su aspecto transformativo y nivelador: se exige que todos los concurrentes vayan disfrazados (con prohibición expresa de máscaras o antifaces colocados de forma que no cubran el rostro) y se prohíbe el lujo excesivo de los disfraces –oro, plata, seda, pedrería– pues «igualándose todos por la Máscara, no hacen al caso distinciones demasiado sobresalientes [...] a más que consistiendo la principal diversión de la Máscara en la mucha concurrencia, en la variedad de los trajes, en la conveniente decencia de ellos, en hablar, bailar, y entretenerse con el grueso de objetos que se presentan, resultaría el efecto contrario» (13). Si bien el baile se erige cada vez más en un ritual estilizado y con unos códigos estrictos, escenificado por una clase alta a la vez partícipe y espectadora del acontecimiento, el espectáculo debía mantener la ilusión niveladora del Carnaval, bajo la cual el traje no es símbolo de estatus, sino objeto de juego y admiración.

En la Corte, pero también en ciudades como Sevilla (Domínguez Ortiz, 1984: 210; Bejarano, 2009: 4), las autoridades dirigen la celebración de unos bailes en los cuales el recinto de los teatros actúa como forma de contención de su dimensión más carnavalesca. Una artificiosidad evidente en representaciones como el cuadro *El baile en máscara* (1767) de Luis Paret y Alcázar –reproducido en una estampa de 1778 por Juan Antonio Salvador Carmona–, donde asistimos a la vista panorámica de un espectáculo orquestado, enmarcado en el recinto del teatro, y tan exuberante como armonioso. Si bien los bailes de máscaras a la usanza impulsada por el conde de Aranda tan solo pudieron celebrarse de 1767 a 1773, la centralidad cultural de esta fiesta-espectáculo la ponen de relieve otros cuadros de la época. *La tienda del anticuario* (1772), obra también de Luis Paret, representa una escena cotidiana en un establecimiento ricamente adornado donde la composición y, sobre todo, la posición central de ciertos objetos como el reloj y la máscara sugieren una «lectura alternativa de la escena como escenario paralelo al espectáculo parateatral del baile de máscaras que florece efímeramente en esta época» (Gómez Castellano, 2015: 233). Es decir, la vida cotidiana como extensión del baile de máscaras y viceversa, en un juego visual también notorio en el *Retrato de doña Isabel Parreño y Arce, marquesa de Llano* (1771-1772) de Antón Rafael Mengs, donde la marquesa, vestida de maja, lleva además una máscara en la mano derecha, cruzando así la referencia explícita al baile de máscaras con el fenómeno más amplio de la moda casticista (Gómez Castellano, 2015: 237). La mascarada de estos años también hace acto de presencia en sátiras costumbristas como el sainete *El baile en máscara* (1768) de Ramón de la Cruz, donde se alaban los nuevos bailes celebrados en los Caños del Peral bajos los auspicios del conde de Aranda a la vez que se ridiculiza el afán por organizarlos en casas particulares debido al alto coste para los anfitriones, pero también por la conveniencia de mantener el espacio doméstico y la honra familiar alejados de los alborotos ocasionados por las máscaras. El afán propagandista de esta pieza no oculta el hecho de que entre sus atractivos sobresaliese el de remedar en el escenario el desarrollo de un baile de máscaras (Sala Valldaura, 2014: 166).

Hacia finales del siglo XVIII, tras las prohibiciones de los años 70, el baile de máscaras aristocrático se halla en declive en la capital del reino, pero si atendemos a las palabras de Jovellanos en su *Memoria sobre las diversiones públicas*, escrita alrededor 1790, es razonable creer que éstos seguían siendo tolerados⁵. Las máscaras, por otro lado, siguen presentes en la vida pública mediante su uso escenificado en espectáculos teatrales, así como en los desfiles y comparsas presentes en celebraciones gremiales o estudiantiles, o en las proclamaciones reales. La prensa de entre siglos se hará eco a menudo de los grandes bailes de máscaras celebrados en cortes extranjeras, y si bien Carlos IV permitió la celebración de bailes públicos en ciertas localidades, habrá que esperar hasta la invasión napoleónica y al gobierno de José I para el restablecimiento de los grandes bailes de máscaras en los Caños del Peral (Freire, 2009: 205-208)⁶.

La especificidad histórica de este tipo de baile es, por tanto, un elemento a tener en cuenta en el análisis del motivo de la máscara y el disfraz en unos años todavía marcados por el auge y progresivo declive del festejo. En particular, una mirada atenta a los *Caprichos* (1799) de Goya sugiere la presencia del baile, el disfraz y la invitación al desenmascaramiento no solo como núcleo temático de alguna estampa, sino también como referencias visuales asociadas al propio acto de la observación satírica. Si bien la dimensión carnavalesca de la obra de Goya es bien sabida (Stoichita y Coderch, 1999: 31-73), creemos que el baile de máscaras en particular es una referencia implícita que, en cierto modo, sirve de marco a la colección y de correlato del acto mismo de la observación satírica. La galería de caricaturas que desfila por las primeras estampas puede entenderse como una suerte de baile de máscaras en el cual el disfraz no es un simple embozo, sino que representa un determinado vicio o carencia moral.

Como es bien sabido, los *Caprichos* fueron presentados al público como «crítica de los errores y vicios humanos», tomando como tema «la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil»⁷. Si bien la colección fue recibida por sus contemporáneos como «poemas morales» (Glendinning, 2017: 99), también es cierto, por otro lado, que el mismo anuncio se detiene en enfatizar el carácter ideal o fantasioso de algunas de las imágenes, y que su carácter de observación satírico-moral se diluye a partir del Capricho 43 –así como,

5. «Tal vez de aquí se podría pasar sin inconveniente al restablecimiento de las máscaras, que así como fueron recibidas con gusto general, tampoco fueron abolidas sin general sentimiento. Aun parece que la opinión pública lucha por restaurarlas, pues que se repiten y toleran en algunas partes, y que fuera menos arriesgado arreglarlas, puesto que la autoridad puede hacer más cuando dispone que cuando disimula» (Jovellanos, 2009: 226).

6. La ciudad de Palma, por ejemplo, tuvo concedida la gracia real para organizar bailes entre 1800 y 1808 (AHN, Consejos 5524, exp. 1), y Barcelona mantuvo el privilegio de organizar bailes de máscara en salones públicos entre 1798 y 1801 (Pérez Samper, 2001: 49), así como durante los últimos años del reinado de Fernando VII (Fernández de Córdoba, 1886: I, 119).

7. *Diario de Madrid*, 37 (6/2/1799), p. 149.

a menudo, en el tránsito del dibujo preparatorio al grabado final, en el que media «un proceso de desrealización de la realidad observada» (Helman, 1983: 45). Estas dos vertientes de la colección –la crítica social basada en la observación, por un lado, y la representación de lo fantástico, por otro– se encuentran presentes desde el mismo título, ya que el calificativo de «estampas de asuntos caprichosos» puede sugerir connotaciones relacionadas con el ingenio y la imaginación (Lafuente Ferrari, 1978: 6), pero también pudo estar influenciado por el uso de «capricho» en el teatro como sinónimo del «cuadro de costumbres ficticio» que ofrecía el género de la tonadilla escénica, así como de «un espectáculo del cual se podía sacar algún ejemplo moral» (Glendinning, 1966: 107). Estas similitudes entre el lenguaje de las tonadillas dieciochescas y los *Caprichos* enfatizan así la afinidad de la colección de estampas con otros géneros satíricos y costumbristas de finales del XVIII, tanto con periódicos como *El Pensador* o *El Censor* (Glendinning, 1996: 20) como con los sainetes (Helman, 1983: 32).

«Capricho» es también, como veremos, un término que en algunos casos se utilizaba en referencia concreta al disfraz de Carnaval, una dimensión que creemos que se encuentra insinuada, entre otras capas de significado, en las primeras estampas. A partir de la primera estampa y hasta el *Capricho* 7, «Ni así la distingue», existe una unidad temática y visual que gira alrededor de la idea del embozo, el disfraz y el escrutinio de la identidad del interlocutor, en una posible alusión al baile de máscaras que se superpone a los diversos objetos de crítica que se exponen en cada estampa⁸. Así, el autorretrato con el que Goya presenta su obra –con una descripción de sí mismo similar a la de otros textos satíricos de la época (Glendinning, 1996: 25; Bozal, 2005: I, 206)– ofrece el que a juicio de Malraux es el único rostro genuino en una colección en la cual las caras tienden siempre hacia la máscara, la caricatura o la mueca teatral (1950: 44). A partir de aquí, las estampas 2-7 pueden entenderse como una suerte de introducción que tematiza, entre otras cosas, la propia observación satírica: un baile de máscaras donde el vicio, la inmoralidad y las identidades escurridizas son motivo de crítica, pero también un reto a la mirada del espectador discreto, que toma parte en un juego adivinatorio basado en la interpretación de los diversos disfraces. La estampa segunda «El sí pronuncia y la mano alargan», con su epígrafe tomado de la «Sátira primera a Arnesto» de Jovellanos, satiriza los matrimonios desiguales y apresurados, mostrando a una novia portadora de dos máscaras: un antifaz en el rostro y la sugerencia

8. López-Rey ya avisó acerca de la secuencialidad temática de los primeros grabados (estampas 2-10), que exponen el tema del engaño como vicio arraigado por la educación y, a partir de «Nadie se conoce», una reflexión sobre «the darkness with which lies, prejudices and hypocrisy surround men and make them impenetrable to one another» (1952: 107). Bozal (2005: I, 205-208) cita «Nadie se conoce» y «Ni así la distingue» como ejemplo de la estructura de los *Caprichos*, formada por variaciones sobre temas diversos y la colocación secuencial de estampas con motivos afines. Para la coherencia temática, y el carácter moralista, de los primeros *Caprichos* véase también el artículo de López Vázquez citado en la bibliografía.

de una careta deformada por una mueca de risa grotesca en el cabello. Esta máscara «no sirve para enmascarar o disfrazar, sino para desenmascarar y revelar el verdadero carácter de la persona o el verdadero sentido de la acción» (Helman, 1983: 121), pero podríamos añadir que tanto la representación de la novia como la del novio (que la toma de la mano a la vez que la escudriña con mirada escéptica) transforman la escena de la boda en la de una mascarada. La proximidad entre máscara y caricatura sugerida por los personajes circundantes a la novia nos recuerda que en los *Caprichos* «la masque n'est pas pour Goya ce qui cache la face, mais ce qui la fixe» (Malraux, 1950: 48). Los familiares de los novios, con sus rasgos faciales fijados en un gesto-máscara de avaricia, completan un entramado visual que superpone al escenario de la boda el de un baile de máscaras grotesco en el cual los participantes se mueven principalmente por el interés, y en el cual tanto las apariencias externas como los gestos de los personajes sugieren la presencia del baile como motivo secundario superpuesto al principal.

El siguiente capricho («Que viene el coco»), interpretado como una «sátira de la viciosa costumbre de atemorizar a los niños con personajes fantásticos para someterlos» (Lafuente Ferrari, 1978: 38), continúa el motivo del escrutinio de la identidad, con la expresión bobalicona y asombrada de la madre que intenta penetrar el rostro del encapuchado visitante, pero también sugiere la presencia del disfraz y el baile de máscaras: la túnica que vemos de espaldas puede representar tanto el *coco* con el que la madre atemoriza a su hijo como la entrada de un amante disfrazado de tal (mss. 20558 de la Biblioteca Nacional, reproducido por Helman, 1983: 214), pero también recuerda a la capa de ciertos tipos de dominó presentes en los bailes de máscara dieciochescos, representada en cuadros como *Il Ridotto* (c. 1760) de Giuseppe Gobbi o en algunas de las estampas anónimas reproducidas por Castle (1986: 42, 58). La expresión asombrada de la madre, a la par alucinada y escudriñadora, sugiere de nuevo el juego de adivinar la identidad del interlocutor, un gesto propio del baile de máscaras y que está hasta cierto punto implícito en estos primeros Caprichos, que exploran de forma insistente la confusa interacción entre dos cuerpos.

«El de la rollona» (Capricho 4) muestra a un adulto con cuerpo de niño, ricamente vestido y llevado en alzas por un criado, y ha sido habitualmente entendido como una crítica a la educación de la juventud aristocrática, abandonada por los padres en manos de la servidumbre. Con la figura ridícula del hombre-niño (con tamaño y atuendo infantil, pero con rostro plenamente adulto y barbado) Goya alude al motivo popular del «niño de la Rollona», es decir, aquellos muchachos que siguen siendo niños debido a una infancia excesivamente mimada a manos de amas y nodrizas. El «niño de la Rollona» era un personaje habitual del teatro breve de los siglos XVII y XVIII, donde aparecía como un gigante de apetito voraz, a menudo encarnado por un adulto disfrazado de niño que buscaba una comicidad carnavalesca basada en la inversión de atributos (Alcalá Flecha, 1987: 342-343; Faliu-Lacourt, 1991: 55). En el XVIII, la imagen del «niño de la Rollona» pervive en forma de disfraz, tanto en el teatro como en el Carnaval y mascaradas callejeras, donde era frecuente ver desfilar a hombres barbudos ataviados de niños y acompañados por

una pareja disfrazada de ama o sirvienta (Buezo, 1992: 94). Es ésta, de nuevo, una caricatura eminentemente moralista, en la cual la representación visual se apoya en un motivo ligado al baile de máscaras, en un disfraz con mensaje propio cargado de connotaciones carnavalescas aplicado, al igual que las imágenes anteriores, a la crítica de relaciones familiares corrompidas por la hipocresía y la ofuscación.

El motivo del disfraz y la apariencia continúa en el Capricho 5, «Tal para cual», sobre un juego de seducción entre un hombre y una mujer que provoca la sorna de dos ancianas que observan en segundo plano. La caracterización de las dos figuras principales pone especial énfasis en un atuendo que funciona como disfraz, tanto en el «petimetre de ceñido levitín, calzón corto, medias blancas, espada al cinto y sombrero bicornio» (Lafuente Ferrari, 1978: 42) como en la mujer, representada con mantilla, abanico y pose marcial, y que bien pudiera tratarse, según, Helman, de una joven de alta estirpe que baja al Prado disfrazada de maja (1983: 124). Como apunta López-Rey, «the two are, in fact, bracing themselves for an encounter of mutual deceit» (1952: 106). La siguiente estampa, «Nadie se conoce», representa un carnaval o baile de máscaras en el cual la figura central –un «caballero afeminado o disfrazado con traje que tiene algo de femenino» (Lafuente Ferrari, 1978: 6)– se postra ante una bailarina cuyo rostro está cubierto por un antifaz a la manera del Capricho 2. Aquí, el tema del disfraz y el engaño culmina en una representación explícita de la idea del mundo como Carnaval, en un retrato de un baile de máscaras mucho más caótico e impenetrable que la pintura de Paret. El potencial festivo y transformador de la máscara se transforma en una herramienta de decepción, trasunto de un universo hostil e indescifrable (Schulz, 2005: 182-184). La ambigüedad del gesto del danzarín masculino –una invitación al baile, una cortesía rayana en la petición de limosna, un amago de palpar a su compañera para establecer su sexo–⁹ remite al observador a una realidad social confusa que trasciende el baile y en la cual rasgos como la clase social o el género son tan fluidos y engañosos como las interacciones que se dan en el baile de máscaras. Sea como fuere, la dificultad de penetrar la superficie de una realidad social engañosa para el observador poco avezado está formulada en términos más amables en 7, «Ni así la distingue», donde un joven galán examina de cerca a una dama –tal vez una prostituta– aplicándole el cristal de su lente. Este gesto del joven petimetre, y una pose servil que recuerda a la del bailarín enmascarado de la estampa anterior, contrasta con la postura erguida y central de la dama y acentúa la forma en la cual «the fop's arrogant fashion of looking at women through his lorgnette is changed into an expression of his awkward inability to grasp their

9. Lo cual emparentaría este grabado con el Capricho 57 («La filiación») y, sobre todo, su dibujo preparatorio: «La apunta por hermafrodita», del *Album B*, una imagen con una composición prácticamente paralela a «Nadie se conoce», en la cual la figura masculina, inclinada en una pose de baile, interroga el género de la figura presuntamente femenina, embozada y con una segunda máscara sobre el regazo que emula genitales hermafroditas.

nature» (López Rey, 1952: 108). Situada tras una secuencia de estampas que juegan con la idea del disfraz y el embozo como trasunto de las identidades sociales –y con el desenmascaramiento y el juego adivinatorio como expresión de la observación satírica–, «Ni así la distingue» es todo un comentario acerca del mundo de apariencias formado por la realidad social urbana, así como las trampas que su carácter lúdico y teatralizado tiende al observador inexperto. La mascarada dieciochesca actúa como marco implícito en el cual no solo la máscara, sino todo su ritual y ceremonia –el disfraz, el baile, la adivinanza–, es trasunto de un universo social en el cual las identidades conferidas por la familia, la clase social y el género son tan fingidas como las de los asistentes a un baile de máscaras. Los primeros *Caprichos* superponen el motivo del baile de máscaras a la crítica individual de cada imagen –como dos ideas que se funden en una en la entrevela–, al igual que en otras estampas de la colección el motivo de la brujería se encuentra superpuesto al de las celestinas (44, «Hilan delgado»), frailes y monjes (47, «Obsequio al maestro») o las prácticas sexuales degradadas (69, «Sopla»).

El tema de la máscara y el disfraz se encuentra presente en otros *Caprichos* tales como en el número 57, «La filiación» –y en el dibujo anticipo de la misma, «La apunta por hermafrodita» (1794-1797), que desarrollaba de forma más acentuada el motivo de la máscara junto al de la indeterminación sexual (Stoichita y Coderch, 1999, 206-218)–, así como repartida en diferentes puntos de la obra de Goya, en cuadros como *El baile de máscaras* o *El entierro de la sardina*. También en dibujos donde la crítica social de los borricos ejerciendo de humanos de las llamadas «asnerías» (caprichos 37-42) viene anticipada por los burros disfrazados de hombres de «Borricos de máscara» o «Conócelos el aceitero y dice ¿hola?, y empieza a palos con las máscaras», ambos del *Álbum B*. Es en los primeros *Caprichos*, sin embargo, donde el lenguaje de los disfraces y el gesto adivinatorio típico del baile de máscaras es un elemento central como referencia visual ligada al tema de la observación satírica y a la irónica impenetrabilidad de la superficie social.

2. TODO EL MUNDO ES MÁSCARAS. TODO EL AÑO ES CARNAVAL

Luis Lorenzo Rivero ve en «El mundo todo es máscaras» uno de los más claros ejemplos de la afinidad entre Goya y Larra, tanto en la elección del motivo de la máscara para denunciar una sociedad hipócrita como en la descripción eminentemente visual de los enmascarados y sus intrigas –con ecos de los goyescos *Entierro de la sardina*, *Baile de máscaras* y el dibujo «Máscaras crueles»– e incluso la presencia del viaje aéreo acompañado del demonio Asmodeo, presente en una de las Pinturas Negras (1984: 6-11). Tanto uno como otro se valen de caretas y disfraces para situarse entre la descripción social, la abstracción moralista y la reflexión sobre su propia posición observadora.

La publicación, en marzo de 1833, de «El mundo todo es máscaras» coincide con una nueva boga de los bailes de Carnaval en la capital. Si bien Alcalá Galiano

afirma que durante el reinado de Fernando VII los bailes de máscaras fueron por lo general consentidos solo en casas particulares (1878: 222), lo cierto es que existió una cierta permisividad en los últimos años de reinado hacia la celebración de bailes públicos tanto en lugares como Cádiz (Ramos Santana, 2002: 73-79), Valencia (Frasquet, 2002: 79) o Barcelona como en la misma Corte, que albergó, desde el Carnaval de 1832 en adelante, grandes bailes en diversos salones, teatros y cafés. Al año siguiente ya se celebraban bailes públicos por todos los ángulos de la Península, y en 1836 el empresario Juan de Grimaldi organizó una serie de festejos en el Teatro de Oriente que fueron «elegantes, caros, controvertidos y tremendamente populares» (Gies, 1982: 137). Con la muerte de Fernando VII, la resignada condescendencia oficial hacia las mascaradas se vio reemplazada por una renovada afición hacia un festejo que nunca había sido del todo extinguido.

Es posible conjeturar, tomando en cuenta los testimonios antes citados, que estos bailes se desarrollan —o, al menos, tratan de desarrollarse— en un espacio y bajo unas coordenadas más acordes a la cultura de la burguesía liberal. Persistiría, sin embargo, la contaminación con el carnaval popular y el uso del disfraz como prueba de ingenio e identidad superpuesta. El mismo Larra, en sus crónicas sobre los bailes de máscaras del Carnaval de 1834 en la *Revista Española*, usará, al igual que otros contemporáneos, el término «capricho» para referirse a disfraces originales que expresan, mediante su concepción, alguna idea ingeniosa. En su artículo sobre el primer baile de Carnaval del Teatro del Príncipe, tras satirizar el fenómeno de la reventa de billetes, Larra critica la falta de lucimiento del espectáculo, tanto en lo relativo a la iluminación y el decorado como en la organización del ambigü y el guardarropa y en la escasez y prosaísmo «en cuanto a trajes, y en cuanto a brillantes caprichos» (1960: I, 336). Achaca estas deficiencias Larra a la excesiva popularidad del primer baile de Carnaval y al carácter poco selecto del público. «Nosotros», escribe Larra, «que en materia de sociedad somos enteramente aristocráticos [...] aconsejamos, por consiguiente, a las bellas de gusto delicado y de difícil trato y contentamiento que no vayan nunca a un primer baile de máscaras en el teatro», si bien no conviene albergar expectativas muy altas de unos bailes como los del Príncipe, «donde puede cualquiera concurrir por un duro» (1960: I, 336). La noche del 14 de enero, en la crónica del baile de máscaras del café de Santa Catalina, declara, en líneas parecidas, que este fue «indudablemente el mejor de los que hemos visto este año» al ser un festejo celebrado en un salón, «por suscripción, y de precio más alto que un baile en el teatro» y con una concurrencia compuesta de «la parte más escogida de Madrid» y realzada por «la variedad, gusto, riqueza y novedad de los trajes» (1960: I, 337). La crónica de los bailes del Teatro del Príncipe de la noche del 12, sin embargo, había introducido una cierta ambigüedad acerca de las ventajas y desventajas de expandir la clientela del baile de máscaras más allá de los círculos aristocráticos: en esta reseña, mucho más positiva que la del día de inauguración de los bailes en ese mismo coliseo, Larra observa que este fue «verdaderamente más baile de máscaras que el primero, pues hubo más mezcla y confusión de clases y personas. Las clases todas de la sociedad tenían en él sus representantes; algunos caprichos originales se

vieron, y entre ellos citaremos el gracioso disfraz de tres máscaras, del cuello para arriba *Jocós*, del cuello para abajo elegantes» (1960: I, 336). Si bien el baile del Salón de Santa Catalina excede a los celebrados en teatros en comodidad y lucimiento, la noche del 12 de enero en el Príncipe fue «más baile de máscaras» y, por ende, más propicia a «caprichos originales» por la mezcla y confusión de clases.

Cabría preguntarse si esta mezcla de clases observada por Larra se refiere más a los disfraces elegidos que a la verdadera extracción socioeconómica de los asistentes. Basta recordar el desdén mostrado hacia la excesiva familiaridad entre criados y señores en artículos como «¿Entre qué gentes estamos?» para matizar que esa mezcla de clases seguramente no abarque la totalidad del espectro social, sino más bien un segmento intermedio. Lo cierto es que tanto la alusión a «clases y personas» como la presencia de esta idea en artículos del mismo año nos indica que, si bien seguramente no se esté refiriendo a los estamentos más plebeyos¹⁰, Larra valora la sociabilidad entre ciertas clases como un rasgo deseable en estos festejos, simultáneamente pervivencia de lo carnavalesco y síntoma de modernidad. En un artículo posterior de la misma serie –no firmado ni atribuido a Larra, pero posiblemente obra del mismo– se comparan explícitamente ambos modelos de baile: el del gran salón privado y el celebrado en teatros, abierto a un abanico social más amplio. Concluye que «al fin de temporada acabarán forzosamente los bailes del teatro por llevarse la preferencia, a pesar de todo el buen gusto y elegida sociedad de Santa Catalina, pues nunca podrá este salón competir en capacidad y libertad con los de los Coliseos» (*Revista Española*, 21/1/34, p. 202)¹¹. Uno de los últimos artículos de la serie insiste sobre la misma idea al comentar los pormenores de un baile celebrado en el Teatro del Príncipe, donde «hubo toda la confusión y mezcla de clases, que son el sello de semejantes bailes públicos». Tras comentar la vistosidad de los tipos y disfraces –refiriéndose, de nuevo, a los más originales como «caprichos»– nota la popularidad de estos bailes en la Corte con una imagen similar a la del artículo «El mundo todo es máscaras»: «A este paso dentro de pocos días no podremos decir que hay en Madrid bailes de máscaras, sino que Madrid entero es un inmenso sarao, una ciudad en baile» (*Revista Española*, 28/1/34, p. 214).

La admiración hacia el carácter selecto del salón de Santa Catalina –y más adelante, en la llamada Casa de Abrantes, en el Paseo del Prado– no impide que los bailes celebrados en teatros –más «libres» y socialmente inclusivos– sean los que se lleven la palma. En 1836, en sus reseñas de los bailes celebrados en los

10. Los precios de entrada a los bailes organizados en el teatro del Príncipe durante este año podían fluctuar enormemente según la reventa y la liberación de billetes a última hora de la noche. Un articulista del *Correo de las Damas* se quejaba de que «a última hora se habían vendido billetes a cuatro reales habiendo yo pagado ochenta por los dos míos» (15/1/34), p. 238.

11. Si bien solo cuatro de estos artículos (tres firmados y uno sin firma) han sido atribuidos a Larra –12, 14, 17 y 19 de enero– la serie continúa durante algunos números más, hasta el 4 de febrero. Por el estilo, y por las referencias del articulista a crónicas anteriores, es posible aceptar con cierta cautela que las del 21 y 28 de enero, 2 y 4 de febrero provengan de la pluma de Larra.

salones de Oriente y de Santa Catalina para *El Español*, Larra mantendrá esta mirada ambivalente que, mientras recomienda la existencia de bailes exclusivamente aristocráticos por su lucimiento y esplendor, ironiza sobre el afán por excluir por completo a las clases populares: el precio elevado del billete en el Gran Salón de Oriente le parece excesivo, aunque «la empresa dirá que, habiendo notado los singulares dengues que la gente decente hace en Madrid en tiempos tan liberales para no andar mezclada con la canalla, es decir, con el pueblo (como desde que hay máscaras ha podido cualquiera observar), ha creído acertar imponiendo un precio que impida toda fusión de esa especie» (Kirkpatrick, 1983: 55). Del mismo modo, el salón de Santa Catalina, de dimensiones más reducidas,

ofrece siempre la ventaja de una reunión más escogida, si bien en parte la ha eliminado este año el demonio de la democracia, que encasquetando a cada uno el sombrero en la cabeza, e introduciendo alguno que otro *surtú*, le ha puesto el sello que le faltaba de *baile público de máscaras*, y todo con el pretexto de que donde uno se puede tapar la cara no hay inconveniente en cubrir la cabeza. La rebaja del precio a 20 reales, que lo iguala con los teatros, ha sido el último golpe maestro de aquel travieso espíritu nivelador de clases y cabezas. (Kirkpatrick, 1983: 56)

La idea del baile de máscaras como reflejo del entramado social de la Corte se repite en un artículo publicado en diciembre de 1834 en *El Observador*. En comentario a los preparativos para el Carnaval del siguiente año, Larra considera el baile de máscaras como una festividad potencialmente moderna y acorde al espíritu de la época, siempre y cuando se participe con la actitud frívola y despreocupada acorde a la ocasión. «Es de esperar», escribe, «que el sentido común venza por fin la resistencia que ideas ridículas de intempestiva aristocracia parecen oponer todavía entre nosotros a la igualdad y publicidad que reina en esta diversión, aun en tiempos en que dicen que la libertad tiende sus alas protectoras sobre todas las clases indistintamente» (1960: II, 41).

Los atributos de libertad, igualdad y publicidad como vectores de la fiesta revelan una concepción del baile de máscaras que valora la pervivencia de lo carnavalesco –la mezcla festiva de clases en el espacio público–, pero la reviste de un lenguaje contemporáneo y acorde a la mentalidad del liberalismo burgués. Unos meses antes, en «Jardines públicos», Larra ya había anticipado la asociación de diversiones públicas como el baile de máscaras con una sociedad que se contempla a sí misma: «¿Tan grave y ensimismado es el carácter de este pueblo, que se avergüence de abandonarse al regocijo cara a cara consigo mismo?» (1960: I, 411). La sociabilidad de los jardines, a cara descubierta y despojada del elemento ceremonioso y ritual del baile de máscaras, es más que una mera diversión: es síntoma del estado de la civilización y de la cultura burguesa, así como ocasión la autocontemplación y la toma de conciencia de la sociedad urbana.

Del mismo modo, en su reseña de septiembre de 1836 «Memorias originales del Príncipe de la Paz» –en la cual señala con sorna el exceso de información disponible para quien quiera escribir una historia del presente–, utiliza la imagen

del baile de máscaras como sinécdoque y reflejo de la sociedad contemporánea, en un panóptico que recuerda la sátira social de los primeros *Caprichos* de Goya:

Si hemos comparado a la historia antigua con un espejo mal azogado, que sólo a trozos representa objetos informes, ahora podemos comparar a la historia moderna con una inmensa luna colocada en un salón de máscaras, y donde, mezclados, rebullen y se codean, se obstruyen y confunden en un disparatado conjunto de colores chocantes y chillones, sin juego ni armonía, reyes y vasallos, ricos y pobres, víctimas y verdugos, tiranos y tiranizados: ruido horrible y desapacible en que se aúnan y mueren la verdad y la mentira, la calumnia y la reparación, la algaraza y el orgullo y el sollozo del pobre, el piano del magnate y el rabel del pastor, la jira del fastuoso convite y el gemido del hambre, el aullido de la envidia, el grito de la ambición y el desesperado lamento del virtuoso aborrecido o del mérito sofocado. (II, 271)

Al igual que el exceso de cultura impresa –ya no solo patrimonio y reflejo de reyes y magnates, sino que da cabida a un amplio espectro social–, la inmensa luna del salón donde se celebra un baile de máscaras proyecta una imagen tan rica como caótica y, sobre todo, eminentemente contemporánea. Los elementos más carnavalescos del baile de máscaras no son para Larra tanto una reflexión sobre la precariedad de las identidades, o sobre la proximidad entre la máscara y la mueca grotesca, como un reflejo de una sociedad que se contempla a sí misma envuelta en un proceso vertiginoso de cambio. Si el reflejo del espejo en el baile de máscaras proyecta una imagen saturada, sin orden ni jerarquías aparentes, del amplio abanico social, la socialización propiciada por los jardines –tan pública e igualitaria como el baile de máscaras, pero a cara descubierta– es una prueba de la modernidad de una sociedad frente a la cual Larra se muestra escéptico.

Larra mostraría su afición a estos festejos tanto en las crónicas arriba mencionadas como en su soneto alabando los bailes de máscaras celebrados en 1833 en loor de María Cristina (Escobar, 1969: 280). El retrato de estos bailes en su artículo más conocido sobre este tema había sido, sin embargo, huraño y desmitificador. En «El mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval» el Bachiller es testigo de la banalidad y la incomodidad de una fiesta cuyos atractivos, elogiados de forma incansable por la prensa, no cubren las expectativas provocadas entre la población madrileña. La casa se le antoja incómoda y apiñada de seres grises y carentes de alegría que parecen estar allí por pose y obligación más que por seguir el tipo de intrigas amorosas que veían representadas en las novelas o en las tablas del teatro. El disfraz, más que subversión festiva, es una mera excusa para un ritual social que ve a los participantes en la danza vagar de un salón a otro «sin hallar a quien embromar ni quien los embrome, que no bailan, que no hablan, que vagan errantes de sala en sala, como si de todas les echaran, imitando el vuelo de la mosca, que parece no tener nunca objeto determinado» (Larra, 1960: I, 143).

Larra hace hincapié en su artículo en lo decepcionante del baile de máscaras visitado por el Bachiller. El carácter domesticado y burgués de la fiesta parece haber sustituido la magia del Carnaval por el hastío y la predictibilidad. En «Le

Carnaval et le Bal de l'Opera» de Victor Etienne Jouy, artículo que sirve de inspiración formal al de Larra, el narrador lamenta también el poco lucimiento de los grandes bailes realizados en la Ópera de París, y señala que los variopintos disfraces del siglo pasado se han visto desplazados por el ubicuo dominó, es decir, una máscara que no transforma, sino que simplemente oculta y que convierte el Carnaval en una suerte de fantasmagoría (Jouy, 1813: 70). Un motivo sugerido también al comienzo del drama de Juan Francisco Díaz *Un baile de máscaras* (1839), donde los asistentes plebeyos a un baile en el Teatro de Oriente –que portan los disfraces más exóticos– abandonan el recinto contrariados por los elevados precios de la entrada. Los personajes restantes, protagonistas de la obra, visten en su mayoría trajes cuya única función es ocultar la identidad, tales como la máscara, el dominó o simplemente el frac (Díaz, 1839: 9-10).

En paralelo al aburguesamiento y la transformación del baile de máscaras en espectáculo, éste pierde sus elementos más carnavalescos, aquellos que a veces vislumbramos en algunas de las crónicas de la *Revista Española*. La máscara, más que transformar o posibilitar la adopción de identidades alternativas, simplemente aporta un elemento de confusión. Lo único que permanece de la subversión carnavalesca del disfraz es el juego de adivinar las identidades subyacentes bajo el dominó, así como las múltiples intrigas amorosas a las que se presta el embozo tales como las retratadas por Bretón de los Herreros en *Lances de Carnaval* (1840) o el artículo de costumbres «Una nariz». En este último, la doble máscara de la dama objeto de deseo del narrador protagonista (una careta bajo la cual yace una exagerada nariz postiza que a su vez oculta la belleza de la joven) es una trampa para el galán que participa en el juego de desenmascaramiento propio del baile y, a su vez, una consideración en clave irónica de la mirada diseccionadora del costumbrista y sus limitaciones.

En «El mundo todo es máscaras», el juego de adivinar la identidad de los otros invitados adquiere, desde el principio, un sentido asociado al de la mirada satírica. Cuando una enmascarada confunde al narrador con otro invitado y le pregunta: «Eres tú?», el Bachiller bromea: «–Yo soy –le respondí, seguro de no mentir» (I, 141). Fingiéndose ser el interpelado por esta y otras máscaras, aprovecha haberse puesto «un dominó igual al de todos los amantes» para observar los diversos y volátiles enredos propiciados por el baile, y que acaban fragmentándose en un coro de voces que repite «¿Me conoces?», «Te conozco», etcétera, etcétera.» (I, 142). Tanto la interpelación inicial como el juego de equívocos se presenta como una invitación a la observación y a la adivinanza de la identidad. Esta interpelación al observador es una de las grandes diferencias con respecto al uso del motivo del baile de máscaras en los *Caprichos*, precedidos por el rostro desnudo de Goya: Larra aparece portando diversas máscaras –máscaras debajo de las máscaras proporcionadas por sus seudónimos– y su propia identidad es objeto de escrutinio. Una invitación al conocimiento social que tiene correlatos en otros artículos de costumbres de Larra –pensemos en la introducción a Braulio en «El castellano viejo», y su alborozado

grito de «¿Quién soy?»¹². En ambos casos, el tipo social objeto de la observación –el castellano viejo, los asistentes a un baile de máscaras– ritualiza la propia observación del costumbrista presentándola como juego y adivinanza.

En «El mundo todo es máscaras» la auténtica revelación llega al quedar el Bachiller dormido y asistir a una visión en la cual Asmodeo, el diablo de la tradición satírica, le invita a sobrevolar Madrid y presenciar una panorámica de la vida privada de sus habitantes. Los tejados de las casas, máscaras que ocultan la realidad íntima de los madrileños, se vuelven mágicamente invisibles y nos dejan presenciar la galería de engaños que cimientan la realidad social: la vejez ocultándose bajo capas de maquillaje, la avaricia bajo el prestigio profesional del abogado, el amor y la amistad como fingimientos, el escenario teatral como vórtice de un mundo de ilusión y artificio¹³. Este viaje por los cielos de Madrid se justifica en parte por la falta de vistosidad del prosaico baile de máscaras, cuyos disfraces merecen tan solo muy breve comentario por parte de Larra. Si Goya jugaba con la idea de disfraz para caracterizar los vicios criticados en las estampas iniciales de los *Caprichos* –y el baile como movimiento paralelo al de la observación y el empleo de la discreción por parte del espectador–, en «Todo el mundo es máscaras» el disfraz es sustituido por apariencias externas como el uniforme o el maquillaje, pero también por la hipocresía y el fingimiento de amistad o amor. El baile de máscaras burgués de los años 30 es, sin embargo, un gris remedo del carnaval que a pesar de su valor sugestivo –como pie a la ensoñación visionaria del narrador– ha perdido su capacidad simbólica o iluminadora.

Un año después de «Todo el mundo es máscaras», Larra retoma el motivo del baile de carnaval en el artículo «Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres», subtítulo «Mascarada política». Aquí el baile de máscaras mantiene una posición central como metáfora de la observación social, elevada esta vez al estrato de la política parlamentaria. «Los tres no son más que dos» critica, en clave alegórica, la tercera vía del por entonces primer ministro Francisco Martínez de la Rosa en su afán por aplacar las diferencias entre liberales moderados y progresistas. Los partidos políticos aparecen representados como grupos de enmascarados, con disfraces que no son más que retazos ideológicos de los liberalismos progresistas y conservador. El comienzo del artículo presenta a un Figaro todavía aturdido por los bailes de máscaras del Carnaval, y para quien el juego de adivinar la identidad de los asistentes al baile es ya parte de su misma facultad de observador,

12. «Echome las manos a los ojos y sujetándome por detrás: –¿Quién soy? –gritaba alborozado con el buen éxito de su delicada travesura–. ¿Quién soy? «Un animal», iba a responderle; pero me acordé de repente de quién podría ser, y sustituyendo cantidades iguales: –Braulio eres –le dije» (Larra, 1960: I, 114).

13. Esta panorámica se interrumpe, en el *Pobrecito Hablador*, por una línea de puntos suspensivos que indica un fragmento expurgado por la censura. Alejandro Pérez Vidal, en su edición del artículo, indica que la versión manuscrita del texto «refería, con tonos grotescos a la “inmensa comparsa” de los ejércitos y, en forma más velada, a la iglesia y quizás al palacio real» (Larra, 1997: 676).

de su forma de mirar. Ser escritor satírico en la España de los años 30 del siglo XIX es tomar parte de un baile de máscaras en el cual debe adivinar la identidad moral y política de los danzantes deduciendo a partir de sus disfraces:

He aquí [...] lo que a mí me ha sucedido y me sigue sucediendo todavía con el fantástico aparato y desigual clamor que en mis sentidos dejaron las pasadas máscaras. Voy por la calle y se me antojan aún caretas las caras, y disfraces los trajes y uniformes. Oigo hablar de cosas nuevas y, acostumbrado a tanta cosa vieja y a tanta broma, se me figuran aún que siguen embromando. Pasará sin duda esta sensación, y será preciso creer a todo el mundo; pero mientras pasa o no pasa, mientras creo o no creo, todo el trabajo de mi entendimiento limitado se reduce por ahora a ver, a conocer al que me habla, que no es poco. (Larra, 1960: I, 346)

Poco después se aparecen tres comparsas o grupos de enmascarados que representan, con sus disfraces, los partidos políticos de la regencia de María Cristina: Progresistas, Moderados, y partidarios del justo medio encarnado por Martínez de la Rosa. Estos últimos se presentan al baile «de medio cuerpo para arriba... vestido a la antigua española, de medio cuerpo abajo a la moderna francesa, y en él no es disfraz, sino su traje propio y natural. Ni era alto ni bajo, ni gordo ni flaco: sutil como cuerpo glorioso y máscara, en fin, racional si las hubo nunca» (1960: I, 348). A juicio del observador, las tres comparsas no son más que dos, y aunque la comparsa de Martínez de la Rosa representa la razón y el justo medio, también encarna la ironía y el eufemismo. Como ha observado Schurlknight, en los albores de la proclamación del Estatuto Real, la crítica larriana a la política del justo medio de Martínez de la Rosa iba envuelta en términos metafóricos y en un formato aparentemente inocuo –la reseña de una mascarada– como prevención frente a la política censoria del primer ministro (145-146).

«Los tres no son más que dos» –con su título reminiscente de «caprichos» carnavalescos como los mencionados en alguna de las crónicas larrrianas– es uno de los textos donde mejor se explicita la idea del baile de máscaras como correlato de la observación satírica y crítica. El estilizado juego propio del baile de máscaras burgués, el de adivinar quién se encuentra detrás del antifaz o máscara, es para Larra una metáfora apropiada para la observación de un presente fugaz y en tránsito. Esta imagen no es del todo nueva: el gesto escudriñador marca el ritmo de los primeros *Caprichos* de Goya, y para un sector de la epistemología ilustrada el baile de máscaras escenificaba a menudo la posibilidad de encontrar verdades complejas o huidizas que se manifestaban en sus opuestos, en su interacción con el engaño, la teatralidad y el embozo (Outram, 2000: 103). El mismo Larra, escribiendo ahora bajo el seudónimo de Figaro, toma parte, como muchos de sus contemporáneos, en un «juego identificador» (Romero Tobar, 1994: 440) en el cual deja transparentar su verdadera identidad tras éste y otros álgos. Es éste un recurso propio de la prensa moralista o de costumbres, que hunde sus raíces en *The Tatler* (1709-1711) de Richard Steele, para quien el moralista debía hablar

al público tras una máscara: «to talk in a mask» (citado por Marín, 1981: 382). La máscara de Fígaro es, sin embargo, más que un mero seudónimo: Fígaro ya no es el diablo jugueteón de la tradición satírica, sino un payaso que llora detrás de su careta, sugiriendo un abismo creciente entre su pose de intelectual ilustrado y la falta de eco de sus escritos. La individualidad y el distanciamiento conferidos por la máscara son dotes fundamentales para penetrar el «barniz engañoso» de la superficie social según el mismo Larra en su artículo «La sátira y los satíricos» (1960: II, 161) y, décadas más tarde, requisito indispensable para el baño de multitudes del *flâneur* de Baudelaire¹⁴.

Existen grandes distancias entre el Goya de los *Caprichos* y un Larra para quien la crítica social reviste ya un carácter político: el motivo del baile adquiere connotaciones relacionadas con la nueva estratificación de clases sociales y la misma imagen del poder representado por partidos políticos. La máscara en Goya actúa como prevención o advertencia acerca del verdadero carácter de quien la porta, o al menos de la posición encarnada por un personaje determinado y lo escurridizo de ciertos aspectos como el género o el amor filial. Frente al esplendor lúdico de los bailes dieciochescos, Larra representa en su artículo un gris remedo trasunto de la cultura burguesa del Madrid de la Regencia de María Cristina. Frente a una observación satírica basada en la discreción y la multiplicidad de apariencias, una mirada, la de Larra, guiada por la desesperación ante el vacío de la personalidad y la pérdida del poder transformativo de la máscara: no hay grandes transgresiones ni intrigas en el triste espacio de un salón burgués sin capacidad para imitar a la literatura. En Larra la observación no se limita a la taxonomía de los diferentes engaños propuestos por las máscaras, sino que trata de penetrar esta superficie para acceder al interior del corazón humano. Como escribe en una de sus más famosas reflexiones sobre la literatura satírica y observadora: «Balzac ha recorrido el mundo social con planta firme, apartando la maleza que le impedía el paso, arañándose a veces para abrir camino, y ha llegado a su confín para ver asomado allí, ¿qué?: un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada» (II, 240).

El gesto adivinatorio de Larra le coloca al borde de un precipicio. Pero su observación recurre a un gesto conocido por su público: el de interrogar de forma lúdica la identidad del interlocutor, para reflejar su propia función de observador y moralista. El baile de máscaras es así ya no solo un trasunto de un mundo de apariencias y engaño, sino también una poderosa referencia contemporánea que equipara la observación costumbrista a un vestigio teatralizado del Carnaval y a los rituales de un espacio de sociabilidad reconocible por el lector. El progresivo aburguesamiento de la fiesta va, de esta forma, parejo a su uso figurativo como

14. «Jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage» (Baudelaire, 1871: 31).

correlato de la crítica costumbrista que se afianza en la prensa de la primera mitad del siglo XIX. El estilizado juego propio del baile de máscaras burgués, el de adivinar quién se encuentra detrás del antifaz, careta o disfraz, es para Larra y para algunos de sus contemporáneos y predecesores una metáfora apropiada de su propia misión del intelectual: un ejercicio de discreción y disección. El disfraz del baile de máscaras es una invitación a descifrar el enigma de la identidad y un reto a la penetración del observador.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Flecha, Roberto (1987), «El tema del niño malcriado en el Capricho 4, El de la Rollona, de Goya», *Goya. Revista de Arte*, 198, pp. 340-345.
- Alcalá Galiano, Antonio (1878), *Recuerdos de un anciano*, Madrid: Imprenta Central.
- Alonso, Cecilio (2010), *Historia de la literatura española, 5. Hacia una literatura nacional*, Barcelona: Crítica.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2011), «Proyecto literario y oficio de escritor en Larra», en J. Álvarez Barrientos, J. M. Ferri Col y E. Rubio Cremades, *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 17-41.
- Baudelaire, Charles (1872), *Oeuvres complètes iv. Petits Poèmes en prose. Les paradis artificiels*, París: Michel Lévy Frères.
- Bejarano, Clara (2009), «El baile de máscaras: una propuesta ilustrada para el carnaval», en León Carlos Álvarez y Santaló, *Estudios de historia moderna en homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 229-242.
- Bozal, Valeriano (2005), *Francisco Goya. Vida y obra*, 2 vols., Madrid: TF Editores.
- Buezo, Catalina (1992), «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, pp. 161-178.
- Burke, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. de Antonio Feros, Madrid: Alianza Editorial.
- Calvo Maturana, Antonio (2015), *Impostores. Sombras en la España de las luces*, Madrid: Cátedra.
- Castle, Terry (1986), *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford University Press.
- Díaz, Juan Francisco (1839), *Una noche de máscaras. Drama original en dos actos y en variedad de metros*, Madrid: Imprenta de Sánchiz.
- Dickens, Charles (1901), *The Works of Charles Dickens, in Twenty-one Volumes. Vol. ix Barnaby Rudge*, Londres: Chapman and Hall/Charles Scribner's son.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1984), «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)», *Anales de Literatura Española*, 3, pp. 207-234.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1988), *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid: Alianza Editorial.
- Escobar, José (1969), «Un soneto político de Larra», *Bulletin Hispanique*, 71(1-2), pp. 280-285
- Eugenio, Guillermo de (2015), *Máscaras e identidad en la cultura ilustrada*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Faliu-Lacourt, Christiane (1991), «El niño de la Rollona», *Criticón*, 51, pp. 51-56.

- Fernández de Córdoba, Fernando (1886), *Mis memorias íntimas*, 2 vols., Madrid: Impresores de la Casa Real.
- Frasquet, Ivana (2002), *Valencia en la revolución (1834-1843). Sociabilidad, cultura y ocio*, Valencia: Universitat de Valencia.
- Freire López, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Gies, David (1982), «Juan de Grimaldi y la máscara romántica», en *Romanticismo 2: atti del Iii Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Génova: Facoltà di Magistero dell'Università di Genova/Istituto di Lingue e Letterature Straniere/Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, pp. 133-140.
- Glendinning, Nigel (1966), «Goya y las tonadillas de su época», *Segismundo: Revista Hispánica de Teatro*, 3, pp. 105-120.
- Glendinning, Nigel (1996), «El arte satírico de los Caprichos; con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación», en *Caprichos de Francisco de Goya; una aproximación y tres estudios*, Madrid: Calcografía Nacional.
- Glendinning, Nigel (2017), *Goya y sus críticos*, versión española de María Lozano, Madrid: Ediciones Complutense.
- Gómez Castellano, Irene (2012), *La cultura de las máscaras. Disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Gómez Castellano, Irene (2015), «Misterios en la trastienda: Luis Paret, La tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III», *Goya*, 352, pp. 228-243.
- Helman, Edith (1983), *Trasmundo de Goya*, Madrid: Alianza Editorial.
- Instrucción para la concurrencia de bayles en máscara en el carnaval del año 1767 de orden del gobierno*, [Madrid]: Antonio Sanz, [1767].
- [Jouy, Etienne] (1813), *L'hermite de la Chaussée-D'Antin, ou Observations sur les moeurs et les usages parisiens au commencement du XIX siècle*, 5 vols., París: Chez Pilliet.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de (2009), «Memoria sobre las diversiones públicas», en *Obras completas de Jovellanos, tomo Xii. Escritos sobre literatura*, edición crítica de Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII/Ediciones KRK, pp. 193-320.
- Kirkpatrick, Susan (1977), *Larra: El laberinto inextricable de un romántico liberal*, versión española de Marta Eguía, Madrid: Gredos.
- Lauster, Martina (2007), *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, Londres: Palgrave Macmillan.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1978), *Los Caprichos de Goya*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Larra, Mariano José de (1960), *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*, 3 vols., edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid: Ediciones Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 127, 128, 129).
- Larra, Mariano José de (1997), *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Alejandro Pérez Vidal (ed.), Barcelona: Crítica.
- López Vázquez, José Manuel (2002), «Sabiduría y experiencia. Los caprichos 6, 7 y 8: engaño del mundo y rapto de la verdad», *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1(1), pp. 241-255.
- López-Rey, José (1952), *Goya's Caprichos: beauty, reason & caricature*, Princeton: Princeton University Press.

- Lorenzo-Rivero, Luis (1984), «Goya y Larra (Correspondencias históricas y temáticas)», *Letras de Deusto*, 14(28), pp. 5-26.
- Malraux, André (1950), *Saturne. Essai sur Goya*, París: La Galerie de la Pléiade.
- Marín, Gioconda (1981), «Apuntaciones sobre la influencia de Addison y Steele en Larra», *Hispania*, 64(3), pp. 382-387.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1822), *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821*, Madrid: Imprenta de Don Eusebio Álvarez.
- Ortega y Gasset, José (1963), *Goya*, Madrid: Espasa Calpe.
- Outram, Dorinda (2000), «Masks, Truth, and Nostalgia: Enlightenment Problems and our Responses», *Figurationen*, 1(2), pp. 93-108.
- Peñas, Ana (2014), *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*, Madrid: Editorial Academia del Hispanismo.
- Pérez Samper, María Ángeles (2001), «Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII: tertulias, refrescos y cafés de Barcelona», *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, pp. 11-55.
- Ramos Santana, Alberto (2002), *El carnaval secuestrado, o historia del carnaval. El caso de Cádiz*, Cádiz: Quorum Editores.
- Romero Tobar, Leonardo (1994), *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid: Castalia, 1994.
- Rubio Jiménez, Jesús (1994), «El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet. Revista de Filología*, 6, pp. 175-201.
- Salla Valldaura, Josep María (2014), «El sainete *El baile en máscara* de Ramón de la Cruz», *Bulletin of Spanish Studies*, 91(9-10), pp. 151-168.
- Schulz, Andre (2005), *Goya's Caprichos. Aesthetics, Perception and the Body*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schurknight, Donald E. (2009), *Power and Dissent: Larra and Democracy in Nineteenth-Century Spain*, Bucknell: Bucknell University Press.
- Stoichita, Victor I. y Coderch, Ana María (1999), *Goya. The Last Carnival*, Londres: Reaktion Books.
- Teichmann, Reinhard (1977), «Larra's Danse Macabre», *Mester*, 6(2), pp. 71-73.
- Teichmann, Reinhard (1986), *Larra: sátira y ritual mágico*, Madrid: Editorial Playor.
- Wahrman, Dror (2006), *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, New Haven: Yale University Press.

