TESIS DOCTORAL

DPTO. DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II Y TEORIA DE LA LITERATURA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD DE MALAGA

ASCETISMO, NEOESTOICISMO Y SATIRA MENIPEA EN LA OBRA DE DIEGO DE TORRES VILLARROEL

EMILIO CHAVARRÍA VARGAS

DIRECTORA: ROSA ROMOJARO

MÁLAGA
2008

ÍNDICE

Pág.

1 INTRODUCCIÓN. 5

1.1 Una teoría necesaria. 6

1.2 Las obras analizadas. 35

2 VIDA Y OBRA DE DIEGO DE TORRES VILLARROEL. 43

3 ASCETISMO Y NEOESTOICISMO. 107
(Géneros didáctico-ensayísticos)

3.1 *CÁTEDRA DE MORIR.*
El ascetismo en un "*arte de bien vivir y bien morir"* del siglo XVIII. 117

3.1.1 Architextualidad genérica: los *ars moriendi.* 118

3.1.2 Hipertextualidad. Imitación seria. Versificación. 141

3.1.3 Paratextualidad relacionada con la temática de la muerte. 173

3.2 *RECETAS AÑADIDAS A LOS REMEDIOS DE CUALQUIER FORTUNA…*
Una filosofía neoestoica de la vida. 202

3.2.1 Architextualidad genérica: la literatura sentenciosa. 203

3.2.2 Hipertextualidad. Imitación seria. Amplificación. 208

3.3 *VIDA NATURAL Y CATÓLICA.*
Doctrina moral: un catecismo popular. 225

3.3.1 Hipertextualidad. Imitación seria. Compendio. 229

4 LAS SÁTIRAS MENIPEAS.
(Géneros narrativos-ficcionales) 243

4.1 La sátira como objetivo. Del *sermo* horaciano a lo jocoserio. 244

4.2 Architextualidad genérica de la Sátira menipea. 313

4.3 Los "*Sueños"* de Diego de Torres Villarroel. 356

4.3.1 El sueño como marco ficcional. 356

4.3.2 La teoría de los sueños y Torres Villarroel. 387

4.3.3 El proceso fisiológico de los sueños en Torres Villarroel. 397

4.4 *CORREO DEL OTRO MUNDO.*
El *compendium* torresiano: astrología, medicina, derecho, filosofía y moral. Un nuevo imaginario cultural (antiguos y modernos). 405

4.4.1 Temática y construcción macrotextual: La parodia. 406

- Hipotexto ideológico: la epístola.
- Hipertextualidad. Transposiciones diegéticas. Transvalorización.

4.4.2 Semántica y sintaxis microtextual: La crítica satírica. 424

4.5 *VISIONES Y VISITAS DE TORRES CON DON FRANCISCO DE QUEVEDO POR LA CORTE.*
Los frutos del desengaño. Oficios, tipos y costumbres.
El estilo satírico de Torres. 469

4.5.1 Temática y construcción macrotextual: La parodia. 470

- Hipotexto ideológico: las guías de avisos.
- Hipertextualidad. Transposiciones diegéticas. Transvalorización.
- Metatexto. Las apariciones de Quevedo.

4.5.2 Semántica y sintaxis microtextual: La crítica satírica. 495
- El estilo de Torres.

4.6 *LA BARCA DE AQUERONTE.*
Los pecadores en el infierno, sátira de oficios y estamentos. 549

4.6.1 Temática y construcción macrotextual: La parodia. 550

- Hipotexto ideológico: el Juicio Final.
- Hipertextualidad. Espacio nocturno.

4.6.2 Semántica y sintaxis microtextual: La crítica satírica. 560

4.7 LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA.
Medicina y moral: Enfermedad y pecado vs. Salud y salvación. 581

4.7.1 Temática y construcción macrotextual: La parodia. 582

- Hipotexto ideológico: las visitas médicas.
- Hipertextualidad. Transposiciones diegéticas.
- Metatexto. Teoría médica.

4.7.2 Semántica y sintaxis microtextual: La crítica satírica. 592

5 CONCLUSIONES. 620

6 BIBLIOGRAFÍA. 645

Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida.

MIJAIL BAJTÍN

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Una teoría necesaria

Diego de Torres Villarroel hace referencia, en numerosas ocasiones a lo largo de sus obras, donde asoma su «yo» autobiográfico, a algunas de las características de sus propios textos así como alusiones a rasgos de su personalidad, apareciendo incluso a veces la visión que tenían otros sobre él. De la misma forma, algunos de sus críticos han destacado las diferentes facetas que manifiesta esta múltiple personalidad a través de sus obras y textos.

Así por ejemplo, Torres nos informa de lo que pensaban otros sobre él de la siguiente forma: «A mí me han llamado ladrón (que viví hurtando en una tropa de gitanos, y que si no me hubiera escondido en Portugal me hubieran ahorcado en la plaza de Salamanca como a Joaquinillo, el más famoso ratero, en la de Madrid); desvergonzado, indigno en las costumbres, tizón del infierno, blasfemo, lujurioso, pícaro, villano, bailarín alquilado, alcoranista, calvinista, luterano, hereje, sopón, sayón y otras innumerables injurias que se han eternizado en el bronce de la prensa»[1].

En otro lugar, sobre si mismo, dice «Soy un estudiantón entre arbolario y astrólogo, con una ciencia mulata, ni bien prieta ni bien blanca, licenciado de apuesta entre si sabe o no sabe. Lo que no se duda es que sé hacer calendarios»[2]. Y en la dedicatoria de la edición príncipe a la segunda parte de las *Visiones y visitas* añade: «… salgo a la plaza del mundo centauro mixto de pata galana y religioso, ya moral, ya desenfadado, ya místico y ya burlón»[3].

Uno de los máximos estudiosos de la obra de Torres Villarroel, Guy Mercadier, comienza su libro de la siguiente forma: «Astrólogo, curandero, matemático, bailarín, sacerdote, compositor, guitarrista, flautista, bordador de tapices, pantuflas y casullas,

---

[1] Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, edición, introducción y notas de Russell P. Sebold, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1966, págs. 151-152.

[2] Diego de Torres Villarroel, *Correo del otro mundo – Sacudimiento de mentecatos*, edición de Manuel María Pérez López, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, pág. 216.

[3] *Op. cit.*, pág. 259.

administrador de bienes, sacristán, bufón, poeta, dramaturgo, hagiógrafo, geólogo, novelista, geómetra, meteorólogo, almanaquero, universitario, teólogo y moralista, físico, maestro apicultor, hidrólogo, panfletista, autobiógrafo: ésta son las facetas más notables que Diego de Torres ofrece al lector de los 14 volúmenes de obras que reunió en 1752»[4].

A principios de siglo se le llamó «presbítero picaresco y mal sujeto» (Fitzmaurice-Kelly), «famosísimo tunante», «escritor sinvergüenza» (Marañón), y se incluyó su obra biográfica, su *Vida*, como la última novela picaresca (Sainz de Robles), así se le consideraba todavía en 1971 (Joseph L. Laurenti). Actualmente, y desde los años setenta, gracias a Sebold, Mercadier, López Pérez, etc., se le sitúa como el autor de la primera autobiografía moderna: de pícaro rezagado, de autor barroco en pleno siglo dieciocho, a autor que inaugura la autobiografía moderna. Cambio de opiniones no tan extraños en la crítica e historia literaria española, donde hoy aparece un autor como retrógrado y mañana como el adalid de la modernidad. En fin, cosas de nuestra singular historia, que parece siempre empeñada en olvidar a determinados autores de cierto renombre basándose en antiguas ideologías sociológicas para más tarde sacarlos a la luz en dirección diametralmente opuesta a la anterior por nuevas ideologías literarias que como las anteriores responden a un momento coyuntural en los Estudios Literarios.

Por descontado podría reunirse otro buen conjunto de este tipo de referencias sobre Torres Villarroel espigando en los trabajos sobre el escritor, tanto en los escritos de su época como en los de la contemporánea. Pero, ¿cómo fijar a este ser proteico que no quiso, deliberadamente, reducirse a una sola visión de sí mismo, y sí abrirse a una más amplia percepción de lo heterogéneo, a una subjetividad radical y a una escritura vitalista? Verdaderamente, estas aproximaciones a su figura no transparentan más que la

---

[4] Guy Mercadier, *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs,* Editions Hispaniques, París, 1981, pág. 3.

múltiple referencia alegórica a la plural forma de su creación original y extraña escritura, no entendida por la crítica en su debida dimensión, que la reduce a ser un «hombre de novela», como él mismo dijo, en el sentido menos literal de la palabra, pues pertenecer a esa clase de hombres tan sólo nos dice que debemos penetrar con él en ese mundo que tiene como referencia a la imaginación, cómica en este caso. Por ello, más que buscar al escritor en la forma debemos buscarlo y encontrarlo en la forma del escritor, son sus formas, sus textos lo que nos interesan y para ello debemos recurrir a su configuración primera: la de su imaginación.

Desde luego tampoco podemos olvidar que su vida y su obra tienen que ser vista dentro del amplio conjunto de obras del *bufón* o «loco» de la Corte; de ahí, por ejemplo, que sus dedicatorias encomiásticas rayando en lo hiperbólico o pseudoelogio a nobles y altos cargos eclesiáticos, sus protectores, lleven a encuadrar estas obras desde el punto de vista de su relación cortesana como forma de entretenimiento divertido, como las propias de un bufón de corte; en consecuencia a Torres se le permite que ría de casi todo, manteniendo siempre el carácter moral que la burla y el entretenimiento conlleva. Él asumió en su persona ese papel de «loco» que le permitía de esa forma escribir sus obras satíricas de crítica social, su propia *Vida* como autobiografía burlesca o bufonesca, sus almanaques cómicos, y al mismo tiempo ser uno de los grandes polemizadores de la época en cuestiones científicas así como autor de obras neoestoicas[5]. Por ello, ese autobiografismo radical que muchos críticos ven en sus obras responde realmente a ese tipo de literatura del *bufón* que articulada en función de lo jocoserio era escrita siempre en primera persona, una primera persona a la que le estaba permitido decir casi todo en virtud o defecto de su locura y bufonería cortesana.

[5] Para este tema es imprescindible el trabajo de Francisco Márquez Villanueva, «Literatura bufonesca o del "loco"», *NRFH*, XXXIV, núm. 2, 1985-86.

Torres Villarroel, en fin, no es más pícaro que autobiógrafo, más serio que burlón, más antiguo que moderno, sino que el propio autor se encargó de dejarle a contemporáneos y sucesores una obra donde la contradicción no es un fallo de estilo, ni la salida a una postura ecléctica, sino la deliberada herencia que como escritor dejó en sus obras: lo serio junto a lo jocoso —lo jocoserio—, y donde conjuga lo popular con lo culto, la risa y el llanto, en un estilo tan original como solamente es el suyo, el de Diego de Torres Villarroel, y sin el cual no podremos apreciar y comprender en su justa medida la importancia que su obra tiene. Se trata de un estilo, tanto en el nivel sintágmatico como en el paradigmático, donde lo jocoserio, la existencia cómica-seria de la vida toma carta de naturaleza y representación en su escritura. En realidad su obra se halla entre el desengaño barroco y la ilusión ilustrada, sin que podamos separar ni diferenciar ambas actitudes como dos estilos, dos formas diferentes, pues las mismas se hallan imbricadas en cada una de sus obras y atraviesa el conjunto de la misma.

Russell P. Sebold hablando sobre su obra culmen, la *Vida*, llegó a intuir esta forma de escritura cuando contrapone las parejas *mundo-claustro*, o *ahorcado-fraile* que el propio Torres menciona en su obra. Dice Sebold en la introducción a las *Visiones y visitas*: «El problema de la forma literaria que había que dar a su autobiografía lo resolvió Torres escribiendo una doble alegoría, obra híbrida en la que el autor maneja a un mismo tiempo las dos formas biográficas tradicionales, pasando de una a otra y también fundiéndose. Esta técnica ya está sugerida en la Introducción [a la *Vida*] con el uso de frases como "hombre de novela", el recuerdo de pícaros como Lázaro y Guzmán, la dicotomía *fraile-ahorcado*, y la humildad ascética jocoseria del autobiografiado […] Ahora bien, es con este plan asceticopicaresco con el que se va a reflejar en forma arquitectónica en la *Vida*, la contradicción central (mundo-claustro)».

A pesar de que Sebold menciona lo *jocoserio*, que se había convertido en un *estilo* desde mediados del siglo diecisiete, donde las burlas y las veras, lo burlesco, pasa a denominarse en muchas obras como *lo jocoserio*, no le concede la importancia que el término merece. Sebold casi intuye este nuevo estilo al que llama «asceticopicaresco», pero como su referente son las dos modalidades de autobiografía, la de santos o la de ladrones (pícaros) de las que Torres disponía en su tiempo para escribir la suya, no llega al fondo de la cuestión para proponer un estilo o categoría definitiva, no lo hace en el caso de la *Vida* y tampoco en el de la obra completa, que se sustenta y nutre de ese estilo jocoserio fuente de desconcierto para los críticos ante la paradoja o la contradicción de escritura.

Para comprender en su adecuada medida la obra de Torres Villarroel tenemos que situarnos al margen de las categorías metafísicas. La contradicción que encuentran los críticos, y que en la mayoría de las ocasiones perjudica la correcta visión del escritor Torres Villarroel, se debe a que en la dialéctica metafísica los dos términos contradictorios deben desaparecer y crear una unidad. Esta dialéctica ha fundado las relaciones de poder en todos los ámbitos culturales, sociales, lingüísticos, y por supuesto críticos, fomentando relaciones autoritarias de identidad que excluyen cualquier atisbo de singularidad o de diferencia y deparan a la imaginación el lugar más bajo dentro de las facultades humanas. Por ello, el análisis de las obras de Torres Villarroel debe efectuarse fuera de dicho ámbito metafísico —que no incluye a la imaginación como una de las potencias creadoras—, y menos aún a la imaginación cómica.

Como ha dicho Bergson, «hay, pues, una lógica de la imaginación, que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella y con la cual será menester

que cuente la filosofía, no sólo para el estudio de lo cómico, sino en todas las investigaciones de este orden. Es algo así como la lógica del sueño, pero de un sueño no abandonado al capricho individual, sino soñado por la sociedad entera. Para reconstituir esa lógica, sería menester un esfuerzo particularísimo que levantase la corteza de juicios bien amasados y de ideas bien sentadas, a fin de poder advertir […] una fluida continuidad de imágenes perfectamente enlazadas, penetrando las unas en las otras. Esta interpenetración de las imágenes no se opera al acaso. Obedece a leyes, o más bien a hábitos, que son a la imaginación lo que la lógica es al pensamiento»[6].

En este sentido nos parece fundamental para el estudio de Diego de Torres Villarroel partir de la noción o categoría de *dialogía* introducida en la crítica literaria por Mijail Bajtín a principios del siglo XX. La dialogía es diferente a la dialéctica en el sentido de que la primera no reduce los dos términos en una sólo unidad haciendo desaparecer los dos contrarios, sino que mantiene los dos términos en alternancia, ya sea lo cómico y lo serio, lo culto y lo vulgar, etc. La dialogía es un diálogo abierto donde nunca está dicha la última palabra. No se trata de una relación de oposición resuelta en identidad, sino una interrelación de alternancia simultánea de dos conciencias, de la heterogeneidad de diferentes voces o discursos, que por supuesto socaban el discuro monológico y metafísico. Torres Villarroel se centra en la base de una escritura cómico-seria que sólo puede ser dialógica, ya que no pretende una unidad superior de síntesis, ni en el estilo, ni en la forma. Torres Villarroel llevará a cabo en sus obras una de las mayores realizaciones dialógicas y ambivalentes en la literatura española, debido sobre todo a ese aspecto jocoserio que impregna sus textos de intertextualidad y burla; es decir, una relación y diálogo entre textos y autores de todos los tiempos y épocas, un espacio-temporal en el que es posible dialogar con el *otro* o los *otros* en una acronía utópica que

[6] Enrique Bergson, *La risa,* Eds. Prometeo, Valencia, 1971, pág. 38.

abre posibilidades intersubjetivas e intertextuales de relaciones dialógicas. Para Bajtín la palabra bivocal y dialógica no es una cosa «sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación discursiva, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una a otra generación»[7]. Las relaciones dialógicas de los enunciados deben ser estudiadas, según Bajtín, por la *transligüistica* ya que en la lengua como objeto de la lingüística no se dan dichas relaciones dialógicas.

Para Bajtín resultan definitivos los tipos de enunciados o discursos que establecen una relación dialógica, el crítico ruso distingue tres clases de palabras o textos objetivados: la primera está dirigida al objeto, es la palabra directa que comprende un solo sentido, una sola voz y pertenece al discurso del autor; la segunda también está dirigida hacia el objeto, es un discurso objetivado de un personaje representado; y la tercera clase es la palabra o el discurso orientado hacia el discurso ajeno y la palabra bivocal, y en la cual existe una sola o múltiple orientación que se vuelve ambivalente. Es en esta última donde se sitúa la parodia, la ironía, la polémica, la sátira menipea o cualquier otro tipo de discurso que tome en cuenta la palabra del *otro* con la que crear un nuevo sentido. Los sistemas de ambos, la palabra del narrador o del personaje y la palabra ajena, constituyen unas relaciones dialógicas que abre el sentido hacia una heterogeneidad de sujetos discursivos que critica los discursos monológicos del poder y la censura. Julia Kristeva ha resumido la tipología de discursos en Bajtín y dice que existe por un lado, un *discurso monológico* que comprende:

1) el modo representativo de la descripción y de la narración épica.

2) el discurso histórico.

3) el discurso científico… que se niega a dialogar […].

---

[7] Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoeivski*, F.C.E., México, 1986, pág. 282.

Y por otro lado, un *discurso dialógico* que es el:

1) del carnaval.

2) de la menipea.

3) de la novela (polifónica).

«En sus estructuras, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva»[8].

Para Bajtín «el género novelesco tiene tres raíces principales: la *epopeya*, la *retórica* y el *carnaval*. Según la predominancia de alguna de estas raíces se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la *épica*, la *retórica* y el *carnaval*»[9]. Es esta literatura carnavalizada, a la que Bajtín denomina *dialógica* y en la cual incluye a la sátira menipea, sobre la que se centrará nuestro análisis de Torres Villarroel en la segunda parte, ya que en la primera analizamos la palabra directa del autor, en el marco del género didáctico-ensayístico, si bien hay que precisar que también aquí Torres Villarroel introduce en ella muchos aspectos *dialógicos*, constante apreciable en la mayoría de sus obras.

Son los géneros cómicos-serios de la antigüedad los primeros que introducen en sus textos la dialogía carnavalesca, como el diálogo socrático, la diatriba o la sátira menipea, y anticipan la trayectoria de la segunda línea de la novela, la novela plurilingüística europea, como la denomina Bajtín, representada en los géneros más heterogéneos que «transforman el lenguaje corriente literario, organizado y ennoblecido, en material esencial para su orquestación», representados fundamentalmente por novelas satíricas y paródicas, tales como las de Apuleyo y

[8] Julia Kristeva, *Semiotica 1*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2001, pág.206-207.
[9] Mijail Bajtín, *Dostoievski*, *Op. cit.*, pág. 154.

Petronio, y a las que denomina *novela de aventuras costumbristas*. Es en estos géneros donde se prepara el escepticismo radical contra los géneros serios y la palabra directa.

A otra línea completamente diferente pertenenen las novelas de la primera corriente o novelas sofísticas como Bajtín las denomina, desde la novela griega de aventuras, la novela medieval, la galante (*Amadís* y la novela pastoril), la novela barroca, la de la Ilustración hasta llegar a nuestros días. Para Bajtín la característica principal de esas pbras consiste en la existencia de un lenguaje y estilo único, con lo que el plurilingüismo queda fuera de esta primera línea de la novela, que «llegan con la pretensión de organizar y reglamentar estilísticamente el plurilingüismo del lenguaje hablado y de los géneros constumbristas y semiliterarios escritos[10]», y "por eso, —nos dice Bajtín—, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural […]. Al mismo tiempo que se iban desarrollando las variantes de los géneros poéticos en la corriente de las fuerzas unificadoras, centralizadoras, centrípetas, de la vida ideológico-verbal, se han formado históricamente la novela y los géneros literarios que gravitan a su alrededor, en la corriente de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas»[11], esto es, de la segunda línea de la novela, plurilingüismo que viene determinado por las diversas estratificaciones del lenguaje en géneros, del lenguaje profesional, del lenguaje social e incluso, nos dice Bajtín, de los lenguajes de diferentes épocas o períodos socio-culturales, de tal modo que en todos ellos se puede apreciar, en particular en el último, el concepto que más tarde se denominaría intertextualidad y sobre el que nos habla Bajtín en su propia terminología, ya que es posible encontrar esta categoría de la intertextualidad en sus textos críticos denominada con otras palabras. Así por ejemplo, al hablar del contenido

---

[10] Ambas citas en Mijail Bajtín, *Teoría y estética…*, *Op. cit.*, pág. 198

[11] *Op. cit.*, pág. 89-90.

de la forma estética, además de la realidad cognoscitiva y ética, Bajtín nos dice que también «es preexistente para el artista la literatura: debe luchar contra o por las viejas formas literarias, utilizarlas y combinarlas, vencer su resistencia, o encontrar en ellas un apoyo»[12], y llega a sostener que el estilo de una novela reside en la combinación de estilos, y en otra de sus obras habla sobre lo mismo de la siguiente forma: «Pero es posible la sustitución del contexto valorativo real del autor no por un contexto verbal, lingüítico…, sino por uno literario»[13], y cuando se refiere a la hibridación de los lenguajes o discursos sociales nos dice: «El diálogo de los lenguajes es un diálogo no sólo de las fuerzas sociales en la estática de su coexistencia, sino también el diálogo de los tiempos, de las épocas y de los días, el diálogo de lo que muere, de lo que vive, de lo que nace: la coexistencia y el proceso de formación están aquí juntos en la unidad concreta indestructible de una diversidad contradictoria, plurilingüe»[14]. Es decir, la obra, o en palabras del propio Bajtín el enunciado, se relaciona con otros enunciados pasados, presentes o futuros, dialoga en el gran escenario del espacio y el tiempo históricos, siendo las relaciones dialógicas para él relaciones de sentido entre diferentes obras o enunciados.

Para terminar con estas primeras consideraciones sobre la dialogía o intertextualidad de Bajtín citemos un párrafo donde el autor ruso es muy consciente de estas relaciones dialógicas: «Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo. Hemos de subrayar que este contacto representa un contacto dialógico entre textos (enunciados), y no un contacto

---

12 Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *Op. cit.,* pág. 40.
13 M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, Madrid, 1982.
14 Mijail Bajtín, *Teoría de la novela*, *Op. cit.*, pág. 181.

mecánico de "oposiciones" que sólo es posible dentro de un solo texto… entre los elementos abstractos»[15].

Será Julia Kristeva quien introduzca en Europa durante los años sesenta la noción bajtiniana de dialogía, convirtiéndola en la categoría de la *intertextualidad*, noción básica para su teoría de la literatura semiótica, que definió en un artículo sobre Bajtín: «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman»[16], que posteriormente pasaría a su obra *Semiótica*, en la que nos dice que «todo texto se construye como mosaicos de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble»*[17]. También Kristeva sigue los pasos de Bajtín en cuanto al estudio de la sátira menipea basando su análisis en el diálogo y la ambivalencia, y considerando los *textos* como un «doble», o texto dialógico. Para Kristeva lo estético heterogéneo, el plurilingüismo, va del 0 al 2, ya que el 1 es el *texto monológico*: Dios, la Ley, el Padre, la Definición, etc. Por ello el 2, el doble, supone una correlación dialógica entre textos y autores[18], y al definir *el texto* como productividad propone «que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan»[19], y llama *ideologema* a esa función o relaciones entre textos, que no sería más que la relación intertextual en sus diferentes niveles. Posteriormente Kristeva cambiaría la denominación de intertextualidad por la de «transposición» explicándolo de la siguiente manera: «Hemos estudiado, en este sentido, la formación de un sistema novelístico como resultado de una redistribución de

---

15 M.M. Bajtín, *Estética de la creación, Op. cit., pág. 384.*
16 En *Crtique*, *Op. cit.,* pág. 239, 1967.
17 Julia Kristeva, *Semiotica 1*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2001. Véase sobre todo el capítulo "La palabra, el diálogo y la novela", págs. 187-227. El subrayado en Kristeva.
18 *Op. cit.*, pág. 196.
19 *Op. cit.*, pág. 147.

muchos sistemas de signos diferentes: el carnaval, la poesía cortés, el discurso escolástico. El término de inter-textualidad designa esta transposición de uno (o muchos) sistemas de signos en otro; pero ya que ese término ha sido a menudo entendido en un sentido banal, de "crítica de los recursos" de un texto, nosotros ahora preferimos llamarle *transposición*, el cual tiene la ventaja de precisar el pasaje de un sistema significante a otro, exige una nueva articulación de lo tético —de la posición enunciativa y denotativa. Si admitimos que cualquier práctica significante es un campo de transposiciones de diversos sistemas significantes (una inter-textualidad), comprendemos que su "lugar" no son nunca únicos e idénticos a sí mismos, sino siempre plurales, fragmentarios, susceptibles de ser modelos nuevamente codificados»[20]. Este término de transposición es el que más tarde será usado en las investigaciones sobre la intertextualidad, siendo esta práctica de la *tranposición* la más común entre los escritores cuya escritura se basa o es una relación entre textos.

Roland Barthes, quien sigue a Kristeva, ha dicho que es imposible vivir fuera del texto infinito, del *intertexto* como él lo denomina. Para Barthes «*Texto* quiere decir *Tejido*, pero hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido-textura el sujeto se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela»[21]. De ahí esa metáfora del texto como tejido o como red tan utilizadas a partir de Barthes. En cuanto a la noción de intertextualidad, para Barthes «significa que un rasgo de enunciado remite a otro texto, en el sentido casi infinito de la palabra; porque no hay que confundir las fuentes de un texto… con la citación… Esto es especialmenete válido para los textos literarios, que están tejidos de estereotipos muy variados, y en los

---

[20] Julia Kristeva, *La rèvolution du langage poètique*, Eds. Seuil, París 1974, págs. 59-60.
[21] Roland Barthes, *El placer del texto,* Siglo XXI, Buenos Aires/Madrid, 1974, pág.81.

cuales, consiguientemente, el fenómeno de remisión, de citación, a una cultural anterior o ambiental, es muy frecuente. En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen *después*; las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él»[22]. Muy importante fue también la recepción de Bajtín en Francia gracias a la intensa labor de otro importante crítico: Tzvetan Todorov[23].

En España esta labor de difusión del gran teórico ruso la ha llevado a cabo con gran solvencia la profesora Iris M. Zavala en varios de sus libros, donde con buen criterio, siguiendo las categorías usadas por Bajtín, prefiere llamar a la intertextualidad con el término *interdiscursividad*, ya que Bajtín lo que elabora en realidad es una teoría de los *géneros discursivos*, en los cuales el factor social e ideológico es básico. Iris Zavala señala que «la "escuela de Bajtín" se ha difundido en la coyuntura particular de una crisis del sentido y el lenguaje que cuestiona la apertura del significado, los problemas del mensaje codificado, de la estructura, de la hermenéutica en un marco integrador antisaussuriano»[24]. También en el ámbito hispánico Claudio Guillén ha reflexionado inteligentemente en sus obras sobre esta categoría de la intertextualidad desde el punto de vista de la Teoría Comparativa[25].

---

[22] Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Eds. Paidós, Barcelona, 1990, págs. 293-294.

[23] Tzvetan Todorod, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique,* Suiel, París, 1981.

[24] Iris Zavala, *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Ed. Orígenes, Madrid, 1990, *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Espasa Calpe, 1991, de donde tomamos la cita, pág 14. *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtín*, Anthropos, Barcelona, 1991, *Escuchar a Bajtín*, Ed. Montesinos, Barcelona, 1996, *Bajtín y sus apócrifos*, Anthropos, Barcelona, 1996, «Bajtín y el acto ético: una lectura al reverso», en Mijail M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*, Anthropos, Barcelona, 1997. «Bajtín y sus apócrifos o en El-Nombre-del-Padre, en Iris Zavala (Coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Anthropos, 1996.

[25] Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la liteatura comparada, (Ayer y hoy)*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2005. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1998.

En 1976 la revista francesa de análisis literario *Poétique* dedicó un número monográfico a la intertextualidad, donde aparecen contribuciones que merecen tenerse en cuenta, como las Dälenbach[26] o las de Jenny[27], que señalaremos en el curso de este trabajo.

En este itinerario de teorías sobre la intertextualidad destaca de manera principal Gérard Genette y su obra *Palimseptos*, subtitulada "la literatura en segundo grado", que viene a significar algo así como la escritura doble de la que hablaba Kristeva.

Es esta obra, fundamentalmente, la que nos va a guíar en nuestro análisis de la hipertextualidad en Torres Villarroel, pero sin olvidar los otros dos niveles del objeto estético señalados por Bajtín: el conocimiento del mundo y el hecho ético.

Para Genette el objeto de la Poética o Ciencia de la Literatura es la literariedad de los textos artísticos, que consiste, como él la denomina, en la *transtextualidad*, —o transcendencia textual—, término más amplio e interesante que la intertextualidad de Kristeva a la cual incluye, o la de Michael Riffaterre[28], referida hacia la teoría de la recepción y su «horizonte de expectativas», el *intertexto* de Barthes o los términos de Harold Bloom: *clinamen, tessera, kénosis, ascesis y apophrades*[29], quien ha resumido esta clase de intertextualidad, referida a su estudio sobre la angustia de la influencias, como aquello «que no es una angustia relacionada con el padre real o literario, sino una angustia relacionada y conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un auténtico escritor canónico puede interiorizar o no, la

---

[26] L. Dälenbach, «Intertexte et autotexte», *Poétique,*27, 1976. También puede consultarse en D. Navarro (ed), «Intertexto y autotexto», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997.

[27] L. Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique,* 27, 1976. Igualmente se puede encontrar en D. Navarro, (ed.), «La estrategia de la forma», *op. cit.*

[28] M. Rifaterre, «El intertexto desconocido», y «Semiótica intertextual: el interpretante», en D. Navarro (ed), *Op. cit.*

[29] Harold Blom, *La angustia de las influencias,* Caracas, Monte Ávila, 1977. Para estos términos puede consultarse el libro de Cristina Alvárez de Morales Mercado, *Aproximación a la teoría poética de Harold Blomm*, Universidad de Granada, 1996.

angustia de su obra, pero importa poco: la gran obra que uno consigue escribir *es* la angustia», y cita las palabras de Peter de Bolla en su obra *Hacia una retórica histórica*, quien sostiene que «la influencia describe las relaciones entre textos, [que] es un fenómeno intertextual»[30].

Genette distingue dentro de la transtextualidad, —todo texto que mantiene relaciones manifiesta o secretas con otros textos—, cinco tipos de relaciones transtextuales.

El primero de ellos es la *intertextualidad*, explorada, nos dice el propio Genette, por Julia Kristeva y a la que él define de forma restrictiva con respecto a ella como una relación de copresencia entre dos o más textos, o presencia efectiva de un texto en otro. En este nivel o tipo las formas más usuales que nombra Genette son *la cita*, *el plagio* y *la alusión*, que pueden venir marcadas o no marcadas en el propio texto. En el desarrollo de la intertextualidad, relación de un texto con otros textos, hemos señalado cómo se han producido algunos avances en la definición de las relaciones entre textos. Así es importante el término de *intratextualidad*, cuando la relación textual se establece entre los textos del mismo autor, también resulta interesante el término de *exotextualidad*, cuando la relación del texto es con textos no literarios, tales como los periodísticos, científicos, las frases hechas o refranes entre otros, y que se pueden apreciar ambas en otras obras importantes de Torres de Villarroel no analizadas en este trabajo[31].

El segundo tipo de relación transtextual que señala Genette es el *paratexto*, donde incluye Genette títulos, prefacios, prólogos, epílogos, notas y otros tipos de microtextos que sitúa en el nivel pragmático de la obra en su acción o pacto sobre el lector, y que utilizaremos en nuestro estudio sobre Torres Villarroel dándole una dimensión más amplia.

---

[30] Harold Blomm, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2002, pág. 18.

[31] Véase un amplio estudio de estas prácticas textuales en el libro de José E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Ed. Cátedra, Madrid 2001.

El tercer tipo de transcendencia textual es la *metatextualidad*, una relación de comentario crítico de un texto que habla sobre otro texto, modalidad que Torres Villarroel utiliza como veremos en las obras que analizamos.

El quinto nivel de la transtextualidad es la *architextualoidad*, en la que Genette incluye tipos de discurso o de enunciación y los géneros literarios, este quinto nivel será analizado en nuestro trabajo en relación a cada tipo de género que Torres utiliza en sus obras, no en el concepto de influencia, fuentes o ni siquiera como forma discursiva, sino más bien en el de transformación e innovación del texto en relación a otros que constituyen ese mismo nivel genérico, o como de dice Peter de Bolla como una «categoría tropológica»[32].

Por último, Genette deja para el final el tipo de transtextualidad más importante para él y que constituye el contenido de su estudio: la *hipertextualidad,* toda relación que une un texto B, al que llama *hipertexto*, a un texto anterior, al que denomina *hipotexto*, en el que se *injerta* de una manera que no es el comentario[33]. Este tipo de transtextualidad es el más importante a la hora de estudiar las obras de Torres Villarroel, ya que Genette incluye en la *hipertextualidad* las diferentes clases de prácticas paródicas; o de otra manera, la hipertextualidad se corresponde con el género de la parodia, y en la que distingue dos relaciones textuales: una por imitación y otra por transformación.

Dado que nosotros definimos la sátira menipea como *parodia de un género serio*, las obras satíricas de Torres Villarroel entran de lleno en esta clase de transtextualidad que es la hipertextualidad y que Genette llama «parodia por transformación»; por otro lado, las obras del género didáctico-ensayístico de Torres Villarroel estudiadas asimismo en este trabajo, textos ascéticos y neoestoicos, pueden encuadrarse dentro de una relación transtextual por "imitación seria", aunque para ambas relaciones tengamos que ampliar

---

[32] Harold Blomm, *Op. cit.*, pág. 18.

[33] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989. Estas nociones se pueden encontrar en las páginas 9-16.

oportunamente el marco referencial y las prácticas paródicas analizadas por Genette. Pero beneficio de una mayor claridad expositiva de estas relaciones transtextuales nuestra ampliación no cambia los términos utilizados por Genette, pues creemos que su aportación teórica y terminológica es básicamente definitiva, junto a otras incorporaciones como las que hemos mencionado más arriba; por ello, desarrollamos dichos términos indicando en cada caso en qué consiste nuestra propuesta, ya que utilizar otros términos, nuevamente inventados o traídos de otra teoría no harían más que complicar y crear confusión en un panorama ya de por sí *saturado verbalmente*. Por otro lado, tampoco queremos caer en un eclecticismo teórico, por lo cual tomamos como referencia la aquitectónica construida por Genette tanto para la transtextualidad como para las categorías del relato.

Antes de comentar las relaciones hipertextuales y otros términos teóricos introducidos por Genette que vamos a utilizar en este estudio, nos interesa detenermos en la teoría de los géneros clásicos establecidos por Aristóteles y Hegel, ya que Genette la reformula introduciendo una nueva modalidad genérica[34]: la parodia o hipertextualidad analizada en la segunda parte de nuestro trabajo, referida a las sátiras menipeas de Torres Villarroel. Igualmente, los profesores García Berrio y Huerta Calvo[35] introducen también otra modalidad genérica: el género didáctico-ensayístico, al cual pertenecen las obras de ascetismo y neoestoicismo estudiadas en la primera parte de este trabajo.

La teoría de los géneros literarios ha sido motivo de estudio a través del tiempo por las diferentes ramas de la Poética, la Retórica y las prácticas más modernas de

---

[34] Gérard Genette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, *Op. cit.*

[35] Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Ed. Cátedra, Madrid, (1988), 1994. También puede consultarse el libro conjunto de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios. Sistema e Historia,* Ed. Cátedra, Madrid, 1992. Asimismo el también conjunto de Antonio García Berrio y María Teresa Hernández, *La crítica literaria*, Ed. Cátedra, Madrid,

análisis del texto. Nos interesa precisar tan sólo, en principio, los diferentes *tipos* genéricos de clasificación de las obras literarias más clásicos y que han tenido una existencia teórica desde el mismo momento en que se plantearon, nos referimos a la teoría de los géneros propuesta por Aristóteles y Hegel, por ser ambas el inicio de posteriores desarrollos interpretativos diferentes según el punto de vista adoptado. Teorizaciones poéticas que se han ido sucediendo o alternándose y yuxtaponiendo en los análisis de las obras o los textos literarios a lo largo de la historia, pero que nunca han dejado de reconocer que los géneros son estructuras modelizadoras que permiten leer una obra en relación a otras[36].

En primer lugar debemos hacer una distinción entre géneros *teóricos* y géneros *históricos*, propuesta por Todorov y que nos parece interesante, pues algunos teóricos y críticos han denominado al género teórico como *natural*, lo que a nuestro modo de ver complica la situación por ser el término «natural» motivo de controversia teórica y dar lugar a inclinaciones sesgadas ideológicamente en el mismo momento de su utilización. Los géneros teóricos serían los principios expresivos de las diferentes formas o *modos enunciativos* o *referenciales* que el hombre tiene de expresarse verbalmente según el estilo empleado, mientras los géneros históricos serían los desarrollos a través de la historia de estas posibilidades expresivas primarias. Son de los primeros, los teóricos, de los que nos vamos a ocupar. Aristóteles fue el primero en establecer una tipología de las enunciaciones literarias *expresivas* basadas en los modos de imitación o representación: el narrativo y el dramático, y los dos niveles según los temas u objetos imitados: noble y vulgar. De esta combinación surgen la Epopeya, modo narrativo en estilo alto o noble, la Tragedia, modo dramático en estilo alto o noble, y la Comedia, modo dramático en

[36] Para este resumen seguimos las obras del profesor Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)* Ed. Cátedra, Madrid 1994, y *Los géneros literarios: Sistema e historia*, en colaboración con Javier Huerta Calvo, Ed. Cátedra, Madrid, 2006. Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Ed. Lumen, Barcelona, 1993. Y la obra colectiva compilada por Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

estilo vulgar. A esto habría que añadir el modo expresivo exegemático, la poesía lírica, concepción problemática ya que no resulta bien definido en la Poética de Aristóteles, pero establecida definitivamente en el Renacimiento por obra del italiano Minturno, llegó a España a través de Cascales en sus *Tablas poéticas* —plagio de la obra de Minturno según ha estudiado y establecido definitivamente el profesor García Berrio[37]—, con lo que se establece la doctrina retórica de las tres modalidades de los géneros expresivos. En esta clasificación Aristóteles atribuía a la epopeya el modo mixto según los agentes de la enunciación, el autor y los personajes, opuestos a la lírica y el drama. En la lírica el agente de enunciación sería el propio autor (con las consabidas matizaciones posteriores del *sujeto* poético), mientras en el drama el agente sería el personaje. Aristóteles considera a la epopeya como superior a las otras modalidades.

La tripartición dialéctica Hegeliana se basa en el principio *simbólico referencial* basado en lo objetivo-subjetivo o entre lo identico y la alteridad, es decir, la relación de la realidad interior o subjetiva del hombre con la realidad objetiva o representativa de la realidad exterior. Hegel, aparte de otros motivos, como puede ser su teoría sobre la imaginación, se aparta o difiere de Aristóteles en transferir al drama el modo mixto de enunciación, haciéndolo por tanto el género más elevado de la creación artística. Podemos entonces decir que la división tripartita que ha obtenido mayores resultados en sus elaboraciones posteriores es la clásica de la enunciación *expresiva*, quedando dicha triple partición como esquema a partir del cual se desarrollan los géneros históricos. En resumen:

modos	*estilo*
Narrativo: Epopeya (novela)	(noble)

[37] Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.

Dramático: Tragedia (noble)

Comedia (vulgar)

(**Lírico).**

En este esquema vamos a resaltar la fundamental aportación de los profesores Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo a la teoría de los géneros, quienes apoyados en la retórica de Quintiliano y otros autores clásicos que le siguen, añaden a dicho esquema tripartito un modo de enunciación expresiva más: el didáctico-ensayístico, con lo que dicha tipología se convierte en cuatripartita. Lo cual implica para nosotros un desarrollo imprescindible en la formulación de los géneros teóricos ya que nos da la oportunidad de analizar las obras de Torres Villaroel de carácter ascético o neoestoico dentro de este marco genérico. Por otro lado, otras aportaciónes importantes del profesor Berrio consisten en recoger la actitud básica del receptor en la comunicación literaria: así tenemos la *identificación* como actitud característica de la lírica, la *conmoción* como actitud del espectador del género dramático, término que caracterizaría por un lado a la «catarsis» de la tragedia, y a la «excitación cómica» de la comedia por otro, y por último la *admiración*, actitud básica del modo narrativo alto. También resulta de suma importancia su distinción de los distintos *tonos textuales* de dichos géneros: «Así la instancia expresivo-emisora de la enunciación y la correspondiente receptora delimitan el espacio de la lírica, definida por la forma exegemática y caracterizada por el tono textual de la *concentración*, en los términos que la describía Hegel. La situación emisora y la conmoción receptora definen los géneros teatrales, en los que la *tensión* comunicativa […], trágica o ridícula, diferencia las modalidades de tragedia y comedia. Por último, entre la modalidad enunciativa narrativa y el sentimiento de admiración de los receptores queda comprendido el conjunto de propiedades pragmáticas-expresivas

que caracteriza a los discursos de la epopeya y de la novela. Definidos textualmente […] por la *progresión* procesual mantenida en la acción»[38]

En segundo lugar, como se puede observar en el esquema anterior de los géneros falta en la modalidad narrativa el modo correspondiente al estilo bajo, que vamos a tratar de incorporar y delimitar siguiendo para ello las importantísimas aportaciones de Gérard Genette en este sentido. Para este crítico no hay obra que no sea hipertextual, todas derivan en algún grado de otro texto, además concibe la relación del texto con el lector de una forma socializada y contractual. Genette se fija primero en el término *parodia* sobre el que existe una gran confusión en su determinación como género literario desde la antigüedad hasta nuestros días, y a través de su etimología propone que se trata de un contracanto, un cantar de lado, cantar en otro tono, deformar o *transportar* una melodía, ya que *ôda*, es el canto, y *para* al lado. Entonces la parodia sería el contrapunto o contracanto, intermedio cómico a las largas epopeyas que los rapsodas recitaban, es decir, invertían lo que los oyentes acababan de escuchar, pues estos parodistas al lado del tema serio intercalaban temas ridículos o bajos. Como hemos observado más arriba, en el sistema aristotélico de los géneros, modo dramático en forma alta, tragedia, o baja, comedia, y modo narrativo alto, epopeya, falta el modo narrativo bajo y que según Genette Aristóteles menciona ilustrándolo con obras designadas bajo el término *parodia*. Por consiguiente para Genette, ese modo narrativo en estilo bajo sería la *parodia*, cuyas primeras obras citadas por Aristóteles son las de un tal Hegemón de Thasos, las cuales no se han conservado. De Nicocares, Aristóteles menciona una *Deilíada*, que según su etimología sería una *Íliada* de la cobardía, una parodia o contraepopeya. A Homero le atribuye la obra *Margites*, que sería «a las

[38] Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, *Op. cit.*, pág. 615.

comedias lo que *La Íliada* y *La Odisea* son a las tragedias». De estas referencias aristotélicas parte la clasificación de Genette para un cuadro de cuatro casillas, que incorpora a la *parodia* en el modo narrativo bajo. Estas formas de parodia tienen todas en común que son una burla de la epopeya o de cualquier género noble o serio en modo narrativo, pero tienen unas ciertas diferencias entre ellas, así algunas parodias no modificaban el texto, sino que los *afectaban*; otras, en sentido más amplio, sí intervenían sobre el propio texto desviándolo hacia otro objeto o practicaban una *transposición* del registro estilo noble a uno más bajo o vulgar, por último otra clase de parodia donde el elemento cómico-serio era más perceptible, y que según Genette más tarde recibiría el nombre de poema heroico-cómico, donde se trata en estilo noble un tema bajo o vulgar, como por ejemplo la obra *Batracomiomaquia*, atribuida a Homero durante largo tiempo. Estas tres clases de parodia tienen en común, como decimos, un elemento de risa o burla de la epopeya. De esta forma el cuadro de los modos enunciativos expresivos quedaría de esta manera:

modos		*estilo*
Narrativo:	Epopeya/novela	(noble)
	Parodia—géneros dialógicos—	(vulgar)
Dramático:	Tragedia	(noble)
	Comedia	(vulgar)
Lírico.		

Volviendo a retomar el hilo de la hipertextualidad, para avanzar en la exposición de los diferentes términos que van a ocupar nuestro trabajo, diremos que Genette

termina su estudio sobre este cuarto modo genérico de la parodia, haciendo una clasificación de sus distintas formas según el grado de relación transposicional que implica. Así, distingue primero las que surgen tan sólo por *imitación* y las que lo hacen por *tranformación*, y dentro de estas relaciones distingue tres regímenes funcionales: lúdico, satírico y serio. Por tanto, las transformaciones de un texto pueden dar lugar, pues, a la *parodia*, régimen lúdico; el *trasvestimiento*, régimen satírico, y la *transposición*, régimen serio. Dentro de las relaciones por imitación Genette distingue, el *pastiche*, régimen lúdico; la *imitación satírica* o *charge*, régimen satírico, y la *imitación*, régimen serio. Genette propone para ilustrar cada una de estas seis formas de prácticas hipertextuales una obra francesa que sirve de ejemplo. Por supuesto Genette es consciente de que estas prácticas no aparecen sólas en su pureza en una obra, y además entre estas obras o prácticas hipertextuales es posible situar otros regímenes que también pertenecen al modo paródico: lo *irónico*, que estaría situado entre lo lúdico y lo satírico, lo *polémico*, que estaria siutuado entre lo satírico y lo serio, y lo *humorístico* que estaría situado entre lo serio y lo lúdico[39]. En nuestro estudio atenderemos sobre todo a las transformaciones o *transposiciones* serias, tanto en su aspecto formal como temático.

Estas relaciones transtextuales que acabamos de ver pertenecen al *nivel macroestructural,* que incluiría todas las series de relaciones textuales de un texto con otros textos y que analizamos en primer lugar en cada obra de Torres Villarroel, nivel

[39] Para todo este tema de la parodia como cuarta clase de modo dentro del sistema aristotélico de los géneros, hemos seguido el desarrollo que Gérard Genette hace en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, págs. 9-43, donde a través de cuadros explicativos va mostrando poco a poco todos esos regímenes y relaciones de las prácticas hipertextuales. También puede verse el libro de Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona, 2008, que contiene un amplio resumen de las teorías de la intertextualidad más importantes y promueve un método intertextual que él llama: Travesía Temática Comparada (TTC).

temático y de construcción macroestructural que se corresponde con las prácticas hipertextuales de la parodia que señala Genette. Por otro lado, existe también el *nivel microestructural* referido a la semántica y a la sintaxis, que corresponderían a la crítica satírica como contenido de las obras.

En este nivel microestructural nos vamos a encontrar con un contenido que se repite de igual manera tanto en las obras ascéticas como en las sátiricas. El tema —obsesivo en Torres Villarroel como el de las prácticas transtextuales— es el mismo en todas las obras: *la vanidad*, vanagloria o fama mundana en su condición de los siete pecados capitales: la soberbia, la avaricia, la lujuria, la ira, la gula, la envidia y la pereza, cada una con sus hijas correspondientes como el propio Torres nos mostrará en su obra *Vida natural y católica*. Evidentemente la vanidad es hija de la vida social y como dice Bergson «no es otra cosa que una admiración de sí misma, fundada en la admiración que cree inspirar a los demás»[40], una ilusión de inmortalidad y una imagen creada ante los demás. Cuando el vicio o la corrupción se generalizan socialmente y la vanidad llega a convertirse en la moral dominante, el triunfo sobre ella sólo puede venir de la reflexión y la modestia, según Bergson. La vanagloria constituye un estorbo para la vida social, un veneno que sólo *la risa* es capaz de contrarrestar, pues su significación es, como decimos, absolutamente social, «*la fantasía cómica*, razonable a su modo, hasta en los mayores extravíos, metódica en su misma locura, quimérica, no lo niego, pero evocando en sus ensueños visiones que al punto acepta y comprende la sociedad entera, ¿cómo no habría de ilustrarnos sobre los procedimientos de la imaginación humana, y más particularmente la imaginación social, colectiva y popular? Nacida de la vida y emparentada con el arte, ¿cómo no habría de decirnos también algo sobre el arte y la vida?»[41]. Por ello, para Bergson, la vanidad es el objeto de ataque que constituye la

[40] Enrique Bergson, *La risa*, Eds. Prometeo, Valencia, 1971, pág. 138.
[41] *Op. cit.*, pág. 8. Subrayado nuestro.

«forma superior de lo cómico»[42], crítica risible de la vanidad que encontraremos en las sátiras menipeas de Torres Villarroel aplicadas a los oficios o *vanidad profesional*, —médicos, abogados, etc.—; a los tipos o *vanidad del comportamiento*, —hipócritas, petimetres, mujeres de hábitos, sopones, estudiantes, etc.—; a las costumbres o *vanidad social*, —modas, peinados, objetos de lujo, tiendas de bebidas, etc.—, a la ciencia y la filosofía o *vanidad del espíritu*, —charlatanes, filósofos, etc—. Es por tanto *la risa* o *lo cómico*, una de las formas que tiene la sociedad para defenderse del egoísmo vanidoso y que Torres Villarroel empleará de forma absolutamente contundente contra todos esos vicios sociales, una risa cómico-seria con función social y moral reintegrada a su medio que es la sociedad, y que podríamos cifrar en aquel dicho clásico del siglo diecisiete: *Castigat ridendo mores*, pues, como dice Bergson, sólo viendo que nos reímos de su ridiculez viciosa, de su estúpida postura de sentirse superiores a los demás, podría al menos cambiar o corregirse la sociedad, «sólo en este sentido se puede afirmar que la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día»[43]. Torres Villarroel elevará lo cómico-serio en sentido crítico a un grado literario y artístico muy próximo a los *Caprichos* de Goya o los *esperpentos* de Valle-Inclán.

No obstante, existe también otra forma de contrarrestar esta admiración de sí mismo, esta conducta que lleva a los individuos a convertirse en objetos de atención de los demás y abandonar su existencia como sujeto y su responsabilidad moral y social, se trata del contrario de la risa: *el llanto o la muerte*, bien se a a través del «memento mori», de la consolación ante la adversa fortuna o de la descripción de los vicios sociales.

---

42 *Op. cit.*, pág. 140.
43 Bergson, *Op. cit.*, pág. 19.

Nos encontramos de esta forma con la categoría tropológica, el oxímoron, que constituye la arquitectónica de la creación de Torres Villarroel: por un lado, como hemos visto, *transtextualidad macroestructural*, —imitaciónes y transformaciónes, textos y contratextos— en las obras ascéticas y satíricas, y por otro la *vanidad microestructural*, con la muerte en las obras ascéticas y la risa en las satíricas, ambas como crítica de esa vanagloria efímera. Arquitectónica macrotextual, de las operaciones transtextuales, y microtextual, de la crítica satírica a la vanidad por medio de la muerte o la risa, lo que supone un estilo característico, único, en Torres Villarroel, motivo de confusiones y malentendidos históricos por parte de la crítica que se ha acercado a su obra, y motivo también de la grandeza de un escritor que hizo de su escritura fuente inagotable de originalidad y, ahora sí podemos afirmarlo, modernidad.

Torres Villarroel es el autor que con más conciencia lleva a cabo esta práctica transtextual en un estilo cómico-serio, a la que añade toda una tradición de prácticas heterogéneas basadas en esta hipertextualidad cómico-seria como burlas, gallos universitarios, vejámenes de academias, sermones jocosos y, en fin, toda una serie de subgéneros que tienen como base la transtextualidad y la burla, recogidos por Torres desde su nivel de paraliteratura y elevados a la categoría de lo «literario», en una labor que representa para nosotros, gracias a la original utilización de la lengua y estructuras literarias, uno de los grandes y fundamentales autores de la historia de la literatura española, en la tradición del Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Francisco Delicado, Alfonso Valdés, la picaresca, Cervantes, Quevedo, Cadalso, Bécquer, Clarín, Galdós, Valle-Inclán o Juan Goytisolo. Este último escritor, tan cervantino, crítico, experimental y transtextual, ha dicho a propósito del escritor y la literatura (no del producto comercial literario) que el autor «es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier

clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía»[44]. Su cita se adecua perfectamente al quehacer de Torres Villarroel y el resto de autores citados que pertenecen a la llamada por Bajtín «segunda línea de la novela europea»: la dialógica y ambivalente.

Para ir concluyendo con esta «teoría necesaria», en cuanto al análisis microestructural se refiere y que hemos señalado como crítica a la *vanidad*, no sólo se trata del verso divino *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas* del *Eclesiastés*, sino que se trata también de una filosofía estoica, escéptica y nihilista que retoma el tema de Epicteto como relato fundamental para la crítica de cualquier forma de «autoridad», «ley» o «verdad», despojándo y deconstruyendo a ambas citas de ese carácter bíblico-apocalíptico con el que venía interpretándoselas, para invertirlas en su sentido más crítico e irreverente. Como dice Sharon Lebell acerca de la vanidad y Epicteto, «mientras que la sociedad, en la práctica cuando no explícitamente, considera el éxito profesional, la riqueza, el poder y la fama como algo deseable y admirable, Epicteto contempla estas cosas como insignificantes e irrelevantes para la felicidad auténtica»[45]. Leamos el citado párrafo de Epicteto sobre la vanidad y la igualdad que la muerte establece, que será el «lema» o «consigna» que Torres Villarroel tendrá siempre presente a la hora de escribir:

> Este mundo es una comedia, que en él todos somos farsantes; unos hacen el papel de Reyes, otros de esclavos; unos de tullidos, y otros de ricos; unos de sabios, y

[44] Juan Goytisolo, *El bosque de las letras*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1995, pág. 27. Lo cita también José Enrique Martínez en su obra *La intertextualidad*, *Op. cit.* pág. 51.

[45] En «Prólogo» a la edición de Epicteto, *Un manual de vida*, José J. Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1997, pág. 10.

> otros de ignorantes; unos apenas representan cuatro palabras, otros tienen el papel muy largo, según el autor de esta Comedia les dio: y cada uno lo que debe hacer, es el papel, que le cupiere con perfección, el tiempo que le durare; que repartir los dichos y papeles al autor solo le toca, que por postre estas figuras que representamos se han de acabar, y en quitándonos del tablado de este mundo, todos quedamos iguales, y en polvo, y en tierra resueltos: representamos lo que no fuimos, y no somos lo que representamos.

Podemos tratar de entender desde esta perspectiva a Diego de Torres Villarroel, ante esta cita: con una mueca seria, pero resulta ineludible adivinar la *transformación* paulatina y gozosa de su gesto en una una mueca jocosa, rehaciéndose continuamente en su contradicción paradójica: especie de Jano dialógico, carnavalesco, ambivalente y heterogéneo. ¿No quiso decir, acaso, Epicteto, que todo esto no era más que un carnaval? No dudaría en contestar que la respuesta de Torres Villarroel sería afirmativa, y la representación del mundo que nos ofrece en sus obras respondería así a esta cita estoica entendida en su sentido más literal: papeles, disfraces, máscaras, que un autor, Torres Villarroell, repartiría, redistribuiría o recontruiría mediantes identidades tan frágiles y efímeras que no dan lugar ni tiempo a que nos creamos lo que verdaderamente *no somos*, y sí a reirnos de lo que realmente tan sólo *representamos*. A partir de aquí se abre el telón para deconstruir, a través de la burla, todo aquello que se impone mediante La-ley, el engaño o la mentira: lo serio que pretende instalarse como identidad absoluta o como texto o voz única.

Pues bien, en este sentido que hemos venido analizando, desde la *dialogía* de Bajtín, pasando por la *intertextualidad* de Kristeva hasta la *hipertextualidad* (parodia) de Genette, nos parece oportuno referir todas estas prácticas a un mismo denominador común: la relación entre textos y autores que una obra de arte siempre pone en juego con un propósito desmitificador del discurso monológico de cualquier poder

establecido, a través, fundamentalmente, de una clave de humor, ironía o burla. Por tanto, con la debida cautela y provisionalidad, y como forma de aproximación a unos géneros históricos muchas veces inclasificables, nos parece esclarecedor abrir ese cuarto «modo narrativo bajo o vulgar» que Aristóteles dejó sin precisar y llamarlo siguiendo la propuesta de Genette, *parodia*, o bien *lo cómico-serio* o *género dialógico*, donde tendrían su lugar la dialogía y el carnaval de Bajtín, la intertextualidad o transposición de Kristeva, la parodia de Genette, desarrollados en la sátira menipea, la ironía y todas aquellas clases de prácticas históricas que tengan a la transtextualidad y a la burla como modo narrativo de inversión de un discurso hegemónico, único, serio.

1.2 Las obras analizadas

Nuestro estudio va a estar dedicado a mostrar estas dos facetas de la obra de Torres Villarroel, la hipertextualidad por un lado, y la cómico-seria por otro. Lo serio vamos a estudiarlo en la primera parte de nuestro trabajo dedicado a las obras ascéticas y neoestoicas que escribió, si bien en ellas también entra lo jocoso como tendremos oportunidad de comentar. Lo jocoso lo estudiaremos en la segunda parte dedicada a las sátiras que Torres escribió, sátiras menipeas, que incluyen no sólo el elemento jocoso, sino su contrario serio; la transtextualidad acoge a ambos géneros, tanto a los didáctico-ensayístico como al de la sátira menipea. Según hemos señalado no se trata de una «contradicción» como algunos críticos han pensado, sino de un estilo, de una escritura sumamente innovadora y crítica que intentaremos analizar a través de sus textos de carácter ascético y los de carácter satírico, donde la transtextualidad y la burla constituyen una de las aportaciones más novedosas de una nueva escritura que deconstruye los discursos autoritarios de la retórica y del poder, al mismo tiempo que critica la vanidad, la vanagloria y la fama efímera de la moda y pretensiones humanas del éxito fácil e hipócrita.

El primer grupo de obras, las ascéticas, muestra un aspecto de la religiosidad de la Primera Ilustración, fundamentalmente desarrollado por Gregorio Mayans y su círculo, si bien en Torres el elemento popular contrasta con el erudito de Mayans o el más divulgativo de Feijoo, y sigue una senda de escepticismo a través del humor. *Catedra de morir*, primera obra que estudiamos en este apartado es un tratado de bien vivir y bien morir que tiene una tradición importante desde finales de la Edad Media,

pasando después por Erasmo y más tarde por Quevedo hasta llegar a Torres Villarroel. Hacemos un recorrido por este subgénero religioso en sus diferentes etapas para mostrar la transformación que el pensamiento sobre la muerte en este subgénero ha sufrido desde sus inicios en textos latinos de la Edad Media hasta Torres Villarroel y su *Cátedra de morir*, 1726, donde el autor resucita un subgénero que en su tiempo estaba en franco declive. Además de estas artes de bien morir, otros subgéneros estaban ligados a la *devotio* moderna, como los *Relojes o Despertadores de la muerte*, la literatura derivada de las *Cuatro postrimerías y los Novísimos*, los *Espejos* de la vida y la muerte, y todo lo relacionado con el arte efímero de las fiestas, celebraciones y honras fúnebre que se pueden considerar como un *ars moriendi*, en una clara crítica a la vanidad mundana por medio de la muerte Este actualizar subgéneros periclitados y darles una nueva sabia con el vitalismo que Torres introduce y los cambios a los que lo somete será una característica de toda su obra. También analizamos junto a esta obra otros paratextos donde Torres expresa su conciencia sobre la muerte: la oración fúnebre que se escribió en los actos de las exequias celebradas años más tarde de su muerte, los cuatro testamentos que conocemos, donde se aprecia una analogía con su obra ascética, una *Relación* sobre unas exequias fúnebres donde Torres escribe los fastos de esta fiesta efímera y parateatral con todo lujo de detalles, y dos hagiografías al uso. Todos estos textos están influidos por esa corriente de pensamiento religioso o filosófico moral del «desengaño» ante la vida terrena, sobre todo por el filósofo estoico Epicteto, quien será como hemos dicho guía espiritual no sólo en esta obra sino en todas las que vamos a estudiar.

La segunda obra que analizamos se titula *Recetas de Torres añadidas a los Remedios de cualquier fortuna, y a las desdichas que consolaron Lucio Aneo Séneca y Don Francisco de Quevedo…*, 1728, donde nos detenemos en la influencia estoica que tiene

esta obra de Torres, perteneciente también al ámbito del desengaño: penetrar en el interior de las apariencias para así encontrar la verdad. No olvidemos que Séneca subtituló a su obra «Diálogo entre el sentido y la razón», y es esta última la que descubra los engaños de los sentidos. Las recetas para consolar o remediar tienen, como afirma Blüher, un fundamento en la terapéutiuca afectiva estoica, es en verdad un manual de ayuda. La parte añadida a las sentencias de Séneca y de Quevedo se mantienen dentro del género, pero en dicho añadido se hace notar la jocosidad de su vena artística y constituye otra muestra de transtextualidad.

La tercera obra que veremos se trata de *Vida natural y católica*, 1730, expurgada por la Inquisión trece años más tarde de ser escrita. Los textos suprimidos tratan sobre la desigualdad del hombre, la injusticia o la opresión, pero además Torres Villarroel autocorrige por su cuenta textos dedicados a la universidad y a la ciencia. Por un lado, esta obra trata sobre los preceptos que un buen cristiano debe conocer para llevar una vida sana, natural, y por otro los preceptos que cualquier cristiano debe conocer, lo que prescribe la Iglesia para alcanzar su salvación: salud del alma y salud del cuerpo. Esta obra se ha puesto en relación con la última de sus sátiras menipeas, *Los desahuciados del mundo y la gloria*… En este estudio vamos a considerar el capítulo dedicado a la vida católica, ya que su vida natural entra más de lleno en cuestiones médicas que se alejan de nuestros propósitos. Esta parte «católica» viene a ser un sencillo catecismo para personas sin mucha instrucción, pero suficiente para que con sus preceptos puedan vivir una vida encaminada a la salvación. Destacan en esta obra las alusiones a la «razón natural» para guiarse en la salud del cuerpo, que están muy cerca de las que difundió la filosofía estoica como veremos en su aspecto ascético, ya que se basan en atender a la justa necesidad del cuerpo desechando los abusos y la soberbia.

Desengaño de lo mundano en su arte de bien vivir y bien morir, serenidad ante la adversa fortuna expuesta en forma de manual de ayuda práctico de la vida, y avisos para mantener el ánimo y la salud del cuerpo y del alma son las directrices que debe seguir el hombre para calmar su ánimo y salvar su alma.

Estas obras tan importantes para conocer la personalidad completa de Torres Villarroel no se han editado desde 1752, y no han merecido la atención que merecen por parte de la crítica. Son obras importantes para nosotros porque en ellas podemos apreciar cuál es la filosofía que subyace a la sátira moral que Torres ejerce. Por ello, —para nosotros— antes de emprender el análisis de las sátiras menipeas nos parece de suma importancia analizar estas obras de filosofía moral que son la base o la ideología que Torres Villarroel construye y nos permiten comprender sus sátiras a las costumbres coetáneas, pues toda sátira necesita de una visión ideológica para emprender la crítica de los vicios de la sociedad, y cuyo antecedente más remoto es como hemos mencionado Epicteto. Este grupo de obras expresan un tipo de desengaño que está muy unido a la ascética y al neoestoicismo, es decir, muerte y desengaño unidos como veremos.

El segundo grupo de obras que analizamos, las sátiras, sí han tenido nuevas ediciones y breves estudios por parte de la crítica especializada en nuestro autor. Son cuatro obras que Torres reunió en 1743 dándole el nombre de *Sueños morales* a tres de ellas, se trata de *Correo del otro mundo al Gran Piscator de Salamanca*, 1725 *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la Corte*, 1727-1728, *Barca de Aqueronte*, 1743 (pero 1731), la cuarta sátira, *Los desahuciados del mundo y de la gloria…*, 1736-1737, cuando posteriormente fue incluida en la recopilación de sus *Obras Completas*, 1752, en el segundo volumen, también lleva el título genérico de *Sueños morales*.

Tanto Torres, que les dio el nombre de «Sueño», como la crítica que se ha ocupado de ellas han considerado a estas obras dentro de dicho género de *los sueños*, si bien para nosotros no deben catalogarse dentro de esta categoría genérica, sino en la de *sátiras menipeas* que utilizan el recurso al sueño como introducción a la sátira, crítica o reprobación moral de costumbres y vicios de la sociedad, vista desde el otro mundo o más allá que le proporciona precisamente el recurso del sueño. El único crítico que a principios del siglo veinte intuyó esta clase de literatura fue Lamano y Beneite que habla de «diálogos filosófico-satíricos de corte lucianesco». No obstante, Torres utiliza el sueño únicamente como marco formal introductorio a las sátiras, un metatexto donde expone sus conocimientos y teorías sobre el género, un marco que sobrepasa con creces la introducción que este tipo de obras conllevaba y se convierte en un elemento metatextual independiente y más amplio en el que Torres se explaya sobre el momento inmediato al estado onírico. Por su importancia en estas obras analizamos el recorrido de dicho architexto genérico del sueño desde la antigüedad hasta Torres Villarroel y así podemos contrastar la innovación de nuestro autor, reservando un apartado para estudiar y distinguir esos metatextos donde Torres habla sobre las teorías de las causas de los sueños, en la que destaca su burla de la tradicional división de los sueños en divinos, diabólicos, naturales o animales, causas que deja para los estudiosos de los «silogismos». Incluímos asimismo otro apartado para el proceso fisiológico de los sueños, factores que todos los teóricos del sueño y autores de este género tienen presente a la hora de ponerse a escribir este tipo de obras. Torres se sitúa en estos comentarios críticos en consonancia con las teorías favorables a la imaginación en detrimento de la razón y de los sentidos externos, acalarando que se trata de una crítica a la razón escolástica y su forma de conocimiento.

Del mismo modo hacemos un recorrido por la tradición de la sátira para considerar el objetivo de aquellas obras que pretenden criticar las costumbres de su tiempo. Desde el *sermo* horaciano, pasando por la sátira del Renacimiento, hasta llegar al Barroco donde el término sátira es sustituido o convive con el nuevo término de lo burlesco —para nosotros más oportuno *jocoserio* en el caso de las obras de Torres Villarroel—, el término entra en una dialéctica teórica con otros como «cómico-serio», «burlesco» o «satírico», que se produce tanto en el Barroco como en la actualidad cuando los críticos se refieren al período o bien quieren clasificar las obras barrocas estableciendo diferencias entre las categorías de lo burlesco y lo satírico. Nosotros, como hemos anunciado, nos decantamos, con otros críticos por el término *jocoserio* para la segunda mitad del siglo XVII y para las obras de Torres Villarroel. Además, nos tenemos en cuenta otros tipos de subgéneros como los libros de burlas cortesanas, las facecias o apotegmas, los vejámenes universitarios, llamados *gallos*, los de Academia, Justa literaria, elogios paradójicos, mojigangas, etc., todos ellos relacionados con la risa y la sátira. Son subgéneros populares que como veremos influyen de manera notable en la obra de Torres Villarroel, y que sitúa nuestro análisis lejos de la línea autobiográfica en que se basan los estudios sobre Torres desde el de Sebold y Mercadier. Para nosotros el elemento *jocoserio*, la sátira moral de costumbres, la mezcla de burlas y veras, de lo alto y lo bajo, del lenguaje culto y popular, junto a la *hibridación intertextual* son las principales características de la obra entera de Torres Villarroel, sin menospreciar la buena dosis autobiográfica de sus textos. La obra que con más empeño ha sido estudiada es su *Vida*, de la que parten estos trabajos centrados en lo autobiográfico. En todo caso, para nosotros, la *Vida* no sería más que una autobiografía ficcional o teatro del yo, sin ese elemento de intimidad que caracteriza a la autobiografía moderna, pues como mantenemos, su obra y su vida no pueden ser comprendidas adecuadamente sin

tener en cuenta la relación de su escritura y su vida como una de las últimas manifestaciones de la *literatura del bufón*.

Seguidamente examinamos el género que es la base de sus sátiras, la sátira menipea. Como decimos las sátiras no las consideramos dentro del grupo genérico de los sueños sino como menipeas, las cuales tienen una tradición desde la antigüedad en la que el elemento cómico-serio, *jocoserio*, es su característica principal junto con el viaje al más allá en sus distintas modalidades de contacto con el otro mundo, y al igual que en las obras de género didáctico-ensayísticos Epitecto se erigía en su guía para despreciar la hipocresía mundana a través de la muerte, en este género de la sátira menipea Torres también se va a dejar llevar por el filósofo estoico, pero la crítica a la vanidad mundana será esta vez a través de la risa. Aquí examinamos las posturas y características fundamentales de Mijail Bajtín, Frye, Ramón Valdés, Romero-González y otros críticos anglosajones que se han aplicado al estudio de este género menipeo.

De esta forma, durante el recorrido por el género del sueño y lo que opina de forma jocosa Torres Villarroel sobre sus causas y su proceso fisiológico, el análisis contemplará, por un lado, la sátira, que culmina con el término de lo burlesco o jocoserio en la poesía poesía barroca, y con el estudio de la sátira menipea en prosa, que tiene una actualización importante en el Renacimiento y más tarde en el Barroco, en la cual el elemento jocoserio se erige en característica principal. Nos enfrentamos así al análisis concreto de las cuatro sátiras menipeas de Torres Villarroel.

Las sátiras menipeas son la ficcionalización de un género serio a un registro paródico relacionado con el más allá. En su primera sátira Torres recurre al artificio o género de las cartas epistolares con personajes del otro mundo, en la que Torres expresa su nueva concepción de los almanaques o pronósticos, subgénero que Torres vitaliza con la introducción de numerosas novedades, y también una teoría sobre la risa en contra de la

seriedad escolástica, uno de los caballos de batalla en toda su producción. En esta obra debatimos con el profesor Manuel Mª Pérez los distintos pactos que Torres establece con sus lectores. Para nosotros se trata de una obra «polifónica», donde Torres hace un compendio de sus gustos: astrología, medicina, derecho, filosofía y moral, y un debate entre los antiguos y modernos de esas ciencias.

En la segunda, Torres se acoge al género de la «gaceta» o «aviso», y recorrerá junto con su admirado difunto Quevedo las calles de Madrid ofreciéndonos información de la nueva y transformada vida que observa Quevedo, así como las críticas morales que dichas nuevas costumbres le producen. En esta obra el humor descansa en la caricatura y lo grotesco de las visiones en que se basa este tipo de sátira. Una obra que expone los nuevos oficios, tipos, costumbres y diversiones de la época. También analizamos el personal estilo de Torres Villarroel, que, para nosotros, no está relacionado con las pinturas del Bosco, sino que entronca con una tradición literaria propia. La tercera sátira es la más convencional de todas, y en ella se nota la influencia del Quevedo de los Sueños. Es una crítica de oficios y estamentos, entre los cuales sobresalen la crítica a la universidad y a la nobleza. La última sátira toma como referencia a la ciencia médica y sus análisis de la enfermedad. Es la más seria de todas, pero muy interesante en sus referencias al concepto de salud y enfermedad, donde Torres se acoge a una de los dos modelos diferentes que estableció Galeno.

A continuación, y antes de este análisis de las obras serias y jocosas, haremos un recorrido por su vida y ofrecemos una relación de todas sus obras, con las divisiones que algunos críticos han establecido y la nuestra propia.

2. VIDA Y OBRA DE DIEGO TORRES VILLARROEL

Guy Mercadier ha dividido la vida de Torres en cinco «trozos» que no se corresponden con los *trozos* en que Torres Villarroel nos cuenta su *Vida*. Los períodos que establece Mercadier son, 1694-1720; 1721-1726; 1727-1737; 1738-1751 y 1752-1770[46]. El propio crítico ha manifestado que la escritura de Torres en su autobiografía dificulta el conocimiento de su vida, pues entre datos auténticos hay otros de carácter ficticio y literario, además Torres al escribir su *Vida* en años posteriores a los acontecimientos que narra se equivoca muchas veces en las fechas o años.

El primer biógrafo de Torres, Antonio García Boiza, toma la *Vida* como un documento verídico y creyendo en la sinceridad de Diego de Torres; pero en verdad, cuando maneja datos o fechas relacionadas con el archivo de la universidad sus errores son numerosos[47].

1694-1720

Diego de Torres Villarroel fue bautizado en Salamanca el 18 de Julio de 1694, según el documento encontrado por Mercadier[48]. El propio Torres en el comienzo de su *Vida* nos da los nombres y oficios de muchos de sus antepasados, y Guy Mercadier ha identificado a algunos de ellos en los libros de las parroquias salmantinas.

Torres cuenta al inicio de su libro que Francisco y Roque de Torres, su bisabuelo y tío bisabuelo, se fueron de Soria a Salamanca en busca de una vida mejor. Según Mercadier

---

[46] Diego de Torres Villarroel, *Vida*, edición e introducción de Guy Mercadier, Ed. Castalia, Madrid, 1972.

[47] Antonio Garcia Boiza, *Don Diego de Torres Villarroel*, Editora Nacional, Madrid, 1949.

[48] Guy Mercadier, ¿Cuándo nació Diego de Torres Villarroel?, *Insula,* 197, pág. 14

un Francisco de Torres, tapicero, casado en 1600, posiblemente fuera el abuelo de Diego, pero éste nos dice en la *Vida*, sin embargo, que su profesión era boticario. El hijo de Francisco, Jacinto, sí fue tapicero y se casó en segundas nupcias en 1650. Del matrimonio nacieron ocho hijos, entre ellos Pedro de Torres el futuro padre de Diego que con el tiempo se haría librero. Por la rama materna es más fácil reconstruir su ascendencia. El abuelo materno de Diego es Francisco de Villarroel y Garlaza, comerciante. Se casó con Josefa García y tuvieron cuatro hijos: Joseph, Francisco, Manuela y Nicolás, siendo este último también un librero que compuso algunas poesías. Francisco tuvo dos nietos: Isidoro Francisco y Judas Mateo Ortiz Villarroel, que serán los que sustituyeron a Diego en la cátedra de Matemáticas de la universidad de Salamanca y con los que mantendrá excelente relaciones. José fue el cura que acudirá a la Academia del Buen Gusto y seguramente el introductor de Diego en Madrid. Manuela se casó con Pedro de Torres el 16 de mayo de 1686. Según Torres en su *Vida* de este matrimonio nacieron dieciocho hijos de los cuales a la hora de redactar la obra tan sólo quedaban tres. Como se puede apreciar, las partidas de casamiento o de bautismo parroquiales nos informan de los oficios de la rama de los Torres y Villarroeles: comerciantes, artesanos, médicos, libreros, vendedor de telas, curas, etc.

De la infancia de Diego de Torres Villarroel no sabemos nada, tan sólo lo que él mismo nos dice en su *Vida:* que aprendió la primera cartilla bajo el «cautiverio» de Pedro Rico durante cinco años, 1699 a 1704, que en 1703 su padre tuvo que abandonar la librería a causa de la guerra con Portugal, pasando a ejercer el cargo de «procurador común». El padre quería orientar al joven Diego hacia las órdenes religiosas y con doce años recibió la primera tonsura, en 1706[49], y entró bajo el pupilaje de Juan González de

[49] Antonio García Boiza, en la obra citada transcribe el texto de la tonsura de Torres, en la cual se dice que la tomó con trece años, de lo que deduce que nació en 1693. García Boiza no conocía la fe de

Dios iniciándose en el estudio de la gramática latina durante tres años. Diego de Torres comienza su segundo trozo de la *Vida* con el elogio de este profesor, de quien guardará siempre un buen recuerdo. En 1708 se le concede una beca en el Colegio Trilingüe que durará hasta 1713, son los años que relata en el segundo trozo de su vida y que llevó a los críticos a darle la denominación de «picaresca» a la *Vida*, ya que dicho trozo está lleno de episodios picarescos de un estudiante dedicado más a las diversiones y travesuras que al estudio.

Durante esos años estudiantiles debió de ocurrir la fundación del misterioso *Colegio del Cuerno, del Quendo, de la Quendada*, una de las más divertidas y osadas locuras por las que Diego y otros once colegiales serían conocidos en Salamanca. Ya García Boiza habla de este Colegio, y Mercadier vio un manuscrito titulado *Relación de algunas obras que se han hallado divulgadas del Exmo. Colegio Mor de la Quendada (Año 1718)*, que le dio a conocer don Antonio Rodríguez-Moñino. El Padre Faylde que en 1774 pronuncia en la capilla de la universidad el sermón fúnebre de Torres, sesenta años después del acontecimiento, no se atreve a pronunciar sus nombres, pues algunos de los colegiales que después llegarían a ocupar importantes cargos eclesiáticos o civiles aún vivían, e incluso el propio Torres Villarroel guardó sus nombres:

> Omito referir la fundación y extravagancias del Colegio del Cuerno, porque no son para puestas al público tales locuras. Sólo diré que esta ridícula travesura dio que reír en Salamanca y fuera de ella, porque los colegiales eran diez o doce mozos escogidos, ingeniosos, traviesos y dedicados a toda huelga y habilidad. [..] Hoy viven todavía dos colegiales, que después lo fueron mayores, y hoy son sabios, astutos y desinteresados ministros del rey […] y yo sólo he quedado por único índice de aquella locura, casi tan loco y delincuente como en aquellos disculpables años[50].

---

bautismo de Torres más tarde encontrada por Mercadier, por lo que en el texto de la tonsura debió de haber un error al decir que la tomó con trece años, ya que la fecha que lleva el documento es el 11 de septiembre de 1706, y conociendo su partida de bautismo de 1694 está claro que la recibió con doce años.

[50] Diego de Torres Villarroel, *Vida*, edición de Dámaso Chicharro, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, pág. 169-170.

Conocemos algunos nombres de los colegiales, así un tal Alejandro Gallardo, otro Leandro Gallardo, quizás pariente del anterior, Gabriel Gilberto, así como que Diego lleva el título de *juez conservador*. Estos datos se pueden encontrar en un texto satírico en contra de Torres de aproximadamente 1727, cuando nuestro autor andaba enfrascado en las polémicas de la astrología judiciaria, titulado *Expulsión de D. Diego de Torres de el Colegio de la Quendada que fundó en esta universidad de Salamanca nuestro primer padre Meco Capota*, y donde incluso menciona la fecha de su fundación: 1710. Sobre los dos cuernos que a modo de blasón coronan a esta cofradía de pícaros estudiantes se puede leer esta divisa:

> Apuestos que aquí miráis
> No son porque los tenemos,
> Sino porque los ponemos.

La universidad no es para Diego sino una diversión donde poder comer bien gracias a las colaciones de cargos que habitualmente podían desempeñar los estudiantes en ella, y la ingeniosidad de nuestro estudiante en estos menesteres picarescos es digna como él mismo dice de una novela picaresca. Parece que fue una *quendada* la que motivó el repentino viaje por tierras portuguesas junto a un amigo, que duró desde la primavera de 1715 a septiembre, el cual relata en su *Vida* pero que no coincide con la que nos dio años antes, próximos a la altura de los mismos acontecimientos, tan sólo tenemos noticia de estos hechos por lo que dice sobre este asunto el padre Isla[51]. Dicha escapada a Portugal la cuenta Diego en su obra *El ermitaño y Torres* en su versión original de 1726, en 1738, en la refundición de esta misma obra y en la definitiva de 1743 en la *Vida* ha desaparecido, pues ya no es un delincuente quien huye sino un aventurero. En ella, el propio Torres como protagonista, nos relata su estancia con un ermitaño, Juan

[51] Guy Mercadier, *Masques et miroirs*, *Op. cit.*, pág. 38-39.

del Valle, que había sido oficial y administrador de Cataluña, y quien tras su estancia en Portugal se retira a Salamanca donde Torres lo invita a vivir en su casa, pero el ermitaño tiene ya sitio como portero del convento de San Cayetano. Parece verosímil esta aventura, sobre todo después de lo que cuenta el padre Isla, pero entre *El ermitaño y Torres* de 1726 y el trozo de la *Vida*, 1743, donde lo relata de forma nueva, se pueden apreciar los cambios que Torres introduce. La información médica y el escrutinio que hace de la biblioteca del ermitaño es mucho más extensa y cualificada que la de su primera versión en 1726, de modo que podría pensarse que durante ese tiempo Torres pudo haber adquirido los conocimientos que desarrolla en su *Vida*. El segundo capítulo de la *Vida* termina pues con el retorno de un fugitivo redimido.

Su padre, en una situación cada vez más difícil por sus dificultades económicas, retorna a la idea de hacerlo entrar en la carrera eclesiástica y obtiene para él, que contaba por entonces con veintiún años, el subdiaconado en septiembre de 1715, es decir, en las *Témporas de San Mateo*[52]. Sólo muchos años después, en 1745, cuando está en pleno proceso de escritura de su propia vida es cuando recibirá las órdenes sacerdotales, tras una penosa enfermedad. El estado sacerdotal no le atraía y por ello se dedica a frecuentar las fiestas con personas importantes, a la poesía, el teatro, etc.. El padre Faylde da fe de ello en la oración fúnebre que le dedica. Se muestra igualmente indeciso a la hora de decidirse entre varios campos intelectuales: filosofía, derecho, medicina, alquimia, matemáticas, pero será definitivamente en derecho canónico en el que se inscriba el 9 de Mayo de 1717, donde aparece desde los primeros días como *consiliario de la nación de Campos*, es decir, representante de los estudiantes de aquella región. Es en este año cuando estalla la polémica sobre la alternativa de cátedras entre dominicos y jesuitas, y cuando Diego de Torres es encarcelado, al parecer, por unos «papelones»

[52] García Boiza, *Op. cit.*, pág. 41.

sobre el asunto de las cátedras, que se le adjudicaron a él y en el que se vería también involucrado el jesuita padre Losada debido a unas coplas, quien se convertiría en enemigo jurado de Torres desde aquel momento[53]. Diego de Torres habría atacado a los partidarios de la alternancia, que no eran otros que los jesuitas, quienes como sabemos ambicionaban quedarse con todo el poder en el campo de la enseñanza, amén de en otros ámbitos también. Torres refleja el asunto en la dedicatoria de *Soplo a la justicia* en el que ataca al P. Losada. En realidad *Soplo a la Justicia* es una defensa de las tesis dominicas favorables a la nobleza de Santo Domingo. Su estancia en la cárcel parece que duró entre cuatro y seis meses pues él mismo nos dice en su *Vida* que los dos primeros los pasó tristísimamente y los otros cuatro en el convento de San Esteban. Al salir de la cárcel fue nombrado Vicerrector de la Universidad por breve tiempo hasta nuevas elecciones. La alternativa fue zanjada el 22 de Febrero de 1718, dándose a ambas órdenes, los defensores de la doctrina tomista y a los partidarios de los jesuitas respectivamente, la llamada alternancia de cátedras para el futuro.

Finalmente Torres recalará en una de las llamadas cátedras raras, las matemáticas, que acogían astronomía y astrología. Solo o con la ayuda de un amigo, Manuel Herrera, se inicia y ya a los seis meses sale capaz de descifrar el cielo y adivinar las influencias de las estrellas, por ello sin pensárselo dos veces comienza a publicar almanaques o pronósticos bajo el nombre de *Gran Piscator de Salamanca*, poniéndose a la venta el primero en 1718, titulado «Ramillete de los astros», que desde entonces le hará famoso en toda España, como veremos al hablar de su obra *Corrreo del otro mundo*.

Durante estos años Torres pretende acceder a la suplencia de la cátedra de astrología, vacante hacía ya muchos años, sin embargo no se podía acceder a ella sin antes tener el título de Bachiller en Artes, por lo que Torres consigue, en la Universidad de Ávila, una

---

[53] Juan Luis Cortina Iceta, "Una vieja e irreconciliable enemistad: Losada frente a Diego Torres Villarroel", *en El siglo XVIII en la pre-ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luís Losada (1681-1748),* C.S.I.C., Madrid, 1981, págs. 287-337.

de esas pequeñas universidades que malvivían de la venta de sus títulos, y la convalida en Salmanca el 7 de noviembre de 1718. Torres logra leer y enseñar astrología durante los años de 1718-1719 y 1719-1720, concluyendo así su primera etapa profesional.

1721-1720

Se pensaba hasta ahora que Diego de Torres había marchado a Madrid en 1723, pero Guy Mercadier alude al pronóstico para 1721, *El Embajador de Apolo y Volante de Mercurio*, y en su dedicatoria a la condesa de Arcos, que lleva fecha de 30 de Agosto de 1721, Diego dice que lleva varios meses en la capital, además deja entender que conoció a la condesa en Salamanca y la acompañó a Madrid mientras Diego de Torres enseñaba astrología, por lo que Mercadier deduce que fue en el verano de 1718 la primera vez que Torres estuvo en la Corte. Sin embargo lo cierto es que en 1720 estaba seguro ya en Madrid, después de los dos años de docencia que había desempeñado en la universidad salmantina. Se debe esta marcha o huida a otra *quendada* o más bien a que el joven escritor en ciernes, después de descubrir el mediocre, triste y mísero ambiente de la universidad, pudo haber pensado que Madrid sería bueno para darse a conocer como escritor y relacionarse con los altos cargos y personalidades de la ciudad. En un principio se alberga en distintas posadas como la de la Media Luna, en la calle Alcalá o en la calle de la Paloma, entrada en Madrid que describe en uno de sus sonetos[54]. La condesa lo introduce en las tertulias de Bartolomé Barbán de Castro, del duque de Veragua y conoce al protomédico de la familia Real Agustín González, quien hará que Torres profundice en los estudios médicos. Diego acompañará al maestro al hospital donde pone a prueba su resistencia y escrúpulos a las enfermedades y no se le olvidará

[54] No citamos el soneto así como otras citas anteriores o posteriores de Torres para no alargar excesivamente esta muestra de su vida. Tan sólo excepcionalmente reproduciremos algunas si lo consideramos oportuno.

nunca esta práctica en la cabecera del enfermo. Ya sabemos cómo consiguió el grado en Ávila gracias al cual lo validó el Protomedicato, siendo necesario tres años de prácticas en un hospital para acceder al título y Torres sólo había estado tres meses; con todo nunca ejercería Torres la profesión de médico.

Entretanto Torres consigue ir viviendo de sus almanaques como expresa en otro de sus sonetos. Conoce al editor de la *Gaceta de* Madrid Juan de Ariztia, quien anuncia la edición del almanaque de 1723. Como editor Ariztia saca a concurso en noviembre de 1722 la glosa de una quintilla, los poemas se reunieron en un libro titulado *Sagradas Flores del Parnaso* y el ganador fue Diego de Torres Villarroel.

Gracias a su amistad con don Jacobo de Flon, Superintendente de tabacos, consigue que éste le preste dinero para sus padres y utiliza su influencia para que se le dé al padre un empleo de inspector de tabacos, esto, junto al cargo de administrador de los bienes del conde de Miranda, hará que su progenitor viva tranquilamente los últimos años de su vida. En 1724 Diego vive en casa de Jacobo de Flon a quien dedica el almanaque *Academia poética-.astrológica*, para 1725.

Pero muy pronto las relaciones con Juan de Aritzia toman otro cariz, pues el éxito de los almanaques de Torres supone un duro golpe para el que venía editando Aritzia como privilegio del Hospital General al cual pagaba una suma de 1500 reales por la exclusividad de su almanaque a nombre del *Gran Sarrabal de Milán*. La Junta del Hospital General junto a Juan de Aritzia obtiene del Consejo Real la prohibición de todos los almanaques. Diego de Torres protesta y dirige un memorial a rey Luís I, en el que le pide que si el editor no puede pagar los 1500 reales, él mismo se hacía cargo, en caso contrario debía buscar la Junta otro editor. El Juez de imprentas, el conde de Torrehermosa, da una solución favorable a Torres para seguir publicando sus almanaques.

En esa fecha Torres publica su primer libro *Viaje fantástico…*, un compendio divulgativo sobre la ciencia de entonces, la ciencia hermética y mágica y no la del pensamiento moderno. Entre 1725 y 1726 se instala en la casa del marqués de Almarza y nos cuenta que vivía «entretenido y retirado». En 1725 publica su segunda obra importante, *Correo del otro mundo*, dedicado a la marquesa Almarza, la primera sátira menipea que analizaremos en nuestro trabajo; libro que al decir de Mercadier, en su obra de 1981 sobre Torres, merecía una edición y que ha sido recientemente llevada a cabo por Manuel María Pérez López. Con esta obra Torres entra de lleno en la literatura de su tiempo. Como veremos en su momento se trata de un compendio en tono satírico-paródico sobre las ideas que acompañarán a Torres en adelante: la astrología, medicina, derecho, filosofía y moral.

De nuevo el almanaque para 1726 espera la aprobación. Torres dirige un memorial al rey, y al no obtener respuesta se presenta a finales de septiembre en el Escorial. En Octubre es el cumpleaños de la reina Isabel de Farnesio y asiste a las fiestas. El príncipe Carlos tiene una imprenta en su habitación del palacio y a Torres se le ocurre la idea de hacer su almanaque en ella. El rey acepta su proposición y así saldrá de nuevo su almanaque, *Melodrama astrológica*, dedicado a Felipe V en 1725. Pero los defensores del Hospital General paralizan en 1726 de nuevo los almanaques consiguiendo para ellos el privilegio de edición. Torres redacta otro memorial al rey en el que inserta el primero dirigido a Luís I, por el cual conocemos este último. El rey, otra vez, concede la razón a Torres, a partir de entonces ya no habrá más interrupciones y Torres publicará cada año su divertido y novedoso pronóstico, muy diferente al del *Sarrabal*[55]

Los marqueses de Almarza pasan temporadas en su casa de campo en Villaverde, donde escribirá Torres su obra ascética *Cátedra de morir*, estudiada en nuestro trabajo, termina

[55] Joaquín de Entrambasaguas, "Un memorial autobiográfico de don Diego de Torres y Villarroel", *Boletín de la Academia Española*, XVIII, 1913.

El ermitaño y Torres y *La Suma medicina o piedra filosofal*, un tratado, seguramente también copiado de algún manuscrito de los muchos que sobre alquimia existían en España y al que antepone un jugoso prólogo al lector. Copiado de un tratado del siglo anterior es su obra *Reglas para torear*... Reúne en un libro sus composiciones poéticas, *Ocios políticos*, y publica varios opúsculos sobre astrología, medicina y agricultura.

Por estas fechas sucede el gracioso asunto de la publicación por parte de Torres de *El gallo español*, obra que respondía a un reto lanzado en la Gaceta sobre un supuesto conde de Maurepas quien dotaba con una importante suma la redacción sobre un tema ridículo. Torres copia un tratado de anatomía al que le pone unas notas cómicas. Este asunto producirá una polémica que desemboca en la Obra de Torres *Sacudimientos de mentecatos habidos y por haber*, un desahogo autobiográfico y vital del propio Torres, además entabla por esos años la polémica sobre astrología y medicina con Martín Martínez, médico y protomédico que más tarde sería presidente de la Regia Sociedad de Ciencias de Sevilla.

Merece que nos detengamos en esta polémica entre Martín Martínez y Torres. El primer libro que publica Feijoo en 1725 es una defensa de la *Philosophia Scéptica* de su amigo médico Martín Martínez titulada *Apología del Scepticismo médico*. Al año siguiente, 1726, Feijoo publica su primer tomo del *Teatro crítico universal*, donde en el discurso VIII arremete contra la astrología y contra Torres sin mencionarlo, pues la gente en el almanaque para 1724 de Torres creen ver el pronóstico de la muerte del rey Luís I[56], con lo que Torres se hizo famoso y popular. Martín Martínez contesta a Feijoo con su *Carta defensiva* criticando a los partidarios de la astrología. Torres, cree en verdad que se le está atacando a él en particular, y escribe unas *Posdatas a Martínez,* que publica en Salamanca en octubre de 1726, con las que se inicia las hostilidades entre ambos.

---

[56] Emilio Martínez Mata, "La predicción de la muerte del Rey Luís I en un almanaque de Diego de Torres Villarroel", *Bulletin Hispanique,* 92, 1990.

Una entrevista con el presidente del Consejo Real le hace volver a Salamanca. El comienzo del cuarto trozo de la vida se iniciará precisamente con el lamento por tener que abandonar la Corte y sus entretenimientos. A su vuelta se presenta a una de las cátedras llamadas raras ya que la de humanidades estaba ocupada por su antiguo y querido maestro Juan González de Dios. Gana la cátedra de matemáticas en noviembre de 1726, celebrándola con los festejos tradicionales de una mojiganga por la ciudad. En esta situación Torres vuelve a la carga contra Martínez y publica *Posdatas de Torres a Martínez*… Sus enemigos publican contra él *Glosas interlineales, puestas y publicadas con el nombre del Licenciado Pedro Fernández a las Posdatas de Torres, en defensa del Dr. Martínez y del Teatro Crítico Universal*, seguramente debido al P. Isla. Entre medio se mezclan algunas sátiras, pero la polémica habría terminado si Torres no hubiera publicado *Letargo, mejoría, verdadero, juicioso testamento y repartimiento de los bienes de Don Diego de Torres Villarroel*, donde se burla del médico escéptico, quien responde con su *Juicio Final de la astrología*. Torres contrataca y redacta a la vez dos sátiras: *Entierro del Juicio Final* y *Conclusiones a Martínez*.

Lejos ya de Madrid y su Corte, Torres hace balance y recuerdo de aquella época y publica una sátira contra las costumbres, tipos, oficios y diversiones titulada *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, segunda magnífica sátira menipea que veremos en nuestro estudio.

En esas mismas fechas se celebra en la ciudad de Salamanca las fiestas en honor de la canonización de los jesuitas San Luís de Gonzaga y San Estanislao de Kostka, celebrando el 16 de julio una mojiganga donde aparecerá Diego de Torres ridiculizado con el nombre y la figura del *desvarío*, junto al Torres de carne y hueso que se ve parodiado en vivo en aquella mogijanga, y cuya relación se contiene en la Obra *La juventud triunfante*, debida a la pluma del P. Isla y según parece en colaboración con el

P. Losada, el enemigo de Torres[57]. Para García Boiza se trataría de un desquite de las «alternativas de cátedras», mientras que Mercadier aboga por un «Diego recorriendo las calles al lado de su doble, y devolviéndole la moneda así a los inventores del juego»[58]. Para nosostros, en verdad, habría que relacionarla más bien con la obra de Torres, *Vida*, en el episodio de su propia y sonada mojiganga, organizada como paso anterior a su obtención de grado de catedrático como era costumbre todavía. Escrita la *Vida* con una diferencia de casi veinte años después, la mojiganga de Torres sí sería una parodia o desquite de su ridiculariación en la *Juventud triunfante*.

1727-1737

La primera parte de *Visiones y visitas…* suscitaron una serie de sátiras. La primera corrió a cargo de un tal Julián Rodríguez Espartero quien en 1727 publicó *Reparos de encuentro y respuestas de paso sobre las Visiones de Torres…* En febrero de 1728 Juan Mariscal y Cruz publica sus *Consejos amigables*, dura crítica contra Torres, que serán expresamente nombrados en la segunda parte de *Visiones y vistas…* en una serie de «visiones» que hablan todas sobre los que escriben panfletos satíricos. También Josef Mañer publica su *Repaso general…*, en el que defiende su comentario favorable. La última parte de *Visiones y visitas* se publicó en 1728.

Torres continúa con sus clases aunque sus ausencias en 1728-1729 y 1729-1730 darán lugar a que esos períodos no se tengan en cuenta para su jubilación. Se dedica a visitar Madrid y Medinaceli donde estaba su amigo Juan Antonio de Salazar Ladrón de

---

[57] Para la autoría de *La juventud triunfante* véase José de Lamano Beneite, "El ascetismo de D. Diego de Torres Villarroel", *La ciencia tomista*, Marzo a Agosto de 1912. La relación de la *Juventud triunfante* puede leerse en *La Mojiganga Teológica*, por Joseph Francisco de Isla, Ed. Mundo latino, 1930. Sobre esta fiesta y su mojiganga puede consultarse "La juventud triunfante. Clímax y crisis en el modelo de relación de fiesta académica barroca", en Fernando R de la Flor, *La península metafísica. Arte ,Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Ed. Biblioteca nueva, Madrid, 1999, págs.363-386.

[58] *Op. cit.*, pág. 105.

Guevara al que dedica varias obras y dedicatorias en las que el tono se hace mucho más sincero que en las demás. También a su mujer, Joaquina, convertida en Filis, le dedica un cancionero. En casa de Juan de Salazar tienen lugar fiestas con música y teatro. En estas mismas fechas escribe su tercera sátira menipea: *La barca de Aqueronte*, que terminará en 1731 pero que no vería la luz hasta 1743 con dos capítulos menos, los dedicados a la nobleza y a la universidad, que trataremos en nuestro estudio más adelante. Pero poco antes moría el padre, Pedro de Torres, en 1730, lo cual no es óbice para que le impida sacar su obra satírica *El último sacudimiento de botarates y tontos*.

No hay mucho que contar sobre estos cinco años que van desde 1727 a 1732 en que Torres recibe la noticia, en Madrid, del fallecimiento el 16 de Enero de 1732 del titular de la cátedra de astrología. Diego parte rápidamente para Salamanca, pues lo encontramos en la ceremonia de los grados el 28 de febrero, pero pasarán dos años sin que el Claustro lo vea por la universidad, ya que entre estas fechas, abril de 1732 y diciembre de 1734 se produce su huida a Francia y su exilio en Portugal, al que dedicará bastantes páginas en su *Vida* y en los almanaques escritos durante el exilio: *Delirios astrológicos*, octubre 1732; *Los sopones de Salamanca*, noviembre de 1733, y *El mesón de Santarén*, junio de 1734.

La versión dada por Torres para su huida y posterior exilio una vez entregado a la justicia, es un incidente que tuvo con un cura que al parecer insulta a su amigo Juan de Salazar y éste lo hiere levemente con la espada. Ambos son denunciados y ambos huyen hacia Francia, Bayona. A Juan de Salazar que se entrega a la justicia le es perdonada la pena, excesiva, de seis años en prisión por otros tantos de reclusión en el convento de Uclés. Torres, por su parte, va a Salamanca como si nada hubiera pasado e incluso llega a estar presente en el Claustro del cinco de octubre, pero pocos días después es detenido y condenado al exilio según la orden firmada en Sevilla cinco meses antes. Torres desde

Portugal escribe a la familia, a la universidad y una memoria para que el rey le redima del exilio. Salazar sale en libertad en el verano de 1733 y también se pone a apoyar a su amigo. Torres dedica a J.B. Orandain, marqués de la Paz, el almanaque *Los sopones de Salamanca*, 1733, quien por su mediación hacía tiempo que Torres había dedicado el almanaque de 1725 *Melodrama astrológica* al rey Felipe, cuando se encontraba en el Escorial esperando poder publicar su almanaque como hemos visto anteriormente. El almanaque siguiente, el correspondiente a 1734 es de carácter más amargo que el anterior, lo dedica a Patiño en esta ocasión, quien realiza las funciones de Secretario de Estado, ya que Orandain había enfermado desde el año anterior. Todas estas circunstancias de estrategia en las dedicatorias producen su resultado y hacen que el 9 de noviembre de 1734 llegue el ansiado decreto de perdón y pueda volver a su ciudad, si bien no puede ir a Madrid ni escribir almanaques, condiciones que Torres no llegaría a cumplir. A partir de entonces el gobernador del Consejo de Castilla, el obispo de Málaga Gaspar de Molina, se convertirá en su protector, firmó la orden de perdón e influyó para ello, recibiendo en agradecimiento por ello la dedicatoria del almanaque para 1736 *Los pobres del hospicio de Madrid*.

En 1737, Torres, a quien podemos imaginar en esos años en la tranquilidad de su universidad, escribe su cuarta y última sátira menipea: *Los desahuciados del mundo y de la gloria, sueño místico, moral y físico, útil para cuantos desean morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza*, dedicada a su protector Gaspar de Molina, y que según los críticos, como veremos, se relaciona con otra de sus obras: *Vida natural y católica*. El *Diario de los Literatos* reconoce la fama y prestigio de Torres que llega a ser compararado con Quevedo, algo que el propio Torres no admite. En el mismo año publica la segunda y tercera parte de dicha obra. En abril solicita del Claustro permiso para ausentarse hasta junio para hacer una peregrinación a Santiago, algo que había

prometido en Portugal. Concedido el permiso Torres se ausenta casi seis meses, es decir, hasta noviembre. Este viaje aparece relatado en el almanaque *La romería de Santiago*, 1737, en un romance burlesco titulado *Peregrinación al glorioso Apóstol Santiago de Galicia*, del mismo año, y en la *Vida*, 1743. En medio del viaje y los honores y reconocimientos que obtiene tiene tiempo para publicar la hagiografía de Gregoria Francisca de Santa Teresa, obra que veremos en su momento y que fue publicada en 1738. También escribe un opúsculo de medicina popular, *Médico para el bolsillo, doctor a pie, Hipócrates chiquito…*

1738-1751

De los cinco años que transcurren desde su peregrinación a Santiago y la publicación de la *Vida*, Torres no nos dice nada. Sin embargo, Torres, desesperado de tanto plagiario de sus obras, de ediciones piratas e incluso de los que imitan su firma se decide a recoger sus escritos y reunirlos en una colección de ocho tomos. En el volumen de 1738 de *Anatomía de todo lo visible e invisible…,* refundición ampliada de su obra *Viaje Fantástico*, cuenta su primo Antonio Villarroel y el propio Torres el proyecto de unificar su obra recogiéndola en una especie de «Obras completas». La larga introducción a la obra está representada por una dedicatoria a Gaspar de Molina, su protector en aquellos momentos y presidente del Consejo de Castilla, un largísimo prólogo firmado por su primo, donde expone la lista de los escritos de su tío, un exhorto de un religioso, un elogio de Joseph Villarroel y un prólogo general del propio Torres. Todo parece indicar que el prólogo de su primo podría haber sido de Torres. En dicho prólogo Antonio Villarroel nos dice que Diego de Torres quiso dejar la escritura y la universidad en 1736 y otras cosas que dotan al texto de un contenido biográfico. La

Vida, indica, empezó a escribirla en el exilio portugués y formaba parte del proyecto que con aquel tomo se iniciaba, sin embargo, esa obra no vería la luz hasta 1743 editada a cargo de otro. Torres por su parte insiste en la idea de recoger sus obras sueltas y juntarlas en siete u ocho tomos. Guy Mercadier ha hecho una lista con las secuencias que llevarían estas supuestas primera «obras completas»: 1) *Anatomía de todo lo visible e invisible…* 2) *Juguetes de Talia*, sus poesias, 3) *La vida de la venerable madre Gregoria Fª de Santa Teresa*, 4) *El ermitaño y Torres*, 5) *Sueños morales*, 6) *Extracto de los pronósticos*, desde 1725 hasta 1739 y 7) *Vida, ascendencia…* de Torres, y si añadimos, dice Mercadier, los *Desahuciados*, 1736-1737 forman los ocho volúmenes que indica el editor. Todas estas obras están ampliadas o retocadas, en el mejor de los casos todas están mejoradas y aportan un nuevo caudal de conocimiento que Torres habría adquirido desde 1724 hasta 1738. Los prólogos, por ejemplo, se alteran y reemplazan por lo que será el estilo de prólogo de Torres Villarroel, este cambio se aprecia muy bien en los dos prólogos de *Correo del otro mundo…*, donde el segundo se convierte en un vituperio al lector, o mejor en un vejamen en toda regla, añadiendo notas autobiográficas y discutiendo con el lector sobre su estilo. El lector y Torres parecen tener un pacto en cuanto a estos prólogos se refiere, pues el primero toma a broma los insultos que Torres les lanza, ya que si le dice que la obra no es para él por su falta de conocimiento, cuando se abre el libro se da uno cuenta que en realidad van dirigidos a ellos, lectores de una clase popular a los que les gustan los almanaques que Torres publica y que se han hecho seguidores de sus obras y se han acostumbrados a sus prólogos. Podemos apreciar en todos estos hechos de reunir sus obras refundiéndolas con material nuevo o cambiando prólogos enteros, una muestra del escritor ya consciente y dueño de su obra y estilo: revisa, recompone, aumenta y edita de nuevo.

Durante estos años Torres entra en una polémica sobre la ascendencia noble de Santo Domingo, presumiblemente procedente del linaje de los Guzmán. Los bolandistas, seguidores de una historia crítica y desembarazada de fabulaciones, no creen en esta nobleza. La polémica la empieza un tal José de Mesa Benítez de Lugo con su obra *Ascendencia de Santo Domingo*, le replica, cómo no, el P. Losada con una *Carta familiar*, después, uno que se autodenomina «El sacristán de Canarias», escribe a favor de Santo Domingo una obra titulada *Honra de los muertos, luz de los vivos, y entierro de la Carta familiar*, por el título casi parece ser de Torres, pero el estilo lo desmiente en opinión de Guy Mercadier. Losada replica con *Vida y salud de la famosa Carta familiar del Cura de Morile*. Torres de Villarroel participa en abril de 1739 con su obra *Soplo a la justicia*, a favor de la nobleza del santo, postura que ya había adoptado en la alternativa de cátedras cuando en aquella ocasión tomó partido por los dominicos. El P. Losada contraataca con tres sátiras de las que destaca la titulada *Memorial de Dr. Don Diego de Torres al Ilmo. Obispo de Salamanca pidiendo el orden de Evangelio en las témporas de mayo de 1739*. Se trata de un Diego apócrifo que decide pedir su pertenencia al diaconato. La obra es toda ella burlesca y se ríe de las obras y relaciones de este otro Diego de Torres que le hacen hablar como si fuera él mismo. El hecho del linaje de Santo Domingo en sí pertenece desde el principio al marco de la historiografía con la participación de los bolandistas, que tanto habían hecho por restituir a la verdad opiniones falsas sobre la historia de la iglesia, y que colaboraron activamente con los *novatores* españoles dedicados a la historiografía crítica, como el marqués de Mondéjar, Nicolás Antonio, Juan Lucas Cortés, Manuel Martí, etc. Sin embargo al final terminó, como era habitual en esos casos, en una polémica a base de coplas burlescas y escritos satíricos.

El año de 1740 no ofrece mucho en cuanto a obras producidas por Torres, destaca su *Armazón contra los pronósticos en ristre*. También está su intento de reconocimiento en la Real Academia, pues envía a su presidente, Andrés Fernández Pacheco, una dedicatoria con los poemas de su «amigo» Joseph de Villarroel, pero la estrategia no le da resultado.

En cuanto a la universidad tampoco ocurre gran cosa, tan sólo una serie de reuniones del claustro y el envío de un escrito al presidente del Consejo de Castilla, todo ello relacionado con la privación de su puesto al «bedel» de la universidad, que al final de tanto revuelo es reintegrado, sobre todo gracias a la influencia de Torres con Gaspar de Molina, lo que crea un cierto antagonismo entre el poder de la universidad y el poder real. De todas formas la universidad se aprovecha de estas relaciones de Torres y lo envía a Madrid para solventar algunas cuestiones relacionadas con la universidad, como sucede en 1743. Sus buenas relaciones con Gaspar de Molina harán que éste le otorgue el cargo de sacristán de la población de Estepona, a la que por supuesto nunca acudirá. Torres se siente a gusto en esta época, instalado en el palacio de la duquesa de Alba, en Madrid, cuando termina y publica los cuatro primero trozos de su *Vida*.

Pero en el verano de 1743 Torres se llevará uno de los mayores desengaños de su vida. Según nos cuenta en su *Vida*, en el trozo quinto publicado en 1750, fue en una iglesia de Madrid cuando se enteró de la condenación inquisitorial de uno de sus libros: *Vida natural y católica*, publicada trece años antes. Tal y como está descrito en su autobiografía la angustia es enorme y Torres recorre las calles más oscuras para ocultarse y no ser visto por las gentes. Parece poco creíble esta peripecia con la iglesia y por las calles; sabiendo de la influencia que Torres tenía en Madrid es raro que no lo supiera con anterioridad. El informe de expurgación no ha sido encontrado en el Archivo Histórico General ni en el de Simancas, aunque Mercadier ha seguido el rastro

de los diferentes informes calificadores sobre las proposiciones dudosas o peligrosas. Según parece todo surge en Valladolid de donde provienen los dos censores de la obra. Ésta es después enviada, el 24 de julio, por el secretario del consejo al P. Francisco Izquierdo para que expurgue las proposiciones inadecuadas. Entre idas y venidas de los informes desde el censurador al Consejo el cinco de septiembre se da por buena la nueva versión expurgada. Torres no tarda en corregir la obra y en suprimir frases o párrafos enteros que no estaban condenados, tal era su celo, y el 20 de septiembre dedica la obra expurgada al cardenal Molina. Los textos suprimidos tratan sobre la desigualdad del hombre, la injusticia o la opresión inicial de unos pocos para convertirse en dominadores de los demás. También corrige textos dedicados a la universidad o la opinión que considera la ciencia como vana e inane, el rechazo de la autoridad y dejar en poder de uno mismo el juicio final, así como también opiniones referidas al sexo.

La segunda parte «la vida católica» también sufre numerosas supresiones que hacen referencia a los canonistas rigurosos o a la diferencia entre los pecados. Comentaremos esta obra y sus supresiones en nuestro estudio. Todo indica que la denuncia partió de la propia universidad de Salamanca, de algunos de sus «compañeros». Torres antepuso a la nueva versión un «Manifiesto» dirigido a sus invisibles detractores.

Al poco tiempo muere el Cardenal Gaspar de Molina y Torres en su trozo quinto de 1750 se acordará de lo que debía a su insigne protector. Torres después de este asunto de la condenación inquisitorial de su obra toma más vigor y se apresta de nuevo a la batalla intelectual.

A partir de 1744 observará un eclipse desde el Colegio imperial de Madrid, se interesará por las propiedades curativas de las aguas minerales de Tamames y Ledesma redactando una obra sobre ello. También en esa época aparecen las obras póstumas de

uno de los fundadores de la Real Academia, Gabriel Alvarez de Toledo, a la que Torres antepone una breve biografía.

Al siguiente año, 1745, Torres toma una decisión importante, después de una depresión nerviosa, quizás debida a la censura de *Vida natural y católica* se hace sacerdote por fin, pero en verano sufre una grave enfermedad, una apoplejía que relatará de forma larga en su *Vida*. Entendemos que el exceso que se expresa en su relato sobre la enfermedad no es más que la parodia de lo que debía ser una buena muerte, y no lo que otros críticos han destacado sobre su veracidad.

Hasta el año siguiente, en marzo de 1746, no retomará su plaza en la universidad de la que llevaba ausente casi un año. En julio emprende su prometido peregrinaje a Guadalupe que le dará materia para el almanaque que dedica al nuevo rey Fernando VI. Al año siguiente publica un tratado de apicultura, en nada original, que dedica a Joseph de Carvajal y Lancaster. En 1748 se produce el terremoto sobre Valencia y Andalucía, y redacta un opúsculo sobre el tema de los seísmos.

Un nuevo periódico sale a la luz y se considera heredero del *Diario de los literatos*, pero tan sólo aparece un número, su título extraño es el siguiente: *Resurrección del Diario de Madrid, o Nuevo Cordón crítico general de España, dispuesto contra toda suerte de libros, papeles y escritos de contrabando*. En ese único número aparece una crítica bastante despiadada del libro de Torres sobre los seísmos, pues dicen que todo es un plagio y aducen pruebas, se refieren a su contradictor el P. Losada y le invitan a que lea al jesuita P. Casani y a dejar su lenguaje de «cuadra». Torres contesta con dos cartas el 20 de noviembre y el seis de diciembre: *Copia de una carta que escribió D. D. de T.V. al verdadero autor de la Resurrección del Diario de Madrid, o Nuevo Cordón crítico* y la otra *Delación de D. D. de T. de dos disparates que se le cayeron en la copia de la carta al verdadero tejedor del Cordón crítico. Y también es otra carta al mismo*

maestro de Cordonería. Como se ve no se sabe quién era el responsable de esta publicación que salió bajo nombre de tres personas al parecer supuestas.

Otro hecho que sucede en este año está relacionado con la investigación geodésica encargada de medir el arco de meridiano sobre Ecuador. Jorge Juan y Antonio Ulloa representantes por parte española y conocidos científicos astrónomos publican sus conclusiones. Torres saca un comentario manuscrito sobre la opinión contraria de que la tierra no es elipsoide y que más tarde se decide a incluir en sus obras completas.

Al año siguiente, 1749, publica otra hagiografía, esta vez sobre el padre Jerónimo Abarrategui y Figueroa que comentaremos en estas páginas.

En ese año y en el siguiente surge la complicación de instalar tropas en Salamanca, la universidad tan sólo quiere que sea el alto mando el que se instale en Salamanca, así que el marqués de la Ensenada decide llevarlas a Zamora con los altos mandos incluidos, la universidad pedirá a Torres que haga gestiones en Madrid, donde estaba, entre el gobernador del Consejo y la universidad, pues creían se podría llegar a un acuerdo.

Pero lo más importante de este año de 1750 es que Torres publica su trozo quinto de la *Vida* y pide al claustro universitario le sean perdonadas las ausencias y las sumas cobradas por esta razón. La universidad deja margen a Torres y a su conciencia en lo que respecta a la parte llamada «de florines nuevos» que correspondían a los profesores titulares. En esta carta del 18 de Julio Torres no habla de su jubilación, pero unos días antes se había dirigido al Consejo Real pidiendo su jubilación. Cuando la universidad se entera del caso nombra una comisión para que informe al Consejo, que de nuevo, como es lógico, declara indebida la petición y que jamás admitirá sus súplicas tal como otras veces había sucedido, pues el Consejo se atenía siempre al informe de la comisión de la universidad. En este caso el resultado final fue contrario y el Consejo acuerda su jubilación el 22 de mayo de 1751 que la universidad lee en el claustro pleno el 6 de julio

sin la asistencia de Torres. El gobernador del Consejo en este caso era Francisco Díaz Santos Bullón, antiguo catedrático en la universidad, con quien Diego trata el asunto de las tropas y a quien dedica el almanaque para 1751 *Aventuras en la Abadía de el duque de Alba*. En su siguiente almanaque para 1752, *Ventajas de la repostería*, Torres estalla en alegría, el antaño astrólogo que se buscaba la vida como podía, llega a su más alta cota, profesor jubilado y gracias a sus almanaques viene a ganar 14.000 reales al año.

1752-1770

Una vez jubilado, Torres puede dedicarse a la tarea de reunir sus obras completas en catorce volúmenes editadas por Pedro Ortiz Gómez. La edición se lleva a cabo por medio de suscripción pública, algo que se hacía por vez primera en España. La lista de suscriptores reproducida en el tomo I consta de 270 nombres y en el tomo XIV de 220. En primer lugar figura el rey, destinatario de la dedicatoria general, la reina madre Isabel de Farnesio, grandes de España, dignatarios eclesiásticos, funcionarios y bibliotecas universitarias, entre las cuales con gran pesar de Torres Villarroel no se encuentra la de Salamanca. Es notorio que la fama que gozaba se transparenta en estos 490 nombres de suscriptores. Al principio lleva un prólogo general donde el autor parece que cierra un ciclo de su etapa vital e intelectual, en verdad después de estos catorce tomos Torres sólo escribirá, si exceptuamos el VI trozo de su *Vida*, publicada en 1758, su almanaque anual hasta el año de su muerte y algunas obras divulgativas menores Es por tanto, de 1725 a 1737 donde se concentra el grueso de su producción.

Los catorce tomos se ordenan de una forma coherente: primeramente «Los sueños» que ocupan los tomos I, II, III, seguidos de los tratados «científicos» en los tomos IV, V, y VI. Vendría después la poesía y el teatro en los tomos VII Y VIII, los almanaques recogidos desde 1725 hasta 1752 y los textos polémicos en los tomos IX y X, las hagiografías en los tomos XI, XII y XIII, y por último su autobiografía, donde añade el episodio de su jubilación al trozo V, en el tomo XIV.

La cátedra dejada vacante por Torres es ocupada por su sobrino Isidoro Francisco Ortiz Villarroel, quien compite con otros dos aspirantes, pero uno de ellos muere antes del examen y el otro renuncia, por lo que Isidoro se queda solo y contesta con maestría a las preguntas propuestas por el jubilado: es elegido por aclamación nuevo catedrático de astrología, episodio que relatará Torres en el añadido al trozo V.

En estos primeros años de jubilación a Torres se le encomendará por parte de la universidad diferentes misiones. Así resulta elegido junto con Salvador Osorio para que den un informe al Consejo Real sobre la unificación de las medidas agrarias, que incluirá Torres en el trozo VI de su *Vida*. Hace gestiones para el Hospital de Nuestra Señora del Amparo del que era uno de los administradores y que veremos más despacio en nuestro análisis sobre el ascetismo de Torres. También se le encarga, por sus buenas relaciones en la corte el asunto del privilegio que tenía la universidad para mantener sus tiendas suprimido por Felipe V. Torres conseguirá que el Consejo sentencie que la universidad y la ciudad lleguen a un acuerdo satisfactorio para ambas partes. La universidad nombrará a sus dos representantes aunque ninguno será Torres a pesar de las buenas gestiones realizadas en Madrid. Será este episodio el último que relate en su autobiografía, cuyo trozo VI está dedicado a presentar los informes oficiales que Diego reunió en estos diferentes encargos por parte de la universidad.

De 1758 a 1762 Torres y su sobrino Isidoro Ortiz van a llevar a cabo otro nuevo enfrentamiento con el Claustro debido al proyecto de crear en Salamanca una Academia de matemáticas como las Academias que ya existían en otras ciudades. La trama de esta lucha comienza cuando Torres compra como comisario de la biblioteca los globos terráqueos fabricados según las instrucciones de Robert de Vaugondy en 1751, y que son presentados en un Claustro de enero. En otro Claustro a finales del mismo mes Torres solicita la autorización para que se cree una academia o estudio práctico donde se puedan aprender el uso de estos instrumentos matemáticos y que se acuerde la traducción del texto de Vaugondy *El uso de los globos*. Se da por parte del Claustro el permiso para los dos proyectos, en abril la obra sale de las imprentas de la universidad y el volumen de la traducción está dedicado al Claustro pleno, el cual reunido en ese mismo mes escuchan el balance que hacen los dos profesores de su actividad: la tirada se compone de 750 ejemplares y la academia fue inaugurada con notable éxito pues asistieron estudiantes, profesores y algunos artesanos prácticos en la arquitectura civil y militar. Los dos profesores, jubilado y nuevo catedrático, se muestran muy felices por la acogida que tuvo su proyecto en el Claustro, el cual decidió costear los gastos de impresión de la traducción. Meses más adelante los dos profesores fundadores de la academia sugieren si continuar con las clases y solicitar la protección del rey para la academia como ocurría con todas las fundadas desde tiempo de Felipe V. Se forma una comisión de seis miembros para que examinen las propuestas de Diego e Isidoro, sobre la venta de los libros y la gratificación que se les otorgará a los dos profesores. Torres y Ortiz rechazan la oferta económica y pretenden que la difusión y venta de los libros se les deje a ellos, pues con el nombre y fama de Torres la venta y el éxito estaban asegurados. Aparte, los traductores renuncian a su dinero y se lamentan de que no se les haya encargado a ellos la encuadernación y venta de los ejemplares sobrantes. En una

nueva reunión el Claustro decide que correrá con los gastos de impresión, les deja a Torres y Ortiz la encuadernación y la disposición de los ejemplares restantes. Pero enseguida surgen los problemas. En uno de los Claustros celebrados en abril Diego e Isidoro proponen su idea de una Academia libre en un país donde las matemáticas todavía se miraban con recelo. Ambos profesores abandonan el Claustro y es entonces cuando el P. Rivera y el P. Ovando presentan un informe crítico sobre la Academia y la traducción. Más adelante, en mayo, Torres e Isidoro de nuevo están en otro Claustro, Torres defiende su proyecto y se enfada por los rumores acerca del texto de Rivera y Ovando y antes de marcharse dice que hagan con la academia lo que ellos quieran que él se va. Isidoro aún permanece en el Claustro, lo que no le gusta a Rivera que propone una votación secreta para que se salga. La votación es a favor de la propuesta de Rivera e Isidoro Ortiz tiene que abandonar también el Claustro. Rivera hace entonces un informe detallado donde, entre otras cosas, expone que al tema de la academia se le prestó atención al principio por su novedad y que la academia podía poner en peligro la cátedra de matemáticas y astrología, la cual no había tenido muchos alumnos y su aula estaba siempre vacía, y critica la traducción hecha de Vaugondy plagada de errores. El P. Rivera ataca a la astrología y los almanaques que es lo único que en realidad se aprende de esta ciencia, cuando la verdadera verdad científica se está abriendo paso en el país gracias a conocedores de las matemáticas como Corachán, un discípulo del círculo valenciano que los *novatores* habían creado entre 1687 y 1725 en esa y otras ciudades. Al final de todo lo cual se le emplaza a Torres y a su sobrino Isidoro a que contesten en un plazo, lo que no llevan a cabo. La batalla entonces cambia de escenario y es llevada a Madrid, Diego se instala en la capital. El P. Rivera intenta que se acepte publicar su *Dictamen* y es enviado a Torres y Ortiz para que contesten. Torres informa a su protector el duque de Alba de sus desdichas universitarias y éste escribe al marqués

del Campo Villar. Torres redacta junto a su sobrino una suplica dirigida al rey. El informe es enviado por medio del marqués del Campo Villar al Obispo de Cartagena, presidente del Consejo Real, de modo que todo queda paralizado en Salamanca hasta la decisión real que no llegará hasta 1762. Mientras tanto el Claustro es informado por el rey de las diligencias de Torres y Ortiz y la lucha personal sigue adelante. Rivera publica por fin su *Dictamen*, arguyendo que le ha sido robado y publicado por un anónimo. Torres le contesta en un terreno para él propicio: el de las polémicas con su *Carta fraternal* a Rivera, llena de sarcasmos y burlas. Isidoro Ortiz también entra en la batalla y se encarga de Ovando con la publicación de *Reconvención fraternal*, también bastante irónica. Torres da a la luz pública en Madrid su informe que había sido enviado al rey.

En julio, la universidad tiene preparado su informe sobre el profesor jubilado y el actual, a los que llama, entre otras cosas, víboras, y acusa de que sus escritos sólo lo son para el vulgo, cuestionando de esa forma su capacidad científica. También hablan del sexto trozo de la *Vida* que Torres tiene preparado y que sólo espera la decisión favorable del Consejo para sacarlo a la luz. Hablan igualmente del malestar que causó la jubilación anticipada de Torres en el seno de la universidad, y de que los escritos de Torres lo único que escupen es veneno contra las universidades. El informe da cuenta que desde 1726 a 1758 un solo estudiante se ha inscrito en las clases de matemáticas, los que asistían por libre no eran más que meros aficionados a las artes astrológicas atraídos pos la fama de Torres.

Hasta 1761 el Consejo no se dirige al Claustro proponiendo unas cuantas resoluciones: que la traducción sea entregada al ministro subdelegado de imprentas con las correcciones de Rivera y Ovando, que sea retirado de la circulación el informe de los dos profesores y poca cosa más. También envía dos cartas el Consejo a Torres y Ortiz

reprendiéndole su actuación. Las aguas se calman un poco y en una asamblea de profesores a la que asisten Torres y Ortiz se lee el informe de la universidad que ya hemos visto y se añade que no hay ningún obstáculo para que sigan las clases prácticas. En la votación hay doce personas, de las cuarenta, que están en contra del informe y quieren que se vuelva a las decisiones de 1758. Torres se levanta y lee una refutación de los argumentos del informe, entre la que destaca su defensa de la nueva ciencia:

> … el mundo está ya de otro humor que el que tenía cuando se fundó la universidad de Salamanca, y los hombres de esta era aspiran a otras máximas y otros estudios más conformes al genio del siglo. Y finalmente Torres no se conforma con las dudas y discursos del informe que ha oído por las dichas razones, y porque no se diga en los siglos venideros que la universidad de Salamanca, por los años de 1761, dudó o se opuso a la enseñanza y adelantamiento de los ejercicios prácticos de unas ciencias de tanta necesidad y gusto, y más cuando las tiene fundada para todas las facultades, no obstante de tener muchas cátedras y maestros en ellas, y más también cuando los reyes de este tiempo estaban procurando con ansias su progresos, y manifestando su benevolencia con repetidas fundaciones, honras y premios para los que se dedican a este útil y demostrativo estudio[59].

Se ha querido ver en estas palabras de Torres un alegato a favor de la ilustración y en contra del oscurantismo escolástico que tanto criticó Torres en sus obras. No olvidemos que estamos en 1761 con un soberano ilustrado como Carlos III en el trono.

Finalmente, en julio de 1762, el Claustro lee la carta real que ordena «de acuerdo con los catedráticos jubilado y actual de matemáticas que el catedrático suba a la librería de esa universidad en los días y horas que parezcan oportunos, y en ella se instruya prácticamente a los discípulos con la inspección y manejo de la esfera, globos terrestres y terráqueo, y los demás instrumentos matemáticos, empleando en este la hora, y ganando la cátedra, dando cuenta prontamente al Consejo de haberlo puesto en práctica»[60].

---

[59] Guy Mercadier, *Op. cit.*, pág. 244.
[60] *Op. cit.*, pág. 246-247.

Por una parte, parece que Torres y Ortiz obtienen la victoria al reconocérsele las prácticas de matemáticas en la librería, paralizadas cuatros años atrás, pero por otra no obtienen la concesión del estatuto de Academia ni por lo tanto el apoyo real que ellos solicitaban.

Durante este período Torres no ha permanecido inactivo. En mayo de 1759 publica un «trienio astrológico» para los años 1760-61-62. Unos meses más tarde dedica al nuevo rey Carlos III el sexto trozo de su *Vida*, y en octubre dedica también al rector de la universidad Fermín Ignacio García de Almarza el almanaque para 1760 «Los traperos de Madrid». Como vemos Torres no pierde oportunidad para que sus dedicatorias vayan dirigidas a las más altas instancias, pues el almanaque para 1761 titulado «Los carboneros de la calle de la Paloma» está dedicado al miembro del Consejo Real Francisco de Solís y Gante, obispo Cardenal de Sevilla, el almanaque para 1762 «El campillo de Manuela» está dedicado a otros de sus miembros, Joseph de Franquis Laso de Castilla, obispo de Málaga, y en el almanaque para 1763, «El soto de Luzón», en el prólogo habla de su victoria con las clases de matemáticas autorizadas por el rey. Según su siguiente almanaque para 1764, «Las Vistillas de San Francisco» ya no sale de Salamanca y se dedica a las obras de caridad, sobre todo en el hospital de Nuestra Señora del Amparo.

En marzo de 1766 el Consejo pide un examen del proyecto sobre el cambio de los días del año escolar y la fiesta de Pascua que había emitido el P. Miguel de Jesús María Hualde. La universidad de Salamanca encarga dicho informe a teólogos y matemáticos, por supuesto estos últimos son Diego de Torres e Isidoro Ortiz, que emiten un dictamen desfavorable.

En julio de 1766 sucede un acontecimiento importante para los almanaques y la astrología en general. Diego y su sobrino redactan la carta del eclipse de sol que debía

producirse el cinco de agosto, en donde se previene a los lectores sobre los pronósticos políticos, tan habituales en sus almanaques. De nuevo un pronóstico político de Diego viene a crear una espectacular curiosidad por sus almanaques: Esquilache había caído el 26 de Marzo de 1766 y algunas personas ven en el almanaque de Diego para ese año, titulado «El santero de Majalahonda y el sopista perdulario», el anuncio de dicha caída, pues efectivamente en la fecha del miércoles 26 de marzo se puede leer: «Un poderoso de cierta corte vive trabajos y persecuciones, de los que se hubiera librado, si hubiera sabido gobernar el significado del enigma: Entre su solio y dosel/está siempre cierta dama/y que llueva, que no llueva,/siempre la hallarás mojada». El almanaque se agota y el librero Bartolomé Ulloa que en 1760 había comprado por cien doblones los derechos de los almanaques de Torres, saca una segunda edición agotada rápidamente. Ulloa es encarcelado por unos días[61]. Ortiz se traslada a Madrid para seguir de cerca el asunto. No obstante, Ulloa saca uno propio para 1766 y otro para 1767 que será embargado por Campomanes. También saca los correspondientes a Torres y a su sobrino titulados respectivamente «La tía y la sobrina» y «El Embajador de los astros, sueño astronómico». Campomanes los hace arrestar, pues los últimos almanaques tienen para éste fiscal carácter subversivo. Ortiz escribe al fiscal explicándose y defendiendo a su tío y asimismo, y propone reeditar «La tía y la sobrina» suprimiendo algunas partes, pues el anterior había sido retirado en la medida que ha sido posible. Ortiz culpa a Ulloa que había reeditado el almanaque sin su permiso. Torres también escribe a Campomanes desde Salamanca diciendo que es el vulgo quien confunde los enigmas o adivinanzas con cuestiones políticas, a pesar que ellos, los almanaqueros, siempre han dicho que todo ello son burlas, y añade a este escrito los dos almanaques corregidos. Dice Torres al final:

---

[61] Este librero sacó un almanaque para 1766 con ciertas dosis de economísta. Puede verse de Guy Mercadier, "Literatura popular e Ilustración: El *Piscator Económico*" de Bartolomé Ulloa (1765), NRFH, XXXIII.

> En estos términos, incumbiendo al magistrado político desterrar la ignorancia, la superstición y todo pretexto que pueda facilitar el menor embarazo a la pública tranquilidad, o de facilitar medios para abusar del vulgo, procede se establezca la regla pedida por el fiscal, y en que ahora insiste de nuevo, para que los calendarios nada se toque de gobierno ni de sucesos políticos, y se borren de los dos que acompañan todo lo perteneciente a estos asuntos que va rayado, poniéndose con el prólogo la carta escrita al fiscal por dicho Dr. Ortiz, y la providencia que el Consejo acordare, para que por la misma vía que ha contribuido al desorden, se conozca la ilustración del gobierno, y la desaprobación de tales especies o pronósticos, miserable resto de los siglos de ignorancia, sin permitir el Consejo se dé curso a obras de esta naturaleza hasta que el fiscal reconozca si en ellas hay algo que reparar[62],

Por muy ilustrado y sumiso que se muestre Torres en este escrito no servirá de nada, pues las actuaciones de Campomanes tendrán su definitivo efecto cuando en julio de 1767 Carlos III firme el decreto prohibiendo los «pronósticos, piscatores, romances de ciegos y coplas de ajusticiados». Para Torres ese fue el último de sus almanaques, aunque con el tiempo se volverían a editar, pero ya con otras intenciones y estilo.

El 7 de noviembre de 1767, Isidoro Ortiz muere repentinamente, Torres se sume en una abatida tristeza. El sustituto en la cátedra será otro de los sobrinos de Torres: Judas Tadeo Ortiz Gallardo. Sobre los últimos años de Torres poco sabemos, si bien en marzo de 1768 redacta un primer testamento —en verdad será el segundo, como veremos— y el 24 de mayo otro posterior. Una larga enfermedad le retiene en casa y el 19 de junio de 1770 muere en el palacio de Monterrey rodeado de sus familiares, fue sepultado en la propia capilla que él mismo se construyó en el convento de los Religiosos Descalzos de San Francisco.

En cuanto a la cátedra de matemáticas el Consejo escribe a la universidad en noviembre de 1770 que piensa renovar la enseñanza de las matemáticas. En 1771, Carlos III funda la primera cátedra de álgebra que recaerá en Alonso Canseco de Robles. La de astrología subsiste todavía y en 1772 se realiza la elección de su titular que recaerá en

---

62 Guy Mercadier, *Masques et miroirs*, *Op. cit.*, pág. 257.

Judas Tadeo Ortiz; el otro representante protesta por lo que cree ha sido una decisión tomada por motivos familiares, sin embargo Judas Mateo se mantendrá en su puesto hasta 1816 en que desaparece el propio Ortiz así como las cátedra de astrología.

En cuanto a la obra de Diego de Torres Villarroel publicada en catorce tomos y de las más diversas materias, su clasificación ha sido muy pocas veces acometida ya bien porque los críticos se han dedicado casi exclusivamente a la *Vida* o por considerar su obra desde el punto de vista de la picaresca, atendiendo no sólo a su *Vida* sino también a algunas de las sátiras escritas por Torres como *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, otra de sus obras más conocidas.

Segura Corvasi intentó, como él lo titula, un «Ensayo crítico de la obra de Torres Villarroel», donde analiza las directrices mayores de la producción de Torres, apegado al hilo de la propia clasificación que de sus obras hizo Diego de Torres en sus *Obras completas* de 1752.

En primer lugar Segura Corvasi trata de los «Tratados físicos, médicos y morales», donde incluye las obras que el propio Torres denominó así, entre las que destaca la obra *Vida natural y católica* y el tratado sobre los temblores de tierra, y otras obras menores. Según este autor «a este grupo de obras pudiera denominarse *enciclopédicas* o de *divulgación de conocimientos científicos*»[63].

Un segundo grupo lo constituye las «Obras de crítica», entre las cuales Corvasi tan sólo incluye las de crítica literaria como *El ermitaño y Torres*, en la cual un capítulo está dedicado al escrutinio de la biblioteca del ermitaño. Corvasi tan sólo nombra las literarias y a Descartes y Bacon de Verulamio, pero el ermitaño también tiene otras

[63] E. Segura Corvasi, "Ensayo crítico de la obra de Torres Villarroel, *Cuaderrnos de Literatura*, 1950 Vol. VIII, pág. 133.

obras científicas y médicas en sus estantes, Quevedo, Francisco Santos, Zabaleta, Gracián, los escritos contra Feijoo, Kempis o fray Luís de Granada.

Un tercer grupo lo forma Segura Corvasi con las obras que él denomina «satírico-costumbristas», donde entrarían las cuatro sátiras analizadas por nosotros en este trabajo: *Correo del otro mundo*…, *Visiones y visitas*..., *La barca de Aqueronte*..., y *Los desahuciados del Mundo y de la Gloria*...

En otro grupo Corvasi introduce los «Almanaques» y «Pronósticos», y diferencia entre «almanaques o calendario» donde se exponen los eclipses, lunas, etc. gracias al cálculo matemático, mientras el «pronóstico o vaticinio» es obra de entretenimiento y burla. Relacionados con ellos cita Corvasi la obra *Anatomía de todo lo visible e invisible*... y también los *Tratados físicos médicos de los temblores y otros movimientos de la tierra, llamados vulgarmente terremotos*. También parece que incluye en este apartado las tres *Cartillas* que Torres escribió: la rústica, sobre el tema de la astrología para la agricultura que contiene un herbolario; la eclesiástica, que trata de una serie de tablas astrológicas para saber las fiestas movibles de la iglesia; y la astronómica, como la llama Corvasi, pues Diego la llama astrológica, donde enseña el cálculo para conocer las diferentes conjunciones, lunas, etc., con una serie de tablas para que los médicos puedan curar con más conocimiento, pues el influjo de las estrellas era determinante, para Torres, para tratar la enfermedad.

Otro apartado que hace Corvasi es el de las «autobiografías y biografías». De las segundas habla, naturalmente, de las dos hagiografías que Torres escribió y sobre la autobiografía se refiere a la *Vida*.

Además Corvasi habla de la poesía y del teatro para terminar con un análisis del estilo de Torres.

Manuel María Pérez López en su introducción a la *Vida* de Diego de Torres subraya la heterogeneidad aparente de la obra de Torres y la esquematiza en seis apartados:

a) La línea autobiográfica, especialmente con su *Vida*, además de otros textos.

b) Los *Almanaques.*

c) La serie de los *Sueños*, donde incluye además de las cuatro sátiras, tres textos más que llevan el marco ficcional del sueño.

d) La divulgación, cuya obra principal es *Vida natural y católica*, más una multitud de opúsculos sobre las más variadas materias: astronomía, medicina, geología, hidrología, etc.

e) Los escritos polémicos.

f) La poesía, el teatro y las hagiografías[64].

Para nosotros, la extensa y variada producción de Torres Villarroel debe agruparse de forma genérica por un lado, es decir, atendiendo al tipo de género, y teniendo en cuenta su temática por otro, pues Torres utiliza una gran cantidad de subgéneros literarios adaptándolos a sus necesidades expresivas y temáticas, elevándolos a la categoría de género literario. Así sucede por ejemplo con los *Almanaques*, que no eran sino paraliteratura o subliteratuta popular que se podían encuadrar dentro de los *pliegos de cordel* antes de que Torres los elevara a la categoría de género literario con la introducción de sus innovaciones. Así nuestra clasificación de la obra de Torres sería la siguiente:

1º) Tratados de divulgación científica, entre los que destaca *Anatomía de todo lo visible e invisible*, compendio de la ciencia de su tiempo, tanto del mundo terrestre como del

[64] Diego de Torres Villarroel *Vida*, edición de Manuel Mª Pérez López, Colección Austral, Madrid, 1989, nota 3.

celeste, así como el tratado sobre los terremotos y otros textos menores sobre cuestiones científicas.

2º) Alquimia y medicina, cuyo texto principal sería *El ermitaño y Torres*, obra semiliteraria y semicientífica, pues como hemos visto en Corvasi también aquí existe crítica literaria aparte sus conocimientos sobre espagírica y farmacia. También se debe incluir su obra *Suma medicina o la piedra filosofal*, tratado alquímico, puro y duro, que lo único que se salva es el prólogo.

3º) Astrología y medicina, con los textos polémicos que mantuvo, entre otros, con Feijoo y el doctor Martín Martínez, en los que la astrología era para Torres ciencia principal para la aplicación de la medicina. Entre otras obras que entrarían en este apartado estarían las *Cartillas*, astrológica, rústica y eclesiástica; las obras sobre medicina popular o doméstica, en la que destacaría la parte «natural» de *Vida natural y católica* además de los opúsculos de *El doctor a pie y medicina de mano en mano, Doctor a pie, medicina barata* o *Médico para el bolsillo*, este último de 1737 es idéntico en todo, deberíamos decir «al pie de la letra», al primero de 1731, lo único que cambia es el prólogo a los lectores, lo que nos da una idea de que estas pequeñas obras estaban pensadas más para sacar dinero que para una verdadera medicina doméstica. También habría que incluir en este apartado sus tratados sobre hidrología o aguas medicinales.

4º) Las obras de carácter religioso-ascético, que son las que nosotros vamos a estudiar en el primer apartado. Entre ellas destacan su obra ascética *Cátedra de morir*, su texto de filosofía de la vida o neoestoicismo, muy apegado al cristianismo, *Recetas de Torres añadidas a los Remedios de cualquier fortuna y a las desdichas que consolaron Lucio*

Aneo Séneca y D. Francisco de Quevedo, y la parte «católica» de *Vida natural y católica*. También encuadramos en este apartado sus obras de hagiografías, sus testamentos y su «relación» *Expresión fúnebre*…

5º) Sus obras de sátiras menipeas, que también analizamos en nuestro segundo apartado, y que tienen como ideal o atalaya desde donde criticar los vicios y costumbres de la sociedad las ideas religiosas-filosóficas expuestas en el apartado anterior.

6º) Los prólogos, obras que en su conjunto pertenecen a un género o subgénero que Torres convierte en su muy particular y característico estilo, y que merecen un estudio aparte.

7º) Los Almanaques y Pronósticos, subliteratura que urge estudiar al convertirlos Torres en verdaderos géneros populares, donde habría que definir sus características, estudiar los cuentos que antepone y la extensísima parcela de la paremiología con sus refranes, enigmas y coplas populares que los llenan.

8º) Por último la autobiografía, enfocada desde un punto de vista más burlesco, jocoserio, donde el humor difumina la carga autobiográfica y se convierte más en una autobiografía ficcional.

Reseñamos a continuación el *corpus* total de la obra de Diego de Torres Villarroel que elaboró Guy Mercadier[65] y con algunos añadidos Emilio Martínez

[65] Guy Mercadier, *Textos autobiográficos de Diego de Tores Villarroel*, Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo, 1978.

Mata[66]. Anotamos el año, título de la obra y con la letra -*S*- si está contenido en las obras completas publicadas en Salamanca en el año 1752, en caso contrario lo significamos con las letras -*nS*- , prescindimos dónde se puede encontrar el libro y la edición del mismo, casi siempre en alguna librería, referencias que se hallan en los repertorios de los autores señalados.

1718

1 Ramillete de los astros

-nS-

1721

2 El embajador de Apolo y bolante de Mercurio. Almanak universal para el año común de la conjunción magna 1722

-nS-

1722

3 Juicios de los eclipses del año 1722

-nS-

1723

[66] Emilio Martínez Mata, *Los «Sueños» de Diego de Torres Villarroel*, Ediciones de la Universidad de Salamanca e Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, Salmanca, 1990.

4 Sagradas Flores del Parnaso. Consonancias métricas de la bien templada lira de Apolo que a la reverente, católica acción de haber ido acompañando sus Majestades al Smo. Sacramento, que iba a darse por viático a una enferma el día 28 de noviembre de 1722, cantaron los mejores cisnes de España.

S VII, 215-218.

1724

5 Melodrama astrológica, alm. Para 1724.

S IX, 29-59.

6 Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca. Jornada por uno y otro mundo, descubrimiento de sus sustancias, generaciones y producciones. Ciencia, juicio y conjetura del eclipse del día 22 de mayo de este presente año de 1724 (del cual han escrito los astrólogos del norte). Las reglas generales para judicial de todos los eclipses que puedan suceder hasta el fin del mundo.

-nS- bajo esta forma.

En 1738 se convertirá en *Anatomía de todo los visible e invisible*.

7 Academia poético-astrológica, alm. Para 1725.

S IX, 1-23.

1725

8 Desprecios prácticos del Piscator de Salamanca a los Prácticos avisos de don Jerónimo Ruiz de Benecerta, dedicados a los señores majaderos, tontos, ignorantes, salvajes y necios del mundo.

-nS-

9 Correo del otro mundo al Gran Piscator de Salamanca. Cartas respondidas a los muertos por el mismo Piscator D.D. de T.V.

S II, 243-312.

10 El gallo español. Respuestas dadas al conde de Meslay; por qué el gallo canta a las doce de la noche en Portugal y, levado a Francia canta a las mismas doce, siendo así que hay una hora de diferencia.

S IV, 312-348.

11 Narración simple de las fiestas y colocación de San Isidro, patrón de Madrid, a la ermita que mandó labrar el Excmo. Sr. Marqués de Valero, etc. Bendición de dicha ermita, procesión que acompañó al santo y festejos desde el día 11 de mayo hasta el 15 de dicho mes, en este año de 1725.

S VII, 210-215.

1726

12 El ermitaño y Torres, aventura curiosa en que se trata lo más secreto de la filosofía…

Reproducido ampliado en S VI, 1-122.

13 Sacudimiento de mentecatos habidos y por haber.

S X, 221-232.

14 Cátedra de morir. Puntos que se han de tomar en la vida para la lección del último instante.

S XIII, 127-166.

15 La Suma medicina o piedra filosofal.

S VI, 88-122.

16 Reglas para torear, y arte de todas las suertes, que remite a uno de los caballeros elegidos para esta fiesta un amigo (sea el que fuere) que los encontró entre las ociosidades de un difunto, que en el tiempo de su vida picó en aficionado.

-nS-

17 Ocios políticos en poesías de varios metros.

S VII y VIII.

18 Posdatas de Torres a Martínez, en la respuesta a don Juan Barroso sobre la carta defensiva que escribió al Rmo. P. Fr. Benito Feijoo, y en ellas explica de camino el globo de luz o fenómeno que apareció en nuestros horizontes el día 19 de octubre de este año de 1726.

S X, 192-209.

19 Discurso del globo de luz que se vio en la esfera celeste, así en esta ciudad de Salamanca como en la corte de Madrid, la noche del día 19 de octubre próximo pasado de 1726. Su autor el lic. Don Eugenio Jiménez de la Tarfal, profesor de filosofía y matemática en esta insigne universidad. Respondiendo a la curiosidad de una dama, deseosa de saber su generación y efectos.

(Juan de Quevedo, en *Pepitoria crítica*, y Mañer, en *Repaso general*, identifican a Torres Villarroel como autor de este escrito).

20 La mojiganga, alm. Para 1727.

S IX, 50-65

21 Montante cristiano y político en pendencia música médica diabólica. Lo desembainó D. D. de T. V.

-nS-

22 Cargos al autor del Gran Paracelso.

-nS-

23 Letargo, mejoría, verdadero juicioso testamento y repartimiento de los bienes de D. D. de T.V.

S X, 209-220.

24 Entierro del Juicio final y vivificación de la astrología, herida con tres llagas en lo natural, moral y político, y curada con tres parches.

S X, 136-191.

25 Conclusiones de Torres a Martín, en respuesta de su *Juicio final*.

-nS-

1727

26 Carta del ermitaño a su amigo el Gran Piscator de Salamanca, D. D. de T. V.

-nS-

27 Consejos y satisfacciones de Torres a Martín.

-nS-

28 Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la Corte. Trasladólas desde el sueño al papel el mismo D. D. de T. V.

S II, 1-60.

29 Cartilla rústica, física visible y astrología innegable. Lecciones de agricultura y juicios pastoriles para hacer docto al rústico.

S VI, 123-181.

30 Cartilla eclesiástica de cómputos. Contiene doce tablas para saber perpetuamente los números de los años futuros y todas las fiestas movibles. Con las lunaciones y eclipses desde el año 1729 hasta el año de 1750.

S VI, 189-237.

31 Cartilla astrológica. Lo más precioso y preciso de las medicinas.

S VI, 238-347.

32 Juicio nacido en la casa de la locura, alm. para 1728.

S IX, 66-80.

1728

33 Recetas de Torres, añadidas a los Remedios de cualquier fortuna y a las desdichas que consolaron Lucio Aneo Séneca, D. Francisco de Quevedo y D. Francisco Arias Carrillo.

(En la edición que mencionamos no aparecen los comentarios de Arias Carrillo)

S III, 257-317.

34 Segunda parte de las Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte.

S II, 60-127.

35 Tercera parte de las Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte.

S II, 127-174.

36 La gitana, alm. para 1729.

S IX, 80-98.

37 Razones de la razón, y la verdad sin pasión de un mozo de camino.

-nS-

1729

38 El mundi novi, alm. para 1730.

S IX, 98-113.

1730

39 Vida natural y católica.

(En la edición que mencionamos está con las supresiones dictadas por la Inquisición).

S IV, 1-157.

40 El doctor a pie, y medicina de mano en mano. Lunario saludable, recetas útiles y doctrina barata para mantener a los cuerpos sanos en su presente sanidad, y redimir a los enfermos del tirano dominio de los que se llaman doctores y de las temporales dolencias ocasionadas de los influjos celestes de este año de 1731.

-nS-

41 Las brujas del campo de Barahona, alm. para 1731.

S IX, 114-131.

42 Juicio y pronóstico del globo y tres columnas de, fuego que se dejaron ver en nuestro horizonte español el día 2 de noviembre de este año de 1730, y unas preparaciones medicinales muy dulces para librarse de la malicia de sus vapores y humos.

S V, 48-68.

43 Ultimo sacudimiento de botarates y tontos. Y si me vuelven a enfadar, no será el último.

S X, 233-248.

1731

44 Carta a las comediantes del Corral de la Cruz, que acompañó a los veinte sonetos siguientes…

S VII, 66-78.

45 Doctor a pie, medicina barata y lunario saludable contra las enfermedades que ocurrirán en las estaciones del año de 1732.

-nS-

46 Los ciegos de Madrid, alm. para 1732.

S IX, 131-144.

1732

47 Delirios astrológicos, alm. para 1733.

S IX, 145-155.

1733

48 Relación en estilo aldeano de los payos de la tierra de Salamanca de todas las fiestas con que la Sta. Iglesia Catedral de esta ciudad celebró la colocación del Santísimo en su nuevo y maravilloso templo.

S VII, 84-98.

49 Los sopones de Salamanca, alm. para 1734.

S IX, 156-174.

1734

50 El mesón de Santarén, alm. para 1735.

S IX, 174-184.

1735

51 Conquista del reino de Nápoles por su rey D. Carlos de Borbón.

S VII, 229-286.

52 Los pobres del hospicio de Madrid, alm. para 1736.

S IX, 184-199.

1736

53 Zarzuela harmónica que sirvió de diversión en las Carnestolendas del año de 1736, representándose en casa de D. J. de Ormaza Maldonado: la armonía en lo insensible, y Eneas en Italia.

S VIII, 236-265.

54 Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso, magnifico templo de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca, y colocación del augustísimo Sacramento en su nuevo sumptuoso tabernáculo.

S VII, 84-98.

55 Historias de historias, a imitación del *Cuento de cuentos* de don Francisco de Quevedo y Villegas.

S X, 290-307.

56 Los desahuciados del mundo y de la gloria. Sueño místico, moral y físico, útil para cuantos deseen morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza.

S III, 1-103.

57 El altillo de San Blas, alm. para 1737.

S IX, 200-213.

1737

58 Hospital de ambos sexos, sala de hombres. Segunda parte de *Los desahuciados del mundo y de la gloria*.

S III, 103-183.

59 Sala de mujeres. Tercera parte de los *Desahuciados del mundo y de la gloria*. Sueño médico, místico y moral, útil para cuantos desean morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza.

S III, 183-256.

60 La romería a Santiago, alm. para 1738.

S IX, 213-226.

61 Peregrinación al Glorioso Apóstol Santiago de Galicia.

S VIII, 58-77.

62 Médico para el bolsillo, doctor a pie, Hipócrates chiquito, medicina breve…

S IV, 157-185.

63 Noticias alegres y festivas de las ráfagas de luz que se vieron la noche 16 de dic. De 1737 sobre el horizonte de Madrid.

S V, 69-84.

1738

64 Anatomía de todo lo visible e invisible. Compendio universal de ambos mundos. Viaje fantástico. Jornadas por una y otra esfera. Descubrimiento de sus entes, substancias, generaciones y producciones. Noticia de los movimientos y naturaleza de los cuerpos terrestres y celestiales y ciencia de los influjos de los eclipses de sol y luna hasta el fin del mundo.

S I.

65 Juguetes de Talía, entretenimientos del numen.

S VII y VIII.

66 El cuartel de inválidos, alm. para 1739.

S IX, 227-239.

67 Pronóstico de lo pretérito, anticipación de lo presente y regreso de lo futuro.

S VIII, 97-103.

68 Vida ejemplar, virtudes heroicas y singulares recibos de la venerables Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa, carmelita descalza en el convento de Sevilla, en el siglo Doña Gregoria Francisca de la Parra y Queinoge.

S XII.

69 Arte de hacer calendarios de veras y pronósticos de burlas.

-nS-

70 El ermitaño y Torres.

S VI, 1-122.

1739

71 Soplo a la Justicia alentado por el general escándalo y particular miedo del Dr. D. de T., producido de las excusadas disputas e impertinentes disputadores de la innegable e indeleble nobleza del Excmo. Y Smo. Padre Santo Domingo de Guzmán el Bueno.

S X, 272-285.

72 Extracto de los pronósticos del Gran Piscator de Salamanca desde el año de 1725 hasta el de 1739.

S IX, 1-239.

73 La junta de médicos, alm. para 1740.

S IX, 239-254.

1740

74 Fe de vida y testimonio de sanidad del Dr. D. D. de T., predicado por muerto, sin haberle llegado su hora y sin consultarle si tenía gana de morirse.

S VIII, 103-107.

75 Armazón contra los pronósticos en ristre, que están para saltar a la cara y a las faltriqueras. Prevención para que no nos dañe cuando Dios permita que nos

venga esta plaga. Avisos en juicio y fuera de él, para conservar a confitar la salud. Consejos morales, guindos y cerezos para vivir en pacífica posesión, sin tener alguna ni esperanza de tenerla.

S VIII, 77-91.

76 Enhorabuena al M.R. P. Antonio de Cristo, dada por las sátiras y libelos que han descrito varios anagramistas contra su docto y erudito sermón, predicado a Santo Tomás de Aquino. Déjales con su máscara, porque lo mismo importan ocultos que patentes.

S X, 285-290,

77 El hospital de Antón Martín, alm. para 1741.

S IX, 254-268.

78 Pascuas y aguinaldo que da y remite el Dr. D. D. de T.V. a los aficionados a la buena lección de las musas, en cuatro romances del fecundísimo ingenio de don José de Villarroel.

-nS-

1741

79 Carnestolendas graciosas que da a los aficionados a las Musas el Dr. D. D. de T.V en cuatro romances jocosos de Joseph Villarroel.

-nS-

80 La librería del rey y los corbatines, alm. para 1742.

S IX, 269-283.

1742

81 Juicio de Paris y robo de Elena. Festejo cómico y músico que se representó en uno de los días de Carnestolendas en casa de los señores marqueses de Coquilla.

S VIII, 198-235.

82 La boda de aldeanos, alm. para 1743.

S IX, 283-297.

83 Insinuaciones a cierto apóstata satírico.

S X, 248-256.

1743

84 Sueños morales, corregidos y aumentados con el papel nuevo de La barca de Aqueronte y residencia infernal de Plutón. Contiene este tomo: Iª parte de las Visiones y visitas con Quevedo (1), IIª parte (53), IIIº parte (108), La barca de Aqueronte (147), Correo del otro mundo (203), Sacudimiento de mentecatos (260), Ultimo sacudimiento de botarates (273), Historia de Historias (286), Soplo a la justicia (299).

S II.

85 Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Dr. D. D. de T.V.

S XIV, 1-112.

86 Memorial a la Inquisición. Manifiesto que tiene la piel de prólogo.

S IV, (sin paginar).

87 Vida natural y Católica.

S IV, 1-157.

88 El coche de la diligencia, alm. para 1744.

S IX, 298-310.

1744

89 Juicio y pronóstico del nuevo cometa que apareció sobre nuestro horizonte el día 7 de enero de este año de 1744 […] para remedio de los espantos y aturdimiento del vulgo, a quien lo dedica con buena intención.

S V, 85-95.

90 Uso y provechos de las aguas de Tamales y baños de Ledesma.

S IV, 185-253.

91 Edición y prólogo de *Obras póstumas poéticas, con la Burromaquia*, de Gabriel Alvarez de Toledo Pellicer y Tobar.

S XIII, 167-178.

92 Expresión fúnebre hecha en Salamanca en el religiosísimo convento de la Purísima Concepción de las Agustinas Recoletas de dicha ciudad […] a la memoria de los Excmos. Señores Don Juan Domingo de Haro y Guzmán y Dª Inés de Zúñiga y Fonseca, condes de Monterrey y patrones de dicho convento.

S VII, 304-324.

93 Juguetes de Talía. Tomo segundo.

S VII y VIII.

94 Las mayorales del ganado de la Mesta, alm. para 1745.

S X, 3-15.

1745

95 Los niños de la doctrina, alm. para 1746.

S X, 15-25.

1746

96 La gran casa de oficios del monasterio de Guadalupe, alm. para 1747.

S X, 25-41.

97 Exequias mentales y tristes sentimientos que en lam uerte del mayor rey del mundo, el inmortal Felipe V, hizo el amor, la esclavitud y la reverencia del más humilde y fidelísimo de sus vasallos, el Dr. D. D. de T.

S VII, 286-304.

1747

98 Desengaños razonables para sacudir el polvo y del aturdimiento que ha producido en los espíritus acoquinados el cadáver de don Roberto Le Febre Domoulinel, Cadete de las Reales Guardias de Corps, por haberle visto flexible y sudando después de algunos días expuesto en un salón del Hospital General de Madrid.

S IV, 284-302.

99 Arte nuevo de aumentar colmenas, reglas seguras para gobernar abejas y para acoger con abundancia la miel y la cera, según las nuevas observaciones y prácticas de D. Francisco Moreno, vecino de la villa de Autol.

S V, 96-288.

100 Los desamparados de Madrid, alm. para 1748.

S X, 41-56.

1748

101 Tratado de los temblores y otros movimientos de la tierra, llamados vulgarmente terremotos. De sus causas, señales, pronósticos, auxilios e historia.

S V, 1-48.

102 La nueva ciudad de San Fernando, alm. para 1749.

S X, 57-72.

103 Copia de una carta que escribió D. D. de T.V. al verdadero autor de la Resurrección del Diario de Madrid, o Nuevo Cordón crítico.

S X, 260-265.

104 Delación de D. D. de T. de dos disparates que se le cayeron en la copia de la carta al verdadero tejedor del Cordón crítico. Y también es otra carta al mismo maestro de Cordonería.

S X, 266-271.

1749

105 Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre D. Jerónimo Abarrategui y Figueroa, clérigo reglar teatino de S. Cayetano y fundador del Colegio de Salamanca de S. Cayetano y S. Andrés Avelino de la misma religión.

S XIII, 1-126.

106 Los bobos de Coria, alm. para 1750.

S X, 72-88.

1750

107 Respuesta de D. D. de T. a la pregunta que hacen los médicos socios establecidos en Madrid en la Real Congregación de Ntra. Señora de la Esperanza, la cual es: ¿por qué siendo el regular domicilio de las lombrices el canal intestinal, comúnmente producen picazón en las narices? Declara cuatro modos de producirse dicha picazón, ajustados a las leyes mecánicas, como previene la Sociedad en la Gaceta del martes 6 de enero de 1750.

S IV, 254-283.

108 Quinto trozo de la Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Dr. D. D. de T.

S XIV, 112-164.

109 Aventuras en la Abadía del duque de Alba, alm. para 1751.

S X, 88-105.

1751

110 Ventajas de la repostería, alm. para 1752.

S X, 105-122.

1752

111 Noticia de las virtudes medicinales de la Fuente del Caño de la villa de Babilafuente. Relación de su sitio, término y vecindario, con las demas circunstancias que piden en su carta circular a los médicos y boticarios de España los socios prácticos matritenses de N. Sra. De la Esperanza.

S V, 289-315.

112 Los enfermos de la Fuente del Toro, alm. para 1753.

S X, 122-136.

113 Primera y última amonestación a otro satírico embozado.

S X, 257-260.

114 Libros en que están reatados diferentes cuadernos físicos, médicos, astrológicos, poéticos, morales y místicos, que años pasados dio al público en producciones pequeñas el Dr. D. D. de T.V.

(estas son en realidad lo que se conoce como sus *Obras completas* en catorce tomos)

El contenido de los dichos tomos es el siguiente:

I Prólogo general. Anatomía de todo lo visible e invisible…

II Sueños morales.

III Los desahuciados del mundo y de la gloria. Recetas de Torres…

IV La vida natura y católica. Médico para el bolsillo, Doctor a pie…, Uso y provecho de las aguas de Tamales y baños de Ledesma. Respuesta a la pregunta…, Desengaños razonables…, Prevenciones […] que es elipsoide la figura de la tierra…, El gallo español.

V Tratado de los temblores…, Juicio y pronóstico del globo de luz (2 nov. 1730). Noticias alegres y festivas de las ráfagas de luz (16 dic. 1737). Juicio y pronóstico del nuevo cometa (enero 1744). Noticia […] Fuente del caño de la villa de Babilafuente.

VI El ermitaño y Torres. La suma medicina o piedra filosofal. Cartilla rústica, eclesiástica y médica.

VII Juguetes de Talía (poesías).

VIII Juguetes de Talía (poesías y obras teatrales).

IX Extracto de los pronósticos (1725-1744).

X Extracto de los pronósticos (1745-1753). Textos polémicos.

XI, XII Vida ejemplar de Gregoria Francisca de Santa Teresa.

XIII Vida ejemplar de Jerónimo de Abarrategui. La Catedra de morir. Vida de D. Gabriel Alvarez Toledo.

XIV Vida, ascendencia… de D. D. de T. (Trozos I-V, se añade por primera vez el fragmento al trozo V).

A partir de esta fecha ningún escrito figura, obviamente, en la *Obras completas* de Salamanca relacionadas anteriormente.

1753

115 Los mendigos y pordioseros, alm. para 1754.

1754

116 La casa del ensayo de las comedias, alm. para 1755.

1755

117 Utilidades y diversiones del público en la pasmarota de un lunario perpetuo, rústico, médico, músico y político.

118 Los malos ingenios, alm. para 1756.

1756

119 La casa de los linajes, alm. para 1757.

1757

120 Los peones de la obra del real Palacio, alm. para 1758.

1758

121 Trienio astrológico para los años de 1759, 1760 y 1761, explicados los sucesos políticos, áulicos en refranes castellanos.

122 Usos de los globos y la esfera (traducción de Robert de Vaugondy, *De l`usage des globes).*

123 Hechos puros y representaciones verdaderas […] dirigidas todas a complacer al rey, a instruir al público, a mirar por el honor u el instituto de esta escuela, y a

mantener su fama, su ejercicio y su reputación. Precedido por: Señor, los catedráticos de la Univ. De Sal., el Dr. D. de T.V. jubilado y el actual, el Dr. D. I. O. de V., postrados a los pies de V. Mag. y ofendidos en su fama y su reputación suplican a V.M.

124 Carta fraternal de D. D. de T.V. a F. Manuel de Rivera.

125 Sexto trozo de la Vida y aventuras del Dr. D. D. de T.V.

126 Los manchegos de la cárcel de villa, alm. para 1759.

1759

127 Los copleros de viejo y de guardilla de Madrid. Trienio Astrológico para los años de 1760, 1761 y 1762.

128 Los traperos de Madrid, alm. para 1760.

1760

129 Estacionario general de los sucesos de Europa y más allá, para este año de 1760 y para todos los que han pasado y faltan de venir.

130 Auxilios eficaces, remedios poderosos y medicinas felices, breves y baratas para librar el cuerpo y el espíritu de los bodocazos melancólicos y de las porradas espantosas que pueda disparar la negra ojeriza del eclipse del sol del día 13 de

junio de 1760. Las que se pueden aplicar también para rebatir los influjos regañones y los soplos desabridos de todos los cometas, fenómenos y otras apariciones aéreas y celestes.

131 Aviso seguro, perfil puntual y conjetura con sus intercadencias y trompicones del eclipse visible de sol en el día 13 de junio de 1760.

132 Aviso, pintura y sospecha de los efectos que puede producir en las personas, brutos y vegetales de España el eclipse de sol del día 13 de junio de 1760.

133 Los carboneros de la calle de la Paloma, alm. para 1761.

1761

134 Cuadernillo simple que asegura, con certeza matemática, la visibilidad del eclipse de luna del día 18 de mayo de este presente año de 1761 y sospecha, con juicio filosófico y astrológico, las impresiones y efectos que puede producir en lo sublunar de la Europa.

135 Papel mojado y pegote repetido quese debe poner sobre el verdinegro retoño del amoragado berrugón que salió en la Gaceta del martes 14 de Julio [1761], con el nombre de Resurrección del Diario de Madrid o nuevo Cordón Crítico General de España.

136 Respuesta a una carta de José Herrando.

137 El campillo de Manuela, alm. para 1762.

1762

138 Epilogador del cielo y gacetilla de la tierra, que contiene en poco papel muchas novedades que precisamente se han de ver allá arriba y muchos sucesos que las prudentes conjeturas deben esperar acá abajo.

139 El Mercurio celestial y terrestre. Noticias indefectibles de lo que pasa en los paisajes altos del cielo y sospechas prudentes de lo que puede tronar en los bajos de la tierra.

140 El soto de Luzón, alm. para 1763.

1763

141 Las vistillas de San Francisco, alm. para 1764.

1764

142 Aviso cierto y prevención puntual que hace al público el Dr. D. D. de T.V.

143 Las ferias de Madrid, alm. para 1765.

1765

144 El santero de Majalahonda y el sopista perdulario, alm. para 1766.

1766

145 Sustos y gozos que se metieron de rondón por los espíritus de los doctores de la Universidad de Salamanca con la noticia de la nueva idea del P. Fr. Miguel de Jesús María Hualde, religioso lego del Carmen Calzado, sobre el modo de intercalar los bisiestos. Ajustada y merecida repulsa, que en poco papel desbarata cuando dicho padre amontonó en ochenta pliegos contra el cómputo gregoriano, y sobre los días y años ciertos de los misterios de nuestra Redención, y demás puntos que intempestivamente toca, escrito todo por los catedráticos de matemáticas D.D. de T. t D. Isidoro Ortiz.

146 Plan geográfico nunca visto en España, ni representado por sus anteriores astrólogos. Manifiéstanse en él todas tierras que padecerán la oscuridad del eclipse de sol del día cinco de agosto de este presente año de 1766, con toda la diversidad de sus fases y apariencias. Juicio racional de sus influjos y efectos.

147 La tía y la sobrina, alm. para 1767.

3. ASCÉTICA Y NEOESTICISMO

(Géneros didácticos-ensayísticos)

Mientras que para el siglo XVI encontramos un término que define el espiritualismo de ese siglo: erasmismo, con la presencia de una serie de figuras relevantes en el aspecto espiritual como Juan de Ávila, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz o Fray Luis de León, etc., y lo mismo sucede en el siglo XVII con el término neoestoicismo, donde Quevedo emerge como la gran figura de ese movimiento en España, sin embargo, para la espiritualidad del siglo XVIII no existe un término acuñado de similar importancia, pues "jansenismo", que podía hacer las veces de ello, resulta referido casi en su integridad tan sólo a la segunda mitad del siglo, siendo además un concepto en continúa revisión y que no define con claridad dicho período. De la misma manera encontramos parecidos contenidos relacionados con el jansenismo en los siglos XVI y XVII, y al contrario: se encuentran múltiples alusiones en todo el dieciocho a la espiritualidad de los siglos XVI y XVII por parte de los ilustrados.

Para Joël Sauguieux, «El jansenismo español, según puede discernirse de sus cambiantes expresiones durante la segunda mitad del siglo, es, en parte, un nuevo humanismo, hijo del racionalismo de las Luces, en el que se descubre la influencia del cristianismo crítico de Erasmo»[67]. En verdad, el jansenismo pone en cuestión el principio de autoridad de la iglesia, aunque son defensores de la jerarquía, y mantienen una posición episcopalista, es decir, apoyan que los obispos tienen que predicar, participando además en la renovación de la predicación estableciendo un frente al confusionismo reinante entre elocuencia y predicación.

Antonio Mestre, en un trabajo sobre la espiritualidad de los ilustrados, se plantea en principio si se puede seguir hablando de jansenismo español en el siglo XVIII, y no duda poner en cuestión un nombre adecuado para la religiosidad de los ilustrados españoles y señala, pese a las diferencias de nombres que se han dado para definir esa religiosidad,

---

[67] J. Saugnieux, «Magisterio y predicación en el siglo XVIII: El afán renovador de los Jansenistas y sus límites», en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Cátedra Feijoo, Universidad de Oviedo, T. II, 1983, págs. 283 y 284.

unas características y una base doctrinal comunes a todos ellos que provenía del siglo XVI.

> «En cuanto a las fuentes doctrinales, preferencia por la lectura de la Sagrada Escritura y los Concilios frente a los textos escolásticos plagados de cuestiones que consideran inútiles. Son partidarios acérrimos de la moral rigurosa, basada en una concepción más bien agustiniana, y, en consecuencia, exigen la contrición para el perdón de los pecados así como se manifiestan enemigos del probabilismo que identifican con las doctrinas laxas. Regalistas por convicción y al socaire de circunstancias favorables, los ilustrados defienden la jurisdicción episcopal por derecho divino, aprovechan todas las ocasiones para limitar la autoridad del papado respecto a los obispos, censuran la exención de los religiosos y celebran las ventajas de los concilios provinciales. Son, además, defensores de la religiosidad interior y enemigos del formalismo exterior y vacío que ven, por desgracia, favorecido por numerosas fuerzas de la iglesia oficial. Ni que decir tiene, que dentro de esos presupuestos religiosos, resulta perfectamente lógica y consecuente la oposición de los ilustrados a los jesuitas a quienes consideran defensores de una religiosidad superficial y formalista»[68].

En realidad, lo que representa el jansenismo en España ha sido bien entendido por François Lopez, «podemos suponer al menos, sin correr demasiado riesgo, que el jansenismo se les presenta a los españoles como una nueva y abominable herejía. Así, sin matices. La doctrina de Jansenius y de todos sus partidarios, se afirma, es una secuela del calvinismo. El nuevo nombre no es más que una nueva máscara del enemigo ancestral, siempre combatido, objeto de odios profundos. Y aún más por cuanto que apenas es conocido»[69].

Para Mestre el Siglo de las Luces europeo redescubrió al Erasmo racionalista. En España, los ilustrados mantuvieron al principio una actitud de recelo ante el gran humanista holandés, y nombra a Feijoo, al dominico Jacinto Segura, a Juan Bautista Muñoz, editor de los sermones de Fray Luis de Granada, o al P. Scio de San Miguel,

---

[68] A. Mestre, «La espiritualidad del siglo de oro en los ilustrados españoles», en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Cátredra Feijoo, Universidad de Oviedo, T. II, 1983, págs. 366-367.

[69] F. Lopez, *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII*, Ed. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pág. 68.

quien publicó en 1790 la primera traducción castellana de la Biblia con permiso inquisitorial. En cuanto a Mayans, personaje protagonista de su estudio, cambió desde una postura inicial de recelo a otra de reconocimiento de su obra y su correspondencia. Por otros datos conocemos que Andrés Ignacio Orbe, sobrino del arzobispo de Valencia e Inquisidor General y discípulo de Mayans, así como Pérez Bayer perteneciente al grupo valenciano de reformadores e ilustrados, se afanaban en la compra de los libros de Erasmo según consta en la correspondencia con Mayans. Estos testimonios privados se unen a los públicos de Jovellanos en el *Reglamento del Colegio Imperial de Calatrava*, o los de Mayans en *Vivis Vita*. En definitiva, «lo que aparece en plena Ilustración es el humanismo, el humanismo cristiano de Vives, de fray Luis de León y de fray Luis de Granada. Diremos más: esta corriente reencontrada es la del erasmismo español, que renace al cabo de una noche que ha durado cerca de dos siglos», nos dice François Lopez [70].

La tesis fundamental de Mestre es que los intelectuales españoles recurren a las grandes figuras del siglo XVI para resolver los problemas y polémicas religiosas con las que se ven confrotados o sometidos. Mayans, en 1725, al publicar la *Oración* en alabanza de Saavedra, y en 1727 al publicar la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española*, se refería como autores importantes a Fray Luis de Granada, Luis de León y Alejo Venegas. En 1733 Mayans publicó su *Orador Cristiano*, que tanta influencia tuvo en la predicación durante toda la centuria, censurando el sermón barroco y los estudios teológicos escolásticos, donde manifiesta su reconocimiento a Juan de Ávila, erasmista perseguido por la Inquisición y obligado a modificar su *Audia Filia*.

Otro figura a la que Mayans reconoce como gran humanista y recomendó entre sus amigos y discípulos fue Benito Arias Montano, sobre todo su *Lección Cristiana*

---

[70] *Op. cit.*, pág. 113.

traducida por Pedro de Valencia en 1739, autor del que Mayans poseía casi toda su obra, encargando a sus amigos la compra de las que le faltaban en cuanto tuvieran ocasión de ello. Mayans sentía asimismo gran admiración por Nebrija, de quien publicó en 1735 las *Reglas de ortografía en la lengua castellana*, y por Sánchez de las Brozas. Los grandes teólogos del siglo XVI también fueron recomendados o traducidos por él mismo, en este caso cabe citar los nombres de Francisco de Vitoria, Juan Luis Vives, Melchor Cano o Pedro de Soto. El *Espejo Moral* de Mayans, 1734, constituye un innegable eco de la *Introductio ad sapientiam* de Vives, a quien en muchas ocasiones traduce directamente; luego prologa los *Diálogos* en traducción de Cristóbal Coret y edita la *Introductio ad sapientiam* siguiendo el texto castellano de Diego de Astudillo, 1765.

Como ha dicho François Lopez «Lo que el erudito valenciano detesta de la realidad cultural de su época es en general todo lo que arrastra de supervivencias medievales: la adhesión ciega e intransigente de la escolástica entre los clérigos y los doctos, y en todos, letrados e iletrados, la primacía indiscutida de la opinión y la costumbre. En un país que ha estado al margen de los grandes conflictos religiosos y de las principales controversias teológicas, en una colectividad en la que se ha sofocado toda disidencia individualista, subsisten y siguen proliferando las devociones y las prácticas tradicionales. Ese catolicismo "salvaje", esa abundancia incontrolada de ceremonias, de cultos y de ritos no puede sino repugnar a una inteligencia apasionada por el orden por el rigor y la mesura»[71].

No sólamente Mayans participa de este entusiasmo y defensa de los humanistas del siglo XVI, también Capmany y Jovellanos, entre otros, aconsejaron a los humanistas españoles del quinientos, desde la prerreforma de Cisneros hasta la gran acogida de

[71] *Op. cit.*, pág. 114.

Erasmo en España. El gran enemigo de esta religiosidad ilustrada es la escolástica, que sigue campeando en las Universidades e instituciones principales con sus disputas inútiles y ridículas. Todo reformista ilustrado, más pronto que tarde, pondrá en cuestión ese método teológico, árido y perdido entre las innumerables especulaciones sin sentido de sus debates, máxime cuando en España había existido un Renacimiento de humanistas cristianos de talla intelectual europea, amigos o discípulos de Erasmo, teólogos todos ellos de una grandeza no superada hasta entonces y donde los ilustrados encontraron la mejor expresión de libertad frente a la servidumbre de la tradición de la autoridad, la única en que se basaba la escolástica. Una característica que se puede encontrar en la obra de Torres Villarroel es, precisamente, esa crítica a la escolástica y sus métodos.

Para Mestre, la lectura del prólogo redactado por Vicente Blasco para *Los nombres de Cristo*, editado por Monfort en 1720, «es uno de los puntos de referencia necesarios para comprender la religiosidad española de fines del siglo XVIII»[72]. Vicente Blasco, partícipe del movimiento ilustrado valenciano, amigo de Mayans e íntimo de Pérez Bayer, es el autor de la Dedicatoria al Príncipe Francisco Javier en nombre de Monfort y autor del *Prólogo sobre la necesidad de los buenos libros para la instrucción del pueblo*. Ya en 1761 Vicente Blasco editó en Valencia las *Obras propias y traducciones del latín, griego y toscano con la paráfrasis de algunos salmos y capítulos de Job*, ciento treinta años después de la que hiciera Quevedo, y para la que Mayans preparó su *Vida del Maestro Fray Luis de León*.

Los ilustrados también sintieron que la mejor manera de seguir "la filosofía de Cristo" era volver a las fuentes originales: el hebrero, el griego y el latín, y seguir la lectura y estudio de la Sagrada Escritura, en ello no hacen otra cosa que seguir a nuestros

[72] *Op. cit.*, pág. 393.

humanistas del XVI. Según François Lopez, en todo este período de la preilustración española (1700-1760) los humanistas cristianos de la Ilustración no se atreven a citar directamente a Erasmo y en muchas ocasiones hasta lo reprueban, pero la sola mención de sus discípulos principales, como es el caso sobre todo de Vives, pone de manifiesto esa corriente espiritual que a la postre no tiene más remedio que reivindicar al maestro, y eso ya en plena Ilustración, es decir, a partir de 1760

Pensamos que este trabajo de Antonio Mestre muestra uno de los aspectos fundamentales de la religiosidad de algunos de nuestros ilustrados, en particular aquellos más proclives a la acogida de la nueva ciencia y que se reunieron en torno al círculo valenciano, muy activo desde antes de principio de siglo. No obstante ésta es una de las caras más amables que presenta la religiosidad dieciochista, pues existe otra de carácter más popular que está enraizada en antiguas creencias y que tiene un fuerte arraigo en la sociedad española del setecientos. Nos referimos a las creencias populares y supersticiosas ligadas a la religiosidad.

Es durante los siglos XVI y XVII cuando la inclinación a dichas creencias y prácticas supersticiosas adquieren un notable desarrollo, llegando las mismas hasta bien entrado el siglo XVIII como ha puesto de manifiesto el padre Feijoo en sus obras.

El benedictino fue uno de tantos que dedicó parte de su vida y su obra a combatir estas creencias, sobre todo populares, aunque también lleguen a influir a la parte culta de la sociedad. Pero fue en realidad el padre Feijoo quien con una intención pedagógica muy propia de su siglo puso más empeño en ello dedicando muchas páginas en sus obras más conocidas: el *Teatro crítico universal* y las *Cartas eruditas y curiosas*, donde hay una buena muestra crítica de todas las creencias, milagros y prácticas supersticiosas.

No obstante, frente a estas dos clases de espiritualidad, el humanismo cristiano de Mayans y su círculo frente a una espiritualidad o religiosidad popular y supersticiosa, existe otra tercera forma de piedad que normalmente ha sido poco atendida. Fernando R. de la Flor[73], en su análisis de la época barroca, pone en cuestión el concepto clásico de Maravall de una visión "progresista" de la humanidad entre las fuerzas de la conservación y el privilegio contra las del progreso y la revolución, «es el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación»[74], y que otros escritores e historiadores, como por ejemplo Sarrailh[75], también han señalado como dos fuerzas o corrientes del pensamiento en la época ilustrada: las que luchaban por la europeización de España y las que defendían los valores tradicionales. Fernando R. de la Flor habla, siguiendo a Popkin, de una tercera fuerza o dirección ideológica: «el escepticismo y nihilismo; movimiento que se sitúa entre las dos formaciones antagónicas del pensamiento tradicional de corte aristotélico y la nueva ciencia moderna»[76], fuerza ésta procedente del averroísmo que llega hasta Torres Villarroel y que no empieza, por supuesto, en el Barroco sino que tiene sus antecedentes y génesis desde la antigüedad pagana. En realidad se trata de la «filosofía del desengaño», de «la caducidad de la vida», y en definitiva de la determinación de la vida por la presencia de la muerte, pensamiento o espiritualidad negativa, donde se alza el lema del *Eclesiastes*; "Vanidad de vanidades, todo vanidad". Este pensamiento religioso alrededor de la muerte, la fugacidad de la vida, etc. está ya presente en la Sagrada Escritura, Libro de Job y Eclesiastés, en los pensadores y poetas de la antigüedad como en la filosofía estoica, escuela donde se enseñaba a sufrir con

---

[73] F. R. de la Flor, *Barroco, Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, pág. 20.
[74] J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 2002, pág. 69.
[75] J. Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, F.C.E. Madrid, 1957.
[76] F. R. de la Flor, *Op. cit.*, pág. 5.

serenidad las adversidades y a despreciar los bienes perecederos de esta vida, cifrada en su máxima: «filosofar es aprender a morir», escuela por otra parte cercana a la moral cristiana, unión que tratará de hacerse patente en el siglo XVII con Quevedo. También este filosofar sobre la muerte o *meditatio mortis*, se hallaba en la patrística pasando luego a invadir el imaginario sobre el mundo y la vida de la Edad Media con el cultivo de tópicos como el *memento mori*, el *contemptus mundi*, el *ubi sunt*?, el *vado mori*, etc., y culminando en las Danzas de la Muerte con su igualación y crítica de los estamentos sociales, o bien en obras como las de Manrique o Mena, etc[77]. Continúa esta fuerza en el siglo XVI con la renovación espiritual de la ascética y mística donde el libro de Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur* (Que nada se sabe), influirá poderosamente en esta corriente, libro por otra parte al que se refiere Quevedo en *El mundo por de dentro*. En el siglo XVII este pensamiento fúnebre sobre la muerte adquiere carta de naturaleza gracias al Concilio de Trento y se reflejará en todos los ámbitos del saber y la cultura del período, sobre todo en la iconografía de la *vanitas*. Además, otros subgéneros, que aparecen con la *devotio* moderna a finales del siglo XV, como son las *artes de bien morir*, los *Relojes o Despertadores de la muerte*, la literatura derivada de las *Cuatro postrimerías y los Novísimos*, los *Espejos* de la vida y la muerte y todo lo relacionado con el arte efímero de las fiestas, celebraciones y honras fúnebres, son subgéneros a partir de los cuales construirá Torres Villarroel los libros que vamos a comentar, todos influidos por esa corriente de pensamiento religioso o filosófico moral del «desengaño» ante la vida terrena, pero sin perder el tono jocoso característico del estilo de Torres Villarroel, que en cierta medida lo sitúa en un camino más personal y original.

También sus libros de sátiras, los *Sueños*, tendrán mucho que ver con este pensamiento de la negatividad, de la muerte, ya que en ellos encontramos un componente muy

[77] Para todo este tema de las Danzas de la Muerte y su génesis, véase el libro de V. Infantes, *Las Danzas de la Muerte, Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII),* Eds. Universidad de Salamanca, 1997.

importante de crítica moral y social de los vicios de la sociedad, y a pesar de tener su marco ficcional del sueño, el contacto con la muerte, el otro mundo, el más allá o el infierno, dotan a sus sátiras de un contexto donde la muerte aparece más bien como espejo donde reflejar la sociedad, y la oportunidad para el diálogo entre personajes históricos separados por el tiempo, que como veremos es una de las características de la sátira menipea antigua, que se reformulará en el Renacimiento, el Barroco y también, cómo no, en la Ilustración dentro de la tradición del subgénero de «diálogos de los muertos». En las sátiras Torres mostrará el desengaño gracias a la presencia de la risa escéptica en este ámbito del más allá o mediante el contacto entre muertos y vivos, en sus diferentes formas de debate intelectual entre lo antiguo y lo moderno, de debate social, entre lo burlesco y grotesco, de lo antiguo y la actualidad, juicios en el infierno sobre los vicios de estamentos sociales o reflexiones sobre el pecado y la enfermedad, risa escéptica, en fin, como crítica a la vanidad social, una de las formas del escepticismo generalizado que la primera Ilustración adoptó.

Veremos esta tercera vía del «nihilismo» y la muerte a través de tres libros de Torres Villarroel.

3.1 *CÁTEDRA DE MORIR*

El ascetismo en un «arte de bien vivir y bien morir» del siglo XVIII.

3.1.1. ARCHITEXTUALIDAD GENÉRICA. LOS *ARS MORIENDI*.

El primer libro de Torres Villarroel que merece especial atención, *Cátedra de morir,* lleva el siguiente subtítulo: «Puntos que se han de tomar en la vida para la Lección del último Instante», el cual hace evidente la pertenencia de esta obra a una larga tradición que se remonta a la Baja Edad Media. Hacia alrededor de 1440 aparecieron en toda Europa unos breves tratados sobre el último instante de la vida, el trance en que el agonizante se salvaba o condenaba.

Estos breves tratados, conocidos como *Ars Moriendi* o *Artes de bien morir*, se ocupaban, en principio, de las cinco tentaciones del demonio al pobre moribundo en su lecho de muerte y la lucha que el ángel bueno libraba contra ellas. Evidentemente estos breves libros se referían y trataban sobre todo del tema de la muerte: su preparación, las tentaciones y oraciones para el último momento.

La aparición de estos manuales se debe al cambio que a finales de la Edad Media sufre el sentimiento que se experimenta ante la muerte. De una muerte concebida como colectiva durante la Edad Media se pasa a una muerte individual. Es la aparición del alma individual, del sujeto, la que sustenta esta nueva visión intimista de la muerte. De una muerte concebida como colectiva durante la Edad Media se pasa a una muerte individual. Es la aparición del alma individual, del sujeto, la que sustenta esta nueva visión intimista de la muerte. Como ha dicho Lucien Febvre, en un artículo ponderado por Marcel Bataillon en su libro sobre Erasmo, «lo que pretendían dar a sus hermanos era una solución al problema angustioso de la salvación […] ese temor a los castigos eternos, por ese miedo al infierno que la Iglesia no se abstenía de provocar ni alimentar […] Volvemos de nuevo, como se ve, a la gran cuestión de la seguridad ante la

muerte»[78]. Así nos habla el ilustre profesor sobre la Reforma espiritual en Francia y en toda Europa, quien reconoce como causa «una crisis moral y religiosa de extrema gravedad», tanto en el plano político, económico-social como religioso o cultural frente a las tesis de una Reforma tan sólo disciplinaria contra el abuso del clero o al enfrentamiento de diferentes Iglesias o personajes.

Como también señala Antonia Morel d`Arleux al hablar sobre estos tratados, «dentro de su programa de cristianización, la Iglesia ha colocado el discurso sobre la muerte en el mismo centro de su dialéctica. En una época sacudida incesantemente por toda clase de calamidades el recuerdo del último trance será el argumento más eficaz de una pastoral de intimidación fundada en la culpabilidad del pecado y el miedo al infierno»[79]. Para esta autora las *artes de bien morir* llevan detrás de su estructura de un libro de devoción una ideología que influye en la conciencia y comportamiento de los fieles. La muerte se convierte en protagonista y centro absoluto de una nueva espiritualidad que está naciendo en esos momentos en todo el mundo Occidental, y la Iglesia es la primera interesada en promover estos tratados cada vez más metódicos y eficaces, como ocurrirá a partir de Trento: «Los historiadores refiriéndose al mundo occidental señalan un profundo cambio en la concepción del último trance al final de la Edad Media que tiende a desplazarlo de la conciencia colectiva a la conciencia individual; de la idea de un destino común inevitable a la de un terrorífico fin personal […] La muerte no representa como en el pasado una entidad abstracta asimilada al sueño de los yacentes medievales, sino que personificada en "el muerto", adopta la simbólica apariencia de los tres enemigos del alma (el mundo, el demonio y la carne) y se encara con los mortales

---

[78] L. Febvre, «Una cuestión mal planteada; los orígenes de la Reforma francesa y el problema de las causas de la Reforma», en *Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno*, Ed. Orbis, Barcelona, 1985, págs. 13-71.

[79] A. Morel d`Arleux, «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Eds. Universidad de Salamanca, 1993, pág. 719.

arrastrándolos en su danza desenfrenada»[80]. Este hecho se verifica fundamentalmente en los grabados que acompañaban a muchos de los *ars moriendi* que recordaban a algunas de las *Danzas de la muerte* medievales.

Para Víctor Infantes, la muerte en los dos siglos áureos «es quizás uno de los recursos temáticos más ampliamente utilizados que aparece sistemáticamente en la literatura de devoción, en la literatura espiritual, en la literatura piadosa y, en suma, en casi todas las literaturas del periodo. Invade el sentir religioso y se inmiscuye en el tejido creativo de los escritores, pero se extiende en la cosmovisión del pensamiento y el arte, dejando sus huellas en buena parte del universo cultural de una sociedad preocupada de la muerte como elemento activo de su sentir histórico»[81]. Propone dividir todo ese universo rodeado por la muerte de la producción áurea en cuatro compartimentos: los textos piadosos y morales, —la muerte concepto—, los textos consolatorios y didácticos, —la muerte real—, los textos literarios, —la muerte metáfora—, los programas iconográficos, —la muerte representada. Como veremos los textos de Torres Villarroel se pueden clasificar dentro de esta compartimentación que hace este autor.

Para otro autor, Idelfonso Adeva, con el título de *ars moriendi* «se designa un auténtico género ascético pastoral, con genuina e inconfundible identidad, que nació a principio del s. XV para aprender y para ayudar a morir bien, es decir, católicamente»[82].

Estas *artes de bien morir* son el inicio del desarrollo de la *devotio moderna* que a finales del siglo XV y principios del XVI toma un impulso cada vez más amplio debido sobre todo a la invención de la imprenta, y propone un nuevo concepto de espiritualidad más íntima y recogida que se extenderá por toda la Europa de entonces, pasando de este

---

[80] *Op. cit.*, págs. 720-721.

[81] V. Infantes, «La *meditatio mortis* en la literatura áurea española», en *Os "ultimos fins" na cultura ibérica (XV-XVIII),* Rev. Fac. Letras – Linguas e literaturas, Anexo VIII, Oporto, 1997, págs. 43-44.

[82] I. Adeva Martín, «Observaciones al supuesto erasmismo de fray Juan de Zumárrga (Edición crítica de la *Memoria y Aparejo de la buena muerte*)», separata de *Evangelización y Teología en América (siglo XVI), X Simposio Internacional de Teología*, Pamplona, Marzo de 1989, Universidad de Navarra, pág. 817.

momento de muerte final tan importante para la salvación a un concepto más suave, donde tan importante como el último instante es toda la vida llevada cristianamente, con lo que el final resulta menos decisivo y trágico.

Los destinatarios de este proceso son tanto los seglares como el clero ignorante, que gracias a un método sencillo pueden ayudar a morir cristianamente y pasar así el último instante de la vida procurando la gloria eterna. Si en un principio estos libros iban más bien dirigidos al clero, más tarde se extenderá a toda la comunidad cristiana, pues a falta de un sacerdote cualquiera que estuviera instruido en estas artes podía acompañar los últimos momentos del moribundo ayudándole a bien morir, por este motivo, precisamente, escribió su tratado el franciscano fray Alonso de Vascones:

> Quise hacer este Tratado, brevísimo, claro, devoto, y eficaz para sabios y simples, hombres, y mujeres, para que ellos se aprovechasen de él, y también para que con él ayuden a otros, y no haya tan grande ignorancia en el mundo, que estando agonizando el padre, la madre, el hermano, y el señor, no hay quien sepa ayudarle en tiempo de tanta necesidad, y todos le dexan padecer a solas, sin haber quien sepa hablar una palabra prudente, y apropósito; y si algunos , aun de los que se tienen por muy discretos, la dicen, suelen decir algunas boberías, que son causa de risa a los circunstantes, u de mayor turbación, y desconsuelo a los pacientes; más con este librito en la mano qualquier persona, hombre, o mujer, podrá ayudar, y consolar al enfermo, y ser de grandísima importancia para su salvación[83].

Siguiendo el trabajo de Morel d`Arleux y el libro de Martínez Gil, podemos establecer una periodización de estos breves manuales de aprender a bien morir en cinco etapas:

- Finales del siglo XV: el *Ars* moriendi.
- Primera mitad del siglo XVI: los *Artes de bien vivir y bien morir* (Erasmo y Venegas).
- Últimos años del XVI y principios del XVII: los tratados de la Contrarreforma.

[83] F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, págs. 48-49.

- La influencia jesuítica.
- La intensificación de lo macabro en el barroco.

De la primera etapa ya hemos visto los *Ars moriendi* que a finales del siglo XV son en muchos aspectos terroríficos, centrados en la muerte individual y constituidos por la exposición de las cinco tentaciones. Idelfonso Adeva señala en su trabajo tres clases de *Ars moriendi*: dos típicas y una atípica. Las artes típicas se dividen en xilográficas que son más breves y llevan grabados y siguiendo a O`Connor abrevia con la sigla QS; y las tipográficas, más largas, que abrevia con las siglas CP, correspondiendo cada una de ellas a la diferente manera de comenzar ("Quamvis secumdum Philosophum" y "Cum de praesentis vital miseria"). Por otro lado, las atípicas las divide a su vez en manuscritos e impresos[84]. Cabe señalar en estas artes del siglo XV las fuentes escritas que sirven de base a estos tratados. Así tenemos el *Contemptus Mundi*, la *Imitatio Christi* de Tomás Kempis (libro que como veremos leyó Torres Villarroel) o el opúsculo de Juan Gerson titulado *De scientia mortis*, cuya tercera parte, el famoso *Tripartitum*, era precisamente un arte de bien morir. A partir de estos dos estilos, el del *Ars moriendi* más dedicado al tema de la batalla última del agonizante, y el de Gerson, más dedicado a lo pastoral, empiezan a aparecer una serie de textos sobre el mismo tema pero con una mayor dedicación a ser verdaderas "artes", esto es, tratados donde se hacen más patente los preceptos, las divisiones y sobre todo la teología, como el *Dispositorium moriendi* de Nider (1470), el *Doctrinale morti* de Juan Raulin, 1519, el *De doctrina moriendi* de José Clicthove, 1520, el *De modo bene moriendi* de Barozzi, 1531, *De particulari iudicio* de Dionisio de Ryckel, alias el

[84] I. Adeva Martín, «Los "Artes de bien morir" en España antes del maestro Venegas», *Scripta Theologica*, 1984, V. 16.

Cartujano, o el *Dialogus Sapientiae* de Enrique Suso, 1615, y algunos otros más conocidos en toda la cristiandad europea.

La segunda etapa, primera mitad del siglo XVI, está dominada por la influencia de Erasmo y del español Alejo Venegas. La traducción a las distintas lenguas nacionales del libro de bien vivir y bien morir de Erasmo haría que estas artes llegasen a popularizarse hasta el siglo XVIII, y que cuando este subgénero ya anquilosado sea recogido por Torres Villarroel, lo dota de su estilo personal y convierte en algo más dinámico y atractivo, incluyendo sonetos al final de cada parte por ejemplo, o tratanto el tema de la muerte con menos temor del que hasta entonces se le había tenido.

La primera obra que iniciaría este ciclo se titula *Arte de bien morir* y su autor es el protonotario Rodrigo de Santaella, Arcediano de la Reina. El libro de Santaella es, según señaló Tenenti, una traducción del *Libro de la preparatione a la morte* de Bartolomé de Maraschi[85]. Se trata de una obra mucho más amplia que los típicos *Ars moriendi*, consta de once capítulos de los cuales dos exponen por primera vez las disposiciones testamentareas y sufragios, uno tan sólo está dedicado a las tentaciones y dos a las oraciones y preparación para la muerte. Marcel Bataillon dice que Santaella se formó en la escuela del humanismo italiano y que fue uno de los primeros que en España supieron griego. Además de varias obras escritas en latín destaca en lengua vulgar un *Tratado de la inmortalidad del alma* en forma de diálogo y este *Arte de bien morir* del que hablamos[86]. Morel D`Arleux comenta que el libro está lleno de supersticiones y manifestaciones externas, algo que Erasmo y los reformistas iban muy pronto a criticar.

---

[85] Véase F. Martínez Gil, *Op. cit.*, pág. 64.
[86] M. Bataillon, *Erasmo y España*, F.C.E. Madrid, 1998, págs. 84-85.

Las nuevas artes de bien morir cambiarán radicalmente la idea de que estas "artes" suponían una ayuda para el último instante de la vida, extendiendo su beneficio a toda la vida del cristiano. Esto es algo que ya se percibe incluso desde los títulos de la mayoría de las obras, las cuales incluyen también el "bien vivir", como por ejemplo la obra del carmelita Jaime Montañés, *Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir*, 1577, libro dividido en dos partes claramente diferenciadas, cuya primera parte introduce un tratado de once capítulos que es la traducción íntegra del conocido tratadito medieval *Ars moriendi*[87].

Pero realmente el libro que dio la medida de lo que iban a ser los artes de bien vivir y bien morir fue el libro de Erasmo, *Liber de praeparatione ad mortem*, libro que abandona la estructura característica de los tratados de bien morir y nos da una obra sin divisiones ni enumeraciones, centrada en dos características que constituyen su peculiaridad: el rechazo de las ceremonias y todo lo que sean manifestaciones exteriores de la piedad y la nueva lectura evangélica centrada en la Pasión de Cristo. Esta obra de Erasmo «fue recibida tan calurosamente en España, que tuvo en el año de 1535 dos traductores. El primero, que dio a la luz su traducción en Burgos con el título de *Libro del aparejo que se debe hazer para bien morir*, guardó el anonimato. Era, a juzgar por la epístola dedicatoria, un capellán o un protegido de Don Juan de Zúñiga y Avellaneda, Comendador mayor de Castilla, gobernador del príncipe heredero y mayordomo de su casa [...] Lo tradujo con cierta libertad, haciendo ligeras ampliaciones en los lugares en que el texto le parecía poco explícito. Pero no retrocedió ante ningún pensamiento de su autor; su prefacio demuestra, inclusive, que no experimentaba el menor empacho en reaccionar contra las supersticiones con que se traficaba a la cabecera de los moribundos [...], le pareció oportuno completar la *Praeparatione* con un manualito de

[87] J. Montañés, *Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir*, Edts. Universidad Pontificia de Salamanca y F.U.E., Madrid, 1976.

confesión [...]. Este pequeño volumen, completado con un sermón de San Juan Crisóstomo, es un monumento curiosísimo de la piedad ilustrada que reconocía a Erasmo por maestro»[88]. El otro traductor de 1535 nos es bien conocido, sobre todo después del estudio que Joaquín Parellada antepuso a la obra de Erasmo[89], se trata de Bernardo Pérez de Chinchón quien tituló su obra, aparecida en Valencia, como *Apercebimiento de la muerte*; otra traducción posterior, en Sevilla 1545, se titula *Preparación y Aparejo de bien morir*, título con el que se conocerá definitivamente el libro de Erasmo en España. Después hubo otras ediciones como la de Amberes de 1549, Sevilla, 1551 y de nuevo Amberes 1555. El propio traductor de la obra de Erasmo fue así mismo autor de un arte de bien morir, el *Espejo de la vida humana, repartido en siete jornadas aplicadas a los siete días de la semana*, 1534, Sevilla, y de traducciones de otros libros de Erasmo. El éxito de esta obra de Erasmo no hay que reducirlo a España, sino que se extiende a toda Europa.

En la víspera de la Navidad de 1533, Erasmo escribió a los hermanos Mexía, Pedro y Cristóbal, una carta donde les decía: «mi ocupación presente es seria: podréis ver de qué se trata según el librito que recibiréis junto a esta carta. Es una cosa que se llama *La preparación para la muerte*»[90]. Como se nota por esta alusión, Erasmo parece que había decidido en sus últimos años una obra que sirviera realmente de ayuda a bien morir pero acentuando la parte de un arte de bien vivir. Ya no bastaba una buena muerte o un arrepentimiento final, sino que hacía falta que la vida entera del cristiano respondiera a la esperanza, la caridad y a una fe justificativa; como dice Bataillon

---

88 M. Bataillon, *Op. cit.*, pags. 563-564.

89 D. Erasmo de Rotterdam, *Preparación y aparejo para bien morir*, traducción de Bernardo Pérez de Chinchón, edición., introducción y notas de Joaquín Perellada, Edts. Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 2000.

90 M. Bataillon, *Op. cit.*, pág. 558.

> Ya había pasado el tiempo de reír. Si su pensamiento no había variado desde los C*oloquios*, la ironía del *Funus* no venía ya muy a cuento. El hombre a quien Erasmo preparaba para la muerte era cualquier hombre, y ante todo él mismo.
>
> Hay en estas páginas una gravedad, una unción singulares, que recuerdan los más hermosos momentos del Enchiridion; pero con acentos más solemnes y más serenos. La meditación platónica de la muerte se mezcla con la impaciencia de San Pablo que llama a la muerte libertadora. Aquí reinan la fe, la esperanza y la caridad[91].

De esta forma, «una buena muerte no era suficiente para borrar los desperfectos causados por una vida escandalosa e impía. Estas ideas, vinculadas al sentimiento estoico senequista de la muerte, ya aparecían en la predicación de Savonarola. En efecto, entre las corrientes espirituales que florecen en España gracias a la intervención del Cardenal Cisneros, en el ambiente cultural de la Universidad de Alcalá, el "savonarolismo" ocupa un lugar preeminente. El dominico florentino sostenía antes que Erasmo en su *Predica dell`arte de bene morire*, que prepararse para la muerte era sobre todo llevar una vida santa y cristiana»[92].

Resultan también interesantes las palabras que sobre la vida y la muerte Bernardo Pérez de Chinchón pone al comienzo de su epístola dedicatoria a la duquesa de Gandía Doña Francisca de Castro en su traducción de la *Praeparatio* de Erasmo, pues en verdad son un resumen muy apropiado de lo que entonces se pensaba sobre el nacimiento y la muerte del hombre, algo que en el siglo siguiente Quevedo titulará *La cuna y la sepultura*, donde prácticamente repite de otra forma estas ideas:

> Toda la vida que el hombre vive en este mundo desde que nace hasta que muere, según opinión de buenos philósophos, es una preñez de la naturaleza. En esta manera: que quando el hombre nace del vientre de su madre, entra en el vientre de la naturaleza, y quando muere es el parto de naturaleza [...] que el hombre tiene dos conocimientos, dos vidas y ninguna muerte. Alta cosa es decir que, quando el hombre sale del vientre de su madre, entra otra vez en el vientre de su madre, y que quando sale de la vida, entra en la vida. Desembolvamos, Señora, esto y veremos el misterio. Nace d`allí el hombre y recíbelo naturaleza en su vientre, que es este mundo en que vivimos, y mantiénelo de sí misma dándole alimentos, todo el tiempo que le tiene dentro de sí. Y

---

91 *Op. cit.*, pág. 559.
92 A. Morel d`Arleux, *Op. cit.*, pág. 725.

> como la madre en espacio de ix meses le maduró para parir, y en aquel parto, según avemos dicho, naturaleza le toma a su cargo, assí por toda la vida le madura para que nazca quando muere a mejor vida [...] De manera que lo que llamamos muerte es parto para la vida, y lo que llamamos morir es nacer, y va mejorando siempre la cosa. La primera preñez duró nueve meses, la segunda suele durar cien años, la tercera es ya eterna [93].

Sirvan estas palabras de su traductor como introducción al libro de Erasmo *Preparación y aparejo de bien morir*, del que haremos un breve comentario. Dicho libro vino a sustituir las apariencias externas y las supersticiones en torno a la religiosidad y al moribundo: «para el humanista y para sus discípulos, el arte de bien morir no se reducía a preparar los últimos instantes, sino que suponía todo un arte de vivir cristianamente»[94].

Para Erasmo el menosprecio de las cosas temporales y terrenas era uno de los puntos principales que todo cristiano debía seguir para alcanzar el cielo y lo que preparaba para bien morir. También la *meditatio mortis* es importante para la verdadera vida, ya que no es otra cosa que un continuo pensamiento sobre la muerte: «este ensayo de la muerte ensayo es de verdadera vida»[95]. Uno de los puntos principales de Erasmo es su concepción de la vida a imitación de Cristo y la seguridad que adquiere de ello gracias a la virtud de la fe y a la lectura de las Santas Escrituras, donde se narra la victoria de Dios sobre la carne, el mundo y Satanás, además esta escritura divina promete la remisión de las penas y la vida eterna. Otra tentación es la muerte, que Erasmo considera universal y para todos los estados, «porque está repartida por igual a todos los Reyes, Papas, Príncipes, labradores y pobres» (pág. 233), y nos muestra cuatro clases de muerte: la espiritual, la natural, la transformatoria y la eterna. La espiritual corresponde a la separación de Dios de nuestra alma, el pecado; la natural es la separación de cuerpo y alma; la transformatoria es la transformación de la imagen del viejo Adán, pecador, en

---

93 D. Erasmo de Rotterdam, *Op. cit.*, págs. 209-219
94 A. Morel d`Arleux, *Op. cit.*, pág. 725.
95 D. Erasmo de Rotterdam, *Op. cit.*, pág. 222. A partir de ahora daremos el número de la página en el propio texto.

un nuevo Adán que es Cristo, «esta muerte es un divorcio entre la razón y la sensualidad (separatio carnis a spiritu)», (pág. 242). Es la muerte contraria al pecado, apartando «los apetetitos de la sensualidad», y es madre de la vida espiritual; «concluyamos (dice Erasmo) pues, que qualquiera que viviendo exercitare bien la muerte transformatoria y que temiere la muerte espiritual y la muerte infernal temerá menos la muerte corporal quando viniere, pues no le aparta de Dios, ante le junta más con Él...». (pág. 245) También Erasmo recoge el tópico de la pena que da la muerte al dejar los bienes terrenales y cómo la vida no es sino un momento comparado con la eternidad, y se ocupa en su libro de que el cristiano haga su testamento y disponga todas las cosas relacionadas con su muerte antes que llegue la enfermedad, cuando se tiene salud, no debe dejarlo todo para el último instante. Para Erasmo no existe la muerte súbita, tema preocupante para los cristianos de aquella época, donde las enfermedades, guerras o muerte en el mar, etc., sorprendían muchas veces no preparadas a las personas. Para Erasmo, aquel que tuvo una vida buena no podrá tener una mala muerte, aunque esta sea súbita, pues toda muerte es súbita para los que no están preparados, esto es, bien «aparejados».

Asimismo ve como un bien que el cristiano no sepa el «cuándo» de su muerte y sea algo incierto y secreto, porque «como siendo assí vemos que los poderosos y malos son intolerables, ¡qué harían si supiesen que avían de vivir mucho tiempo» (pág. 252). Lo mismo ocurre con la manera de muerte, la cual puede ser de muchas formas, pero de nuevo Erasmo insiste en que ninguna muerte es mala si la vida precedente fue buena. Entra Erasmo después a hablar de una de sus principales metáforas: «el cuerpo místico» de Cristo y del «caballero» de Cristo. Todos los cristianos son miembros de este cuerpo místico cuya cabeza es Jesucristo. Así, el caballero de Cristo, el soldado, «siempre ha de

estar en vela, siempre con las armas en la mano para que no le tomen los enemigos de rebato» (pág. 259).

Para Erasmo, la fe, esperanza y caridad son las tres virtudes que todo cristiano debe sostener para no tener temor a la fragilidad humana y así seguir a Jesucristo. Otro de los temas principales que Erasmo legó fue su idea de que el agonizante puede salvarse sin haber recibido los sacramentos, aunque como es tópico desde Inocencio III, aconseja llamar primero al confesor para que cure el alma y después al médico para que cure el cuerpo. Este tema de una confesión interior, de un ferviente deseo de confesar es suficiente para salvarse cuando no le asiste un sacerdote u otra persona en el último instante:

> Bien puede Dios salvar sin sacramentos quando no se dexan por negligencia o por menosprecio. Esto me ha parecido decir porque vemos muchas vezes que algunos se turban mucho quando se veen morir sin confesión, sin extremaunción, y sin la eucharistía. Y aun dicen muchos: "Aquel murió cristianamente , porque se confesó tres vezes antes que muriesse, y recibió todos los sacramentos". Y por el contrario nos santiguamos quando oymos que muere alguno sin ellos. En verdad que es de buen christiano desear que ningún sacramento le falte en la muerte, porque son grandes consuelos para el alma y grande esfuerço para nuestra confiança, y de buen christiano es cumplir todas las obras justas, pero a todo sobrepuja desear fe y charidad, sin las quales no aprovechan los sacramentos. Por las señales exteriores no devemos juzgar a ninguno, si no nos constasse averlas dexado por menosprecio, o por negligencia, que a las vezes yguala con menosprecio. Yo pienso que muchos sin absolución de sacerdote, sin la eucaristía, sin la extremaunción, sin exequias ni mortuorios, se han ydo derechos a la gloria, como son los que mueren captivos entre moros, en batallas, en la mar, o en lugar do no pueden usar de lo sacramentos, y que muchos con todas estas cerimonias cumplidamente hechas, y aun enterrados cabe el altar mayor, se van derechos al infierno. La causa, ellos la saben allá donde está.
>
> Lo que aquí dezimos es que a los que no tienen sacerdote, ni manera para recibir los sacramentos de la iglesia, tengan entera confiança y fe, que haciendo de su parte lo que es en sí Iesu Christo, que es sumo sacerdote, los asuelve y da la gracia que basta para que se salven. (271-272)

Palabras estas de Erasmo que recogen bien la nueva sensibilidad que el maestro holandés quiere imprimir en su particular reforma de la devoción y la religiosidad, las cuales no le crearon más que problemas en el seno de la cristiandad. En el mismo sentido Erasmo se expresaba en contra de una religión exterior, llena de ceremonias,

rituales, indulgencias, sufragios, misas, bulas, etc., a la que dedicaba una de sus máximas críticas, y así nos dice:

> No falta en este artículo quien usa de remedios fríos (inútiles), queriendo regalar al que está ya para partir. Uno le dicen: "Mandad que os entierren en tal hábito". Otros: "prometed, si sanáis, de meteros frayle en la cartuxa". Mejor es persuadirle que estando enfermo no se alargue mucho en hazer votos y que basta harto que proponga emendar su vida, y que, de tomar este o aquel estado de vida, que lo debilitará quando esté sano y libre de miedo y de perturbaciones. Porque no le son agradables a Dios promessas locas. Promessa loca se puede llamar la que se hace con perturbación y con miedo. Otro le dice: "morid seguro, que yo dentro de un año yré por vos a Hierusalén o yré a pies descalços a la iglesia de sant Pedro, o entraré en la cueva de sant Patricio, que está en Inglaterra".
>
> Yo conocí una noble y prudente señora que mandó en su testamento buena quantidad de moneda a un sacerdote para que, después de muerta, dixesse cada día, un año, arreo (sin interrupción) missa en Roma por ella. Como que las missas de Roma sean más santas que las de Bretaña. Fuera mejor en verdad mandar aquella moneda al clérigo porque nunca fuera a Roma. Porque yo le conoscía muy bien y creo que sacrificó más veces en Roma a la muger de Vulcano que no a Dios. Otros le dicen que compre parte de todas las buenas obras que se hazen en tal o en tal monasterio. Yo no dudo que no sea gran consuelo tener parte en la comunión de los santos, pero no sé si Dios terná por firmes tales contractos. (274-5)

Otro de los temas de las artes de bien morir son, como hemos visto, las cinco tentaciones. Erasmo sólo cita dos, desesperación y vanagloria. En cuanto a la tentación del demonio en el orden de la desesperación Erasmo nos dice que «no matarán las mordeduras de los cuales espíritus, que andan en torno bolando, al que no quita los ojos de la fe de aquella vandera de nuestra salud eterna, Christo puesto en la cruz es vandera triumphante, vandera de victoria, vandera de gloria sempiterna. Christo para nosotros peleó, para nosotros venció, para nosotros triunpho, sólo con que no quitemos dél los ojos de la fe» (pág. 277). El cristiano debe convertir la tentación de la desesperación en contemplación de Cristo crucificado, lo cual le dará las fuerzas necesarias para convertir la tentación en esperanza de vida eterna. Nadie debe disputar con Satanás en el último trance nos dice Erasmo, y nos cuenta el caso de la tentación que le hizo Satanás a dos personas, una muy docta y el otro un cristiano simple:

> ...Pero como nadie debe luchar con los pecados, sino huyr dellos y poner su pensamiento en Iesu Christo, assí ninguno, especialmente enfeermo debe disputar con Satanás.
>
> Luego que empieza a tentar, debe el hombre decirle: "Abi retro, Satanás". No me cumple a mi dudar de lo que la iglesia enseñada por el Espíruto Sancto afirma. Bástame creer por fe lo que no alcanço por ingenio. Cuentan algunos, lo que haze poco al caso, que fueron dos a quien el diablo en el artículo de la muerte tentó de fe. El uno era muy doto en philosophía. El otro era un christiano simple. Al primero tentó si creýa que Iesu Christo fuesse Dios y hombre, nacido de la Virgen. E si creýa la resurrección de los muertos. Diciéndole que sí, empeçó a probarle por argumentos de philosophía que no se pueden juntar las cosas en quien no ay ninguna propinqüidad, como son lo finito y lo infinito, la criatura y el criador. Y también, que es cosa contra natura que virgen pariesse hombre sin hombre. Item, que es contra la auctoridad de Aristóteles, príncipe de los philósophos, que alguna cosa torne de no ser a ser, y que por esto no devía ceer aquellos artículos. Dízese que baciló aquel philósopho en la fe y que se perdió, y quel enemigo se fue victorioso a tentar al otro enfermo, que diximos ser un rústico, preguntándole si creýa él en aquellos artículos que avemos dicho. Respondió brevemente: "yo creo lo que cree la iglesia". Replicóle luego: "Pues ¿qué es lo que cree la iglesia?". Respondió: "Lo que yo creo". Tornó a decirle: "¿Y que crees tú?". Dixo: "Lo que cree la iglesia". "Y qué cree la iglesia?". "lo que creo yo". Nunca le pudo sacar desto. Y desta manera se fue el diablo confundido y vencido de aquel que no sabía disputar sino estar firme en la fe. Esta respuesta basta para apartar de nosotros a este engañoso enemigo. (282-3)

En cuanto a la tentación por vanagloria, para Erasmo la solución es el reconocimiento de nuestra propia flaqueza y pone el ejemplo de las tentaciones de San Antonio al que nunca pudo vencer Satanás. También nos habla Erasmo del temor del purgatorio. Muchos combaten este temor con remedios inútiles como indulgencias, misas, bulas, etc.; lo mejor, nos dice Erasmo, es algunos santos y devotas oraciones, «los mejores y más provechosos a mi parecer son missas y oraciones devotas de buenas personas, limosnas que matan el pecado y disminuyen el purgatorio; y el más eficaz de todos los remedios es que el enfermo mismo ponga toda su fe, su confianza, su amor, su corazón, en Dios y el próximo, y que sufra la enfermedad, los dolores, los trabajos, la muerte, por amor a Iesu Christo, sometiéndose todo a la voluntad divina, confiando que Dios no castiga dos veces un delicto, y que Iesu Christo pagó por nuestros pecados en el madero de la cruz» (pág. 289).

Este texto de la *Praeparatione* de Erasmo es completamente diferente en su estructura a los *ars moriendi* y otros tratados de bien morir. Erasmo elabora su texto como un discurso continuo, sin divisiones ni enumeraciones expositivas. Su principal fuente es la Sagrada Escritura. Su obra tuvo más de cincuenta ediciones en toda Europa y como dice Martínez Gil, esta obra «participa de los esfuerzos, comunes a otros autores, por superar el viejo discurso del *ars moriendi* procurando otorgar menos trascendencia a la agonía que a la cotidianidad de la vida del cristiano»[96].

Este breve tratado de Erasmo vino a poner fin a todas las supersticiones y abusos que se exponían a la cabecera de la cama del moribundo y «se puede considerar como su testamento espiritual» según Marcel Bataillon. Igualmente Morel D`arleux nos dice «que para el humanista y para sus discípulos, el arte de bien morir no se reducía a preparar los últimos instantes, sino que suponía todo un arte de vivir cristianamente. Una buena muerte no era suficiente para borrar los desperfectos causados por una vida escandalosa e impía»[97] (725), y Martínez Gil abunda en esta interpretación cuando nos dice que en esta obra «Erasmo denunciaba la superfluidad de los gestos y otorgaba toda la importancia a la actitud interior en su búsqueda de una religiosidad más auténtica. En su obra culminó la nueva corriente tendente a la desdramatización del momento de la muerte y a la cristianización de la vida entera»[98].

Y llegamos de este modo al toledano Alejo Venegas, quien en 1537 escribió uno de los tratados más representativos de esta época: *Agonía del tránsito de muerte con los avisos y consuelos que cerca della son provechosos*, obra maestra para Bataillon de la literatura ascética española en la época de Carlos V:

---

96 F. Martínez Gil, *Op. cit.*, pág. 289.
97 Morel D`arleux, *Op. cit.*, pág. 725.
98 *Op. cit.*, pág. 66.

> Pero *la Praeparatione* encontró en este país algo mejor que traductores y lectores. Inspiró una obra que se tiene con todo derecho, por la obra maestra de la literatura ascética española en la época de Carlos V, la *Agonía del transito de la muerte* del toledano Alejo Venegas. Si el autor no creyó necesario confesar su deuda con Erasmo, no por ello es menos evidente esta deuda. Su silencio se explicaría suficientemente por el hecho de que escribía muy poco tiempo después de la muerte de Erasmo –esa muerte sin sacerdote que era una desdichada ilustración de la *Praeparatio mortis*-, y cuando Vergara no había acabado de expiar su crimen de erasmismo.[99]

Alejo Venegas no era religioso sino un hombre laico cultivado con numerosa familia y que durante años fue maestro de Gramática en Toledo y Madrid. Compuso diferentes obras, ésta que estamos tratando alcanzó once ediciones en el siglo XVI, lo que nos indica la gran difusión que tuvo. Como hemos visto en la cita de Bataillon, éste pensaba que la *Praeparatione* de Erasmo había sido la obra inspiradora en que se basó Venegas, aunque admitía que la obra de Venegas era más ambiciosa que la de Erasmo y trataba, además del último instante del agonizante, al alma en su tránsito hacia el más allá, así como el entorno del moribundo y la relación de la vida del cristiano con el mundo que le rodeaba: «El tema de la muerte cristiana toma, en el toledano, un acento indiscutiblemente católico que está ausente de las páginas del gran conciliador. A un sentido más vivo de los sacramentos se une una fe más precisa en las oraciones de las personas más directamente relacionadas con el agonista, en la intervención de la Virgen, en el auxilio de los santos a quienes uno ha escogido como patronos»[100].

Para Bataillon, como hemos visto, no necesitaba el toledano confesar su deuda con Erasmo. Pero la cuestión erasmista o erasmiana ha sido objeto de reconsideración por diferentes escritores y teólogos. En realidad cabe preguntarse cuál fue su alcance real y qué manifestaciones cuadran con esta denominación. La monumental obra de Bataillon sobre Erasmo en España, por la fecha en que se publicó, fue recibida de una

---

[99] M. Bataillon, *Op. cit.*, pág. 565.
[100] *Op. cit.*, pág. 569.

forma bastante acrítica, sólo algunos estudiosos mostraron la gran importancia que el autor francés concedía al erasmismo en España, así por ejemplo Eugenio Asensio[101] mostró otras corrientes españolas anteriores a Erasmo que ya hablaban de una crítica a la religiosidad exterior y proponían la reforma hacia formas más interiores de religiosidad, tales la reforma de los franciscanos y la de los dominicos impulsada por Cisneros.

Pues bien, en el ámbito que estamos tratando, Idelfonso Adeva ha sido uno de estos escritores que han matizado la influencia de Erasmo en España y muy en concreto sobre la influencia que Bataillon ve en Alejo Venegas dice:

> Pocos libros, que yo conozca, han logrado una adhesión tan acrítica como *Erasme et l´Espagne* de Marcel Bataillon. A raíz de su publicación surgió _ y aún vegeta en algunos- el tópico del erasmismo, casi osaría decir del panerasmismo. Allí donde se vislumbrase un atisbo de la imagen del cuerpo místico, donde apuntase un destello de amor a la libertad, donde soplase cualquier vientecillo de piadosa espontaneidad o de crítica al formalismo litúrgico, se afirmaba sin más la impronta inmediata del Roterodamense. Incluso podría asegurarse que, salvadas las debidas precauciones, el mismo Bataillon fue víctima de este espejismo. Esta severa afirmación, que pudiera demostrarse con innumerables ejemplos, tiene comprobación fácil y palpable en más de una de las ediciones críticas de los autores llamados "erasmistas", pues cualquier referencia a los temas antes aludidos es apostillada, comentada y documentada con una farragosa aportación de citas de Erasmo, como si con anterioridad a él, nadie los hubiera tratado[102].

Este autor ha escrito un trabajo donde refuta catorce juicios de Bataillon sobre la influencia de Erasmo, o más bien de la *Preparatione ad mortem* en nuestro autor toledano y su libro *Agonía del tránsito de la muerte*. Vamos a ver brevemente algunas de estas refutaciones, ya que nos serán de gran utilidad a la hora de analizar el arte de bien morir, *Cátedra de morir*, de Diego de Torres Villarroel.

Se plantea en principio la cuestión del círculo erasmista de Venegas y el uso de la imagen de "Cuerpo Místico". A esta imagen Adeva contrapone que bien pudo

---

[101] E. Asensio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», en *RFE,* 36, 1952.

[102] I. Adeva Martín, «Observaciones al supuesto erasmismo de fray Juan de Zumárraga», cf. Op. Cit., pág. 811.

encontrarla el toledano en la polémica suscitada en 1449 por el estatuto de Pedro Sarmiento que declaraba a los judíos conversos «infames» y otras series de calificativos, ya que los que se opusieron a ello lo hicieron en nombre de la igualdad esencial de los miembros del cuerpo de Cristo que es la Iglesia, y que por tanto Venegas pudo tomar la imagen del «cuerpo místico de su ámbito converso en el que nació, creció y vivió», además «el maestro Venegas manejó muchísimo la obra de Gabriel Biel, *Sacri Canonis Missae expositio*, en la composición de *Agonía* [...] Y en esta obra, que conquistó los anaqueles de las librerías españolas mucho antes que las de Erasmo, se habla del Cuerpo Místico con tanto entusiasmo, claridad y frecuencia como pueda hacerse en las de aquél»[103].

En cuanto a la concepción global de la vida cristiana del hombre que en esta vida mortal imita cuanto puede la vida de Jesucristo, para Adeva esto no es más que un lugar común dentro del acerbo cristiano. Venegas entiende la vida cristiana en *Agonía* como martirio, lo que no se encuentra en Erasmo, y presenta la ausencia de la idea de milicia o soldado o caballero de Cristo que expone Erasmo.

Sobre las paradojas que Bataillon expresa respecto a la muerte en Venegas, éste último habla bien de muerte del cuerpo y vida de gracia o bien de muerte de gracia y vida del cuerpo, en general el típico contraste entre vida del cuerpo y muerte del alma o viceversa, algo que para Adeva estaba en los *Ars moriendi* y era un lugar común en la doctrina de la Iglesia aduciendo como ejemplos los clásicos *De mortalitate* de San Cipriano y *De bono mortis* de San Ambrosio o el *De doctrina moriendi* de José Clicthove quien abre su tratado sobre la muerte con un capítulo acerca de las distintas clases de vida y de muerte y los refleja en un gráfico para su mejor comprensión,

[103] I. Adeva Martín, «Erasmo, Venegas y Bataillon», *Revista Española de Teología,* V. 44, 1984, pág. 402.

dedicando los cuatro siguientes capítulos a demostrar que la muerte del cuerpo no era un mal temible sino un bien apetecible.

También en lo relativo a la incertidumbre de la muerte, el testamento y otros temas, Venegas se acoge a ideas comunes de los artes de bien morir relativas a la muerte repentina que tan importante era para Erasmo como hemos visto, pues no existe muerte repentina si se está aparejado para la muerte en cualquier momento. Venegas lo trata en dos capítulos. Temas como el testamento y el médico eran los normales en aquellos tiempos: no dejar para última hora el testamento y el deber del médico de avisar a un sacerdote ya en su primera visita según estipulaba la decretal de Inocencio III. Esto último prueba la idea que se tenía por entonces del influjo del espíritu sobre las enfermedades. Torres Villarroel en su última sátira, que recurre al tratado ascético, nos dará una clara muestra de esta teoría como veremos en su momento.

Los efectos de la Eucaristía no proceden en su caso, según Adeva, de Erasmo, sino que traduce literalmente los *Sacri Canonis Missae expositio* de Biel y el *Doctrinale mortis* de Raulin, y coteja ambas con el texto de *Agonía*. De nuevo Adeva aduce los textos de Clicthove y de Raulin para el tema de las tentaciones y los coteja con los de Venegas.

Un tema importante en *Agonía* es el del catolicismo, tan diferente a las observaciones que Erasmo hace sobre las indulgencias y demás sufragios, y por ello nos dice el maestro Bataillon que nunca se haya pensado la influencia erasmiana en *Agonía*. Venegas, por ejemplo, da consejos sobre la oración y la intercesión de la Virgen y los santos en el último momento del agonista contrarios, por su parte a los de Erasmo. Sobre las indulgencias Venegas dedica el punto quinto de *Agonía*. Sí está en *Agonía* la crítica de los enterramientos en las iglesias y el culto a los santos, todo lo relativo a las devociones vulgares que comparte con Erasmo, pero de nuevo Adeva aduce el texto de Biel que habría servido de fuente a Venegas.

Otro de los puntos que Bataillon aduce como influencia erasmiana en Venegas se refiere a la reminiscencia que se puede hallar del *Carro de las donas* tanto en *Agonía* como en la *Praeparatione* y el *Enchiridion* de Erasmo. Como se sabe, la obra de Eximenis contiene un quinto libro en 38 capítulos sobre la muerte que el traductor, un franciscano del monasterio de Valladolid, sintió la necesidad de incorporar, titulándolo *Memoria eterna*. Pues bien, Adeva nos descubre que los capítulos 17 al 35 inclusive son traducción literal del ya tan citado libro de Clicthove, *De doctrina moriendi*. Los dieciséis capítulos primeros, que forman un arte de bien morir, están concebidos como la lucha entre los ejércitos de Cristo y los del diablo y no como la lucha entre el alma y los demonios que aparece en la *Praeparatione* de Erasmo. Por lo que Adeva concluye que puede existir influjo erasmiano en ese quinto libro del *Carro de las donas*, pero no existe , según su opinión, ninguno en *Agonía*. Para Adeva ninguno de los argumentos de Bataillon son decisivos a la hora de demostrar la dependencia de *Agonía* en relación a *De praeparatione ad mortem* de Erasmo. Las verdaderas fuentes ciertas para Adeva son, como hemos citado ya, *Sacri Canonis Missae expositio* de Biel; *Doctrinale mortis* de Raulin, y *De doctrina moriendi* de Clicthove. También un arte de bien morir, influido probablemente por el de Gerson para los lugares comunes, que Adeva no puede precisar y un *Ordo commendationis animae*, además de la explícita cita en el texto de Venegas de san Antonino de Florencia.

Otra nueva etapa se abre para estos artes de bien vivir y bien morir a partir del Concilio de Trento, cuando las obras de Erasmo son retiradas y puestas en el Índice, entonces aparece una nueva forma de concebir la muerte que incluso se manifiesta en los títulos de estas “artes”, pues se empieza a abandonar lo de “bien vivir” para sólo referirse al bien morir. Como dice Morel d`Arleux «La pastoral del miedo y de la

culpabilidad reaparece con la misma intensidad que en el siglo XV, pero si cabe más inflexible dado el contexto de crisis y de calamidades. El temor a la muerte forma parte de las obsesiones de la época, como el sentimiento de inestabilidad y fugacidad, o el de considerar la vida como una lenta agonía. El desengaño se convierte en el motor de una nueva concepción pesimista de la existencia que nace de la evidente contradicción entre lo que se cree y lo que se vive, entre lo que se teme y lo que se desea»[104]. Como se puede observar la derrota militar de España, su crisis económica y espiritual, más las disposiciones tridentinas en torno a la muerte convierten desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII a la filosofía del desengaño, al pesimismo y nihilismo en los valores simbólicos de este nuevo periodo. La muerte se apodera del mundo simbólico en todos los aspectos de su representación. El *Agonía cotidie morimur*, (que cada día morimos o vamos muriendo), se convierte en la divisa de todo ese mundo simbólico que representa el barroco con la intensificación de lo macabro. Martínez Gil nos habla de que «el carmelita más influyente fue Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, autor de un *arte de bien morir* «en el que ya todo está sistematizado y casi reducido a cifras, especialmente el número 7 y 13. Para Jerónimo Gracián hay siete reglas generales para bien morir, siete apercibimientos que ha de hacer el alma que quiera morir bien, y siete doctrinas y ejercicios espirituales provechosos para el mismo menester. Siete industrias ha de procurar el agonizante para salir victorioso de las doce tentaciones del demonio y, finalmente, el que ayude a bien morir ha de reunir siete condiciones. La madurez a que a estas alturas había llegado el género permitía tales artificios no exentos de cierto aire cientifista»[105].

En un trabajo titulado «Arte y vanitas», Jan Bialostocki ha mostrado esta intensificación de lo macabro en las artes barrocas y nos dice que «en la época de la contrarreforma, y

---

104 *Op. cit.*, pág. 728.
105 F. Martínez Gil, *Op. cit.*, pág. 71.

posteriormente del barroco, se nota una diferencia de principios entre la iconografía de la vanitas en los países católicos, y en los protestantes, sobre todo en Holanda. Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter *del hombre* como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero *de la naturaleza y del mundo*»[106] y más adelante nos habla de la iconografía de la mortalidad durante el barroco representada en esqueletos, calaveras, el cuerpo en estado de descomposición y la predilección barroca por los funerales macabros. También Maravall ha destacado este aspecto «morboso, que lleva a cabo el Barroco, se llega a la exacerbación del interés por la muerte [...] Pero en el Barroco todavía se registra una agudización. Si el siglo XV había mostrado una verdadera obsesión por la muerte, el XVII —observa E. Mâle— supera todavía en esto y consigue dar una versión más temible e impresionante de aquélla: si en la Edad Media la muerte es, en el arte y en el pensamiento, una idea teólogica, y en el mundo popular el espectáculo de las danzas macabras se presenta con un carácter didáctico general e impersonal, ahora es tema de una experiencia que afecta a cada uno en particular y causa una dolorosa revulsión»[107].

Las otras etapas de estas artes de bien morir, la influencia jesuítica y la intensificación de lo macabro, son indicadores, en el primer caso, del poder que adquieren los jesuitas durante el reinado de los Austrias y su nueva pedagogía de la muerte, empezando por los *Ejercicios espirituales* del fundador; el segundo aspecto, lo macabro, significa el despliegue en todas las formas simbólicas de los aspectos más fúnebres, con todo un cuidado arsenal de símbolos, emblemas, empresas y jeroglíficos que podemos cifrar en la obra de Miguel de Mañara, *Discurso de la verdad* y en las

---

106 J. Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, Barcelona, 1973, pág. 197.

107 *Op. cit.*, pág. 339.

impresionantes obras de Valdés Leal conocidas como los *Jeroglíficos de nuestras postrimerías*, pintadas en 1672. También sobre este tema de «las postrimerías o los cuatro novísimos» se extenderán las obras de todo este período.

Terminemos esta parte con las palabras finales que Morel D`arleux pone en su estudio sobre las artes de bien morir y su división en tres partes: finales del siglo XV: el *Ars Moriendi*, la primera mitad del siglo XVI: las Artes de bien vivir y bien morir, y los últimos años del siglo XVI y primera mitad del XVII: los tratados de la Contrarreforma:

> «El vasto proceso didáctico de codificar y uniformar la preparación a la muerte emprendido por la Iglesia desde finales del siglo XV, pasa por las tres etapas que acabo de esbozar. Se puede observar que existe una progresión en la orientación de la piedad que en línea ascendente privilegia la presencia del sacerdote como administrador de los bienes espirituales a cambio de una mayor aportación financiera de los fieles; en línea descendente hay una evidente anulación de la idea de la salvación por la justificación de la buena conducta y de la fe cristiana. El resultado de tal pedagogía implica el desarrollo de una doctrina centrada en conducir a los fieles por derroteros colectivos más fácilmente controlados, como la comunidad parroquial, las cofradías y hermandades, los seminarios y misiones, que van a desempeñar hasta finales del siglo XVII un papel decisivo en la manera de preparar la muerte»[108].

[108] *Op. cit.*, pág. 730.

3.1.2 HIPERTEXTUALIDAD. IMITACIÓN SERIA. VERSIFICACIÓN.

Después de más de dos siglos de existencia de estas artes, el arte de bien vivir y bien morir de Diego de Torres Villarroel, *Cátedra de Morir*[109], está plagado, como no podía ser de otra manera, de lugares comunes: citas bíblicas, personajes antiguos como Séneca o Marcial, de los Santos Padres, de Erasmo o del mismo Quevedo, y sólo el ingenio, la inteligencia y mordacidad de nuestro autor lo convierten en una agradable e interesante lectura.

El libro forma parte de la producción religiosa en forma de tratado con una prosa didáctica y doctrinal cuya intención declarada y directa era tratar sobre la muerte, tan diferente de sus otros textos literarios como por ejemplo los *Sueños*, pero de los que no está tan alejado como parece, ya que en los dos ciclos de obras el contacto con el otro mundo y con la muerte es constante, e incluso en su última sátira intercala partes de tono ascético.

Dicho tratado está dividido en cinco partes o puntos como el autor los denomina. La metáfora que cohesiona los cinco puntos y se explica sobre todo en el primero, es visible en el título mismo del libro: *Cátedra de morir*, es decir, una ciencia que no tiene su cátedra en las Universidades o Escuelas como sí las tienen las «cuestiones médicas» o las «materias jurídicas» y los «temas filosóficos», mientras no hay catedráticos que enseñen a morir. Algo muy parecido dice Quevedo en *La cuna y la sepultura*: «Qué ocupadas están las universidades en enseñar retórica, dialéctica y lógica, todas artes para saber hablar bien y qué cosa tan culpable es que no haya cátedras de saber hacer bien y

---

[109] D. de Torres Villarroel, *Cátedra de morir*, citamos las obras de Torres por las que los críticos han considerado sus Obras Completas en catorce tomos y recogidas con el título, *Libros en que están reatados diferentes cuadernos físicos, médicos, astrológicos, poéticos, morales y místicos, que años pasados dio al público en producciones pequeñas el Dr. D. de T. V.*, Salamanaca, A. Villagrodo y P. Ortiz Gómez. Esta obra se halla en el tomo XIII. En adelante daremos la página en el propio texto. Mientras no digamos lo contrario, citamos siempre por esta edición.

donde se enseñe», la metáfora parece la misma en su intención de criticar a los saberes y a la ciencia en su dedicación a cosas no esenciales, el nombrado lema de la *cupiditas scientiae*. En realidad el sentido más preciso podría ser una crítica a las enseñanzas de la escolástica, sólamente dedicada a silogismos y debates nominales. Para Torres «morir bien es la ciencia de las ciencias, abandonada entre los hombres: con que no es admiración que se muera mal» (pág. 132). Recordemos uno de los discursos de Epicteto, aquel titulado «El progreso espiritual pasa por hacer frente a la muerte y a las calamidades», en donde se nos dice: «En lugar de apartar la vista de los acontecimientos dolorosos de la vida, míralos de frente y piensa en ellos a menudo. Al hacer frente a las realidades de la muerte, la enfermedad, la pérdida y la decepción, te liberas de falsas ilusiones y esperanza, al tiempo que evitas pensamientos desdichados y envidiosos»[110]

El título del primer punto, «Que no debe asustarnos la memoria de la muerte, ni la misma muerte, por ser paso para la Vida eterna», nos pone ya en el camino que Torres Villarroel va a desarrollar; en primer lugar la pintura que siempre se hace de la muerte como espantable y fea y la memoria que de ella guardamos, cuando en verdad a la muerte no hay que temerla pues es el camino de la salvación y de la vida eterna.

Luego, Torres, insta a meditar sobre la muerte con el conocido tópico de la *meditatio mortis*, que el Arcediano del Alcor, traductor del Enquiridion de Erasmo traduce como «la sabiduría no es sino un continuo pensamiento y exercitación para la muerte» (pág. 221), sentencia que ya pronunció Cicerón cuando dijo que filosofar no es sino prepararse a morir, y es esto mismo lo que dice Diego de Torres en todo su libro: lecciones en torno al último instante para así estar preparado e instruido para cuando llegue ese momento o instante final.

---

[110] Epicteto, *Un manual de vida*, *Op. cit.*, pág. 41.

En esta primera parte *Cátedra de morir* responde también al tópico del *nosce teipsum*, el conócete a ti mismo, donde así se verá el hombre como mortal y en ello radicará su auténtico saber, saber de la brevedad y caducidad de la vida. El verdadero saber, la sabiduría está, por tanto, ligada al morir, a la muerte. Esta memoria o acordarse de la muerte es el paso previo de todo conocimiento, que sólo se muestra, como en el capítulo cuarto de *La cuna y sepultura* el día de nuestra muerte. En cierta forma Quevedo, y al mismo tiempo Torres Villarroel, lo que hacen es declarar a la ciencia inane. Dice Quevedo: «¿Quién te dio a ti cuidado de las estrellas y puso a tu cargo sus caminos? ¿Para qué gastas tu vida en acechar curioso sus jornadas…? Deja el cuidado a la Providencia de Dios…». Esta cita negativa de la astrología es también un tópico común y procede de Séneca. En este sentido es en el que Torres hace la crítica del médico, del astrólogo y del letrado, incluyéndose él mismo en esta crítica, pues no olvidemos que Torres fue conocido sobre todo por sus profesión de astrólogo y célebres almanaques o calendarios, los cuales le hicieron famoso.

Este lugar común del *memento mori* se puede ver también en Tomás Kempis, quien siempre instaba a tener en mente la idea que uno va a morir. No olvidemos que tal y como nos dice Diego de Torres en su *Vida*[111], el Kempis era uno de sus libros de cabecera, y en el que podemos leer «Bienaventurados el que tiene siempre la hora de la muerte delante de sus ojos, y se dispone cada día a morir»[112]. Por todo ello no se debe temer a la muerte, pues por mucho que la veamos en calaveras, en los osarios, en las tumbas, etc., y frente a lo terrible y fea que nos la pintan, el recuerdo diario de ella y el *cotidie murimur*, debe hacer aparecer todas estas cosas como «juguetes para entretener

---

[111] Donde Torres nos dice, «y sólo dejé sobre la mesa y sobre un sillón que está a la cabecera de mi cama la tercera parte de Santo Tomás, Kempis, el padre Croset, Don Francisco de Quevedo y tal cual devocionario de los que aprovechan para la felicidad de toda la vida y me pueden servir en la ventura de la última hora», *Op. cit.*, pág., 116-7.

[112] T. Kempis, *Imitación de Cristo*, traducción del P. Juan Nieremberg, S.J., Ed. Vilamala, Barcelona, 1950, pág. 108.

farsas. Para reparar los estragos del Alma, miremos cada día morir... y cada instante que paso de la vida es una muerte» (pág. 133). Y a continuación copia un soneto que según dice escribió a una calavera cuando más joven:

No es muerte aquesta monda calavera,
dura, disforme, seca, y aterida,
aqueste es un destrozo, una caída
de la abreviada racional esfera.
De carne y hueso es como cualquiera,
por vida tiñe nuestra propia vida,
come, bebe pasea, está vestida,
y hasta morir es nuestra compañera.
Es sombra que no vemos y sentimos,
nos sigue a todas partes donde vamos,
sólo se aparta cuando morimos.
Con que es muerte la vida que logramos,
pues muerte son los días que vivimos,
y vida sólo el punto en que espiramos.

Este es otro aspecto que se debe aprender, que la muerte es compañera de la vida, sigue al hombre allá donde vaya, de modo que cuando nacemos morimos y cuando morimos empezamos a vivir: «a lo que engañados llamamos vida es barro, a quien desmorona el destrozo de la edad: lo que presumimos muerte es nacimiento: nacemos con la muerte y vivimos desde el punto que espiramos, [...] que sea gloriosa la eternidad consiste en aprender a morir» (pág. 134), para ello escribe Torres su Cartilla. Por tanto, si la muerte es vida, por qué la ha de llorar y temer, idea que ya se encuentra en la Biblia, en las letras grecorromanas y fue lema de la doctrina estoica y en especial de Séneca y el *Enquiridion* de Epicteto; y por supuesto se encuentra también en la *Cuna y sepultura* de Quevedo. Diego de Torres Villarroel no quiere horrores que sólo atemorizan, sino enseñanzas para estar prevenidos en la hora de la muerte. En este aspecto nos dice que «cosa loca es temer lo que no se puede excusar», por ello se debe tener buen ánimo, ya que «a esto somos nacidos, a morir, para esto venimos, para espirar: estudiemos esta lección para que acabe sin riego de morir mal nuestra vida» (pág. 135). Es un tema

clásico que se encuentra desde Horacio y sobre todo en Lucrecio, y más tarde en Montaigne, uno de los defensores en este aspecto de que no se nos debe ocultar la muerte. Dice el filósofo de la vida en uno de sus ensayos:

> Es la muerte la meta de nuestra carrera, es necesario que apuntemos a ella; si nos espanta, ¿cómo será posible dar un paso adelante sin fiebre? El remedio del común de los mortales es no pensar en ella. Ma, ¿de qué brutal estupidez puede venirle tan burda ceguera? […], aprendamos a hacerle frente a pie firme y a combatirla. Y, para empezar a privarla de mayor ventaja contra nosotros, tomemos el camino contrario al del común de la gente. Que no nos sea extraña, tratémosla, frecuentémosla, que nada tengamos tan a menudo en la cabeza como la muerte […]. De igual forma que se han situado nuestros cementerios junto a las iglesias y en los lugares más frecuentados de las ciudades para acostumbrar, decía Licurgo, al pueblo llano, a las mujeres y alos niños, a no espantarse en modo alguno de ver un hombre muerto, y con el fin de que este continuo espectáculo de osamentas, tumbas y comitivas nos advierta de nuestra condición […]. Aquel que enseñare a los hombres a morir, enseñaríales a vivir[113]

Frente a esta persuasión de que la muerte no ha de temerse, lo que en cierto sentido aleja a Torres Villarroel de la concepción barroca del temor a la muerte, el soneto a una calavera que escribió cuando joven, según nos dice, lo lleva de nuevo a lo más profundo y significativo de la iconografía del barroco español: la *facies cadavérica*, pues no otra cosa nos dice en ese soneto: la vida es, ya en sí, una calavera, el signo de un estado de caída de la naturaleza, o como él dice de la racional esfera, tal y como expresa en el final del primer cuarteto. Imagen esta que inundó todas las artes y el mundo simbólico del barroco, y que llega, ya menguada, hasta la primera mitad del siglo XVIII. Fernando R. de la Flor, hablando del paradigma desviado que tomaron nuestros intelectuales barrocos de un mundo menospreciado y engañoso, frente a la racionalizada sociedad occidental que estaba surgiendo en aquel tiempo con su *cogito ergo sum*, se planteó hallar un símbolo que recogiera este pensamiento de la vanidad y de la *meditatio mortis*, encontrándolo en la empresa moral de Juan de Borja *Hominem te esse cogita*, «piensa que eres hombre» como señala la *inscriptio* que le da título y cuya

[113] Michael de Montaigne, *Ensayos Completos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2008. Se trata del capítulo XX de la primera parte, titulado «De cómo filosofar es aprender a morir», págs. 12-138.

pictura es una calavera con una *suscriptio* narrativa que dice: «no ay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dexar»[114]. Imagen que se repite durante el barroco español en todos los tratados de emblemática, así en Hernando de Soto, Sebastián de Covarrubias, Saavedra Fajardo, etc. Para Fernando de la Flor es «finalmente, de todas las representaciones metonímicas que el concepto de la muerte ha puesto en circulación, la calavera supone la más eficaz y última»[115].

Diego de Torres no deja de reconocer en este primer punto algunas molestias que acaecen en el último instante como propias de la enfermedad, y en esta parte sitúa su vena burlesca y la ruptura con la seriedad de los *ars moriendi*. Torres nos habla del médico, quien es más de temer que a la misma muerte, del escribano, que viene a hacer el testamento le recuerda que se ha de separar de sus bienes y, por tanto, aumenta los dolores del enfermo: «que se vaya despojando de lo que amontonó en la vida: "¡Qué más muerte para el que tenía pegado el corazón al oro, acordarle que ha de dejar al oro!" Por último, el sacristán o el monaguillo, uno con su candil y enseñándole la Cruz, el otro con la campanilla, de nuevo aumenta los dolores cuando "oye los lamentos de la familia, las lagrimas de los amigos y padece otras interiores agonías». Este punto primero termina en la sentencia sobre la muerte: «discurrir en que antes ha de ser esperada que temida, y que no es tan fea como la pensamos» (pág. 136).

Todos los cinco puntos de esta *Cátedra de morir* terminan con un soneto a modo de epílogo en el que se hace un resumen o sintetiza el punto a manera de conclusión del mismo. Se trata de una práctica transtextual por imitación seria o transposición formal a

---

114 F. R. de la Flor, cf. Op. Cit., pág. 48, nota 12.
115 Cf. Op. Cit., pág. 57.

través de la *versificación* de su propio texto, intratextualidad, y que nos muestra la novedad que Torres Villarroel aporta a esos tipos de subgéneros que él recoge de la tradición transformándolos siempre en algún aspecto formal o temático[116]. También estos sonetos resúmenes los podríamos incluir dentro de esa otra forma hipertextual de imitación seria que Genette denomina *condensación* o *resumen*[117]. Quizás lo más importante de este artificio hipertextual sea el contraste entre el desarrollo del género didáctico-ensayístico y el género poético de los sonetos. La novedad consiste en introducir un soneto, poesía, en un tema serio, a pesar que el soneto tenga el mismo contenido temático. Se trata de un caso de *intratextualidad*, relación de un texto con él mismo, ya que lo que hace Torres es *reescribir* su propio texto versificándolo, es decir, transforma su propio texto, lo que en la terminología aportada por Lucien Dällenbach se llama *autotextualidad* o relaciones intertextuales dentro de un mismo texto[118]. Resulta curioso observar que esta mezcla prosimétrica que Torres introduce en esta obra es una de las características de la sátira menipea antigua. Veamos el primero de estos sonetos-epílogos que versifica su primer punto de *Cátedra de morir*:

Para morir venimos a esta esfera;
y así, amigos, valor: esto supuesto,
eche nuestra cordura todo el resto,
no habemos de morir pues vida fuera.
Al fin está de la vital carrera
la muerte, no ceñuda, de buen gesto;
y si allí está la muerte, vamos presto,
no hagamos mala obra, porque espera.
Pero antes de morir, con celo fuerte,
muertos hemos de hacer esta partida,
que en enterrar la vida está la suerte.
Se ha de tratar la vida por perdida,
que para tener vida nuestra muerte,
luto hemos de poner por nuestra vida.

---

116 Para este aspecto véase Gérard Genette, *Palimpseptos*, *Op. cit.*, pág. 270.
117 *Op. cit.*, pág. 309 y siguientes.
118 Lucien Dällenbach, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27, 1976.

No vamos a abundar en esta historia triste y en este pensamiento de la inanidad de la vida tal y como se refleja en el último terceto: la «vida perdida» y el «luto de nuestra vida», pues es constante en todo este tratado de bien vivir y bien morir.

El segundo punto de *Cátedra de morir* se titula «La muerte no se ha de temer como mal, se ha de esperar como bien, por ser paso para la gloria, y fin de los accidentes del mundo». En este segundo punto se nos explican las cuatro combinaciones o paradojas entre la vida y la muerte, dos vidas y dos muertes, que San Ambrosio en su obra *De bono mortis* nos expone, y a quien Torres llama el divino y al que nos referimos cuando hablamos de Alejo Venegas: «vivir con la vida», «con la muerte morir», «vivir con la muerte» y «morir con la vida». Estos contrarios, vida y muerte, pueden estar juntos en el hombre, pues Diego de Torres se refiere por un lado a la vida del cuerpo «que consiste en el movimiento de la carne y en el uso de los exteriores espíritus, manejados por el alma… La vida del cuerpo se desvanece como el humo, se convierte en podrido polvo: Esta es natural y por ley irrevocable precisa a que está condenada la naturaleza» (pág. 138), y por otro lado está la otra vida que «es una amigable espiritual unión con Dios,… La vida del alma es inmortal, y muere: apartarse de Dios por el pecado es morir el Alma… de modo que en vida estamos muertos y en la muerte vivimos» (pág. 138). Como vemos, el cuerpo es común a todos y es natural que muera y se convierta en polvo; la muerte del alma también puede ocurrir, esto acaece cuando se aparta el hombre de Dios por el pecado y es la que se debe temer y huir ya que está en nuestra mano, pues en vida estamos muertos si estamos en pecado, pero si por el contrario se muere en gracia de Dios la muerte se convierte en Vida. Estas dos vidas y dos muertes, vida del cuerpo y del alma, muerte del cuerpo y del alma se nos representa en un gráfico. Como vemos, las metáforas utilizadas por Villarroel para la

vida y el cuerpo, humo y polvo, son las típicas que venían usándose en este pensamiento sobre la muerte.

En este sentido, el libro de José Clicthove, *De doctrina moriendi*, al igual que San Ambrosio, abre su «tratado sobre la muerte –casi tan famoso como el de Erasmo-, con un capítulo acerca de las distintas clases de vida y de muerte, haciendo incluso instructivos con un gráfico sus mutuas relaciones de compatibilidad e incompatibilidad; y dedica los cuatro siguientes capítulos a demostrar que la muerte del cuerpo no es un mal temible, sino un bien apetecible»[119]. Diego de Torres, al igual que Clicthove, nos asegura que la muerte que hay que temer y huir es la del alma, pues la del cuerpo se ha de esperar como inevitable, y citando a San Agustín dice que todo lo hacemos al revés, pues se teme la separación del alma y la carne y se busca la separación del Alma de Dios, ésta última, el alma, muere por nuestra culpa, la del cuerpo muere por culpa de nuestros primeros padres cuando pecaron en el Paraíso y desde entonces nos destinaron a ser mortales: «Esta es la muerte (la del cuerpo) que no se ha de temer, se debe como a bien esperar, como a condición de la naturaleza hemos de sufrir con santa paciencia su gesto, porque nació con nosotros» (pág. 139-140).

Entre una serie de metáforas donde se nos hace ver cómo el paso del tiempo imprime su huella en el hombre, desde, por ejemplo, los primeros años a la vejez, o la del sol cuando camina hacia occidente, la luna cuando va perdiendo sus rayos, el árbol que florecía y el invierno lo deja cano, la fuente que manaba y el estío deja seca y envejece: «Sentencia es dada al mundo que todos sus entes mueran, todos entramos desnudos a la vida y todos hemos de salir del mismo modo» (pág. 140), y pone los ejemplos de que el Hijo de Dios y su Madre también pasaron ese camino, estando libres de la maldición de Adán, de modo que el hombre no debe aborrecerla sino de desearla pues le libra de las

[119] I. Adeva Martín, "Erasmo, Venegas y Bataillon", *Op. cit.*, pág. 410.

calamidades de la vida, «¿Quién teme la muerte? ¿Por qué la hemos de huir cuando somos herederos forzosos de ella, de las calamidades y el linaje del pecado?... Acuérdense V. Mds. que todos murieron y que los que faltan de nacer han de morir, y se les hará más suave esta memoria. A la que nos libra de calamidades y miserias no la hemos de aborrecer, se ha de desear con ardientes votos…» (pág. 140-1).

Por todo ello es mejor el día de la muerte que el del nacimiento que dirá Torres, frase tópica que nos recuerda a *La cuna y la sepultura* de Quevedo, pero que proviene del Eclesiastés: *Melior est dies mortis nativitatis*, (Mejor es el día de la muerte del justo que el de su nacimiento, 7.2) o de Séneca, y que ejemplifica con una nueva serie de metáforas como la del navegante y la del peregrino que llegan a buen puerto o a su patria : «La muerte, desde el proceloso mar de la vida nos conduce a la tranquila estación de mejor puerto, después de áspera y desnuda peregrinación nos lleva a la patria del Cielo» (pág.141). Recuerda que el mundo es un «hospital» no casa, «posada» no habitación pues siempre estamos de camino en esta vida[120]. De la misma forma se dice que todos los hombres espirituales han deseado el día de la muerte y maldecían el de su nacimiento: San Pablo, Job, etc. La conclusión definitiva de todo ello es que sólo temerá la muerte quien no espere ver a Dios por estar en pecado, el que crea en Dios estará deseoso de ver su patria.

Que la muerte es un bien apetecible y deseoso lo muestra Diego de Torres haciendo alusión al mundo, al diablo, a la carne, la soberbia, la ira y los vicios carnales, contra los cuales se debe pelear si no se quiere perder la vida espiritual. Todos estos son contrarios a la vida espiritual y uno debe ocuparse de su propio amor: «pues vivamos para nosotros

[120] Algunos críticos de la obra de Villarroel, cuando cuenta en su *Vida* que ha escrito la mayoría de sus obras en las posadas del camino, exaltan el vitalismo del autor. En verdad hay que tener en cuenta la ambigüedad de Torres en sus textos y ver como no es más que un tópico ese tema de la posada en el sentido que nos habla en esa cita: el mundo como posada y el hombre como peregrino por los caminos, y que otros escritores han descrito también este mundo como "gran plaza", "el mundo como mesón", "universidad", es decir, el mundo como teatro, que recuerda a obras que mencionaremos cuando hablemos de las sátiras menipeas españolas. Veremos otros pasajes de la *Vida* en este sentido ambiguo.

y cada uno viva para sí, pues para sí sólo muere cuando muere» (pág. 142), palabras que de nuevo nos recuerdan el credo estoico de amor a las cosas propias y desengaño de las ajenas, o al más propio de Séneca de «vivir cada uno para sí mismo», como también a la primera obra neoestoica de Quevedo que llevaba ese título o la refundición de la misma, *La cuna y la sepultura*, en el final del primer capítulo donde nos aconseja: «pues es forzoso morir para ti y a tu riesgo, es razón que vivas para ti y a tu provecho». En fin, un pensamiento sobre el bien que puede reportar la muerte del cuerpo, que no es más que es un tópico en la tradición de la filosofía escéptica o nihilista desde la antigüedad hasta estas consideraciones de Diego de Torres Villarroel.

Termina este segundo punto con la invención de dos sonetos forzados en las palabras finales de cada verso, escrito por un amigo y el propio Torres Villarroel cuando ambos estaban en la celda de un religioso, y que sirven de gustoso artificio a nuestro autor para mostrar sus habilidades poéticas, y aunque él diga que el suyo está escrito con menos elegancia es, como el anterior, un resumen de todo lo dicho en este punto segundo en forma versificada como vimos en el primer punto, y al que aquí añade esa otra novedad de que sea también un amigo suyo quien haga otra versificación, ampliando así la intratextualidad con la intertextualidad. El primero que reproducimos es el escrito por el amigo llamado Don Roque Gallego, y el otro por el propio Diego de Torres:

Es esta vida tan pesada cruz,
como molesto el hombre más mordaz,
de abandonarla sólo fue capaz,
el que siempre medita en el capuz.
Antorcha breve de una escasa luz,
que cualquiera pavesa es un agraz,
donde se engaña el juicio más sagaz,
transformándose en alma de avestruz.

Es esta vida una engañosa voz,
que al oído la deja pez con pez,

Nacer y recibir la mortal cruz,
de aquella triste vida, acre mordaz,
todo es uno, pues ya me hace capaz,
Antes que del capillo, del capuz.
Luego que enciende la razón su luz,
mueren sus pobres rayos en agraz,
no le presta el Fénix lo sagaz,
Ni le sirve el calor del avestruz.

Me llama el tiempo con sumisa voz,
para cogerme como incauto pez,

pues con cualquiera acento le da coz.
Es una vana de alcornoque nuez,
cortada de la parca con la hoz,
y molida del Diablo en la almirez.

vendrá la muerte y me dará una coz.
Y para trasegar mi débil nuez,
sonarán sonsonetes en su hoz,
antes que en mi cocina el almirez.

El punto tercero se refiere a la guerra de las pasiones que ha de sostener el moribundo y lleva un largo título: "Siendo precisa la guerra de las pasiones, se han de mortificar los afectos de la vida para morir bien, y se persuade esta meditación con la incertidumbre de la muerte y brevedad de la vida, el ignorado lugar y dudosa disposición del alma". La primera que ataca es la soberbia, la ambición de oro, de mando o de hermosura, o bien la liviandad o la lascivia. Contra todas ellas el recuerdo de la muerte, el *memento mori* nos sirve para pensar que todo lo ha de dejar. Contra esta ambición de oro Torres Villarrel introduce a la muerte universal e igualadora:

> Dime, por tu vida, ¿Qué se ha hecho los fuertes Reyes? ¿Dónde están los Emperadores insuperables? ¿Dónde aquellas Palas peregrinas, aquella turba de siervos y vasallos? Ya no hay memoria, ya se los tragó el olvido a todos esos caballeros. Vete a los sepulcros a ver como conoces el polvo: busca al Rey, y distínguelo (si puedes) del cavador: pregunta por el pobre y por el rico: mira si ha quedado en sus podrideros alguna señal de su jactancia y soberanía, todo lo hallarás tierra y gusanos: contempla allí lo que es naturaleza para que sepas lo que procuras agradar (145).

Este es un tópico que se venía arrastrando desde las Danzas de la muerte medievales y que ha pasado por todos los siglos en obras de autores tan conocidos como el Arcipreste de Hita, Manrique, Mena, etc., y que llegaría a su cima con el Barroco. Quevedo la cree necesaria y universal en *La cuna y la sepultura*, en muchos de sus versos y en su *Doctrina estoica* alude a que los estoicos la consideraban ya de igual modo necesaria, y así evitaban el temor a morir. Este tópico de la muerte como necesaria tiene su punto de partida en un epigrama de Séneca. Esta cita de una muerte democrática e igualadora, supresora de jerarquías se puede rastrear en muchos de sus textos.

En otra obra, *Vida Natural y Católica*, 1730, existe un comentario semejante en cuanto crítica de las jerarquías y denuncia de la desigualdad humana, texto que trece años después fue mandado retirar y expurgar por un edicto de la Inquisición, junto a otros de la misma obra, y que Torres Villarroel publicaría de nuevo en ese mismo año de 1743 ya expurgada y con un prólogo donde acusaba a sus enemigos salmantinos de ser los hostigadores de esa persecución de su obra, he aquí uno de los pasajes censurados:

> El Príncipe, el Duque, El Señor, ni el Monarca, no está dotado de mejores sentidos, de más alma, ni de más puntual organización: a todos nos cubre una especie, un género, y una diferencia; y si examinamos las mejoras que les ha dado el mundo, hallaremos, que tienen más de abominable, que de gloriosa. Los príncipes se formaron de los tiranos que hicieron esclavas las repúblicas; los capitanes, de aquellos espíritus impíos y terribles que quemaron provincias y vertieron la sangre de otros hombres; los reyes, de los que, con violencia escandalosa, tomaron posesión de aquel suelo que Dios y la naturaleza habían repartido a cada racional. Mantúvolos la codicia y la violencia en el tirano señorío, hasta que ellos propios hicieron leyes, códigos y pandectas para hacer hereditarias las rapiñas[121].

Sin embargo, tanto a sus enemigos como a la Inquisición se les pasó un texto casi similar publicado en el *Almanaque* de 1730, donde con un tono diferente y más popular, característico del género decía:

> La ira de la ambición, la vanidad de las pandectas, el derecho de las gentes y el tuerto de los diablos, han hecho tan desigual partija de los bienes comunes naturales, que entre cuatro monarcas, diez príncipes, veinte duques y catorce hidalgos, han partido toda la tierra, y a los demás que alentamos en el mundo político no nos han dejado suelo que pisar ni fruto que comer, con que en algún modo estamos precisados a hurtar y mentir para sacarles algo; porque si nos confiamos en su capacidad o en el precepto que tienen, nos moriremos de hambre. Compongámonos, y hurtemos con consideración, y mintamos sin perjuicio[122].

No obstante, la cita de *Cátedra de morir* está más cerca de lo macabro que de la rebeldía contra la desigualdad que se puede observar en las otras dos. Y decimos esto porque dicha cita nos recuerda a otra del siglo XVII sobre las ambiciones terrenas. Nos

---

121 D. de Torres Villarroel, *Vida natural y católica*, Madrid, 1730, pág. XIV y XV

122 D. de Torres Villarroel, *Obras completas*, T. IX, pág. 101.

referimos a la obra publicada en 1671 por Miguel de Mañara, *Discurso de la verdad*, y que sirvió como motivo o inspiración a dos lienzos de Valdés Leal conocidos como los *Jeroglíficos de las postrimerías*, uno de ellos titulado *In Ictu Oculi* y el otro *Finis Gloriae Mundi*, consideradas «las mejores obras que ha producido la iconografía española sobre la vanitas […] son los cuadros macabros [...] pintados por Juan de Valdés Leal»[123]. Sirva como ejemplo estas palabras de Mañara,

> ¿Qué importa, hermano, que seas grande en el mundo, si la muerte te ha de hacer igual con los pequeños? Llega a un Osario, que está lleno de huesos de difuntos, distingue entre ellos al rico del pobre, el sabio del necio, y el chico del grande; todos son huesos, todos calaveras, todos guardan una igual figura. La señora que ocupaba las telas y brocados en sus estrados, cuya cabeza era ornada de diamantes, acompaña las calaveras de los mendigos. Las cabezas que vestían penachos y plumas en las fiestas y saraos de las Cortes acompañan a las calaveras que traían caperuzas en los campos. ¡Oh justicia de Dios, cómo igualas con la muerte la desigualdad de la vida!...[124]

Como se sabe, el cuadro *Finis Gloriae Mundi*, (fin de la gloria de este mundo), basado en algunas partes del *Discurso*, representa el interior de un sepulcro (pudridero) donde hay tres cadáveres en diferentes estados de descomposición, un obispo, un caballero y un esqueleto sin identidad de dignidad alguna, y que se ha relacionado con la leyenda de los tres muertos y los tres vivos. Pues bien, creemos que el pensamiento de Torres Villarroel en este caso de la cita de *Cátedra de Morir* se acerca a este tipo de pensamiento barroco sobre la *vanitas* lo mismo que del aspecto macabro de las Danzas en su significación igualadora y democrática[125]. No se olvide que los tres están en la misma tradición de pensamiento nihilista y escéptico, y comparten un mismo modo de expresión. Es como hemos dicho la forma de Torres Villarroel de atacar a la vanidad mundana a través, en este caso, de la muerte.

---

123 J. Bialostocki, *Op. cit.*, pág. 203.

124 A. Rodríguez G. de Cevallos, «El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del Barroco español», *Boletín de arte*, Universidad de Málaga, 13-14, 1992-3, pág. 16.

125 Véase para todo el tema de la muerte y las Danzas, V. Infantes, *Op. cit.*

Destaca junto a la manifestación de la muerte cierta alusión a la obra de Erasmo en cuanto al hecho de que el cristiano ha de ser Filósofo de Cristo y está relacionado con el *cotidie morimur*, además de hablar de la Escuela de Jesús: «Toda la vida ha de ser pensar en la muerte, así despreciarás como buen Filósofo de Cristo todos los mundanos embustes […] y para no dar lugar a las tentaciones del capricho asistan a la Escuela de Jesús, guarden los Mandamientos y ríanse de los codiciosos soberbios que buscan a tanta costa honores y riquezas» (pág. 146-7). Sobre este caso de soberbia o de ambición Torres Villarroel nos da el símil de quien tiene el cerro del Potosí vaciado en monedas y guardado, pues si lo guarda, nos dice, es como si estuviera en la mina, y si lo gasta para comer o para vestir no podrá consumirlo todo, así que «el oro que tiene encerrado el codicioso, tanto me presta a mí como a él, porque ni el lo gasta ni yo lo uso: Pues, ¿para qué tenerlo encerrado? Por vida mía que somos tontos» (pág. 146). Insiste, además, en que es necedad perder el sueño por juntar monedas, algo a lo que también se refiere Quevedo en *La cuna y la sepultura* y en el prólogo a su versión de Epicteto. Este tópico del rico que no duerme, aparte de grecorromano, se encuentra en la Sagrada Escritura, en el *Eclesiastés*, y es recurrente en toda nuestra literatura desde la medieval al barroco, convirtiéndose el cerro de Potosí en otro de los tópicos sobre la riqueza desde el descubrimiento.

Otro punto importante en esta tercera parte es la que se refiere a la brevedad, fragilidad e incertidumbre de la vida. Torres Villarroel nos ofrece aquí las metáforas de la sombra de la flor comparadas con la vida, que según el mismo se halla en la Sagrada Escritura. Como siempre, la carne, mortal, en la que no se pueden fundar esperanzas, pues el "trabajo", la "miseria", la "crueldad", el "vino", la "vejez", la "injuria", etc. destruyen y matan el tiempo: «la infancia corre, la juventud se desliza y el tiempo vuela», y de nuevo vuelve a insistir en el *cotidie morimur*: «Cada instante morimos, cada momento

perdemos una parte de la vida y conforme crecemos, nos disminuimos» (pág. 148). Aquí salen de nuevo a relucir los conocimientos científicos médicos que Torres Villaroel poseía, pues nos habla de que el hombre se hace cada día con nuevas enfermedades: «La colica es una pasión que sola la introducía un insolente desorden y hoy la padece el más templador. El galico es quinto humor de nuestros órganos: el escorbuto ya va congeniando en nuestra fábrica, y a este tenor infinitas… A todos nos engaña el deseo de más larga vida, y cuando nos prometemos muchos años en el más verde deseo nos burla el accidente, y se ríe de nosotros la necia confianza de lo frágil; el flujo de la vida se desguaza; el tiempo movible huye, y ni tú ni otro le pueden detener» (pág. 148), palabras que serán utilizadas casi idénticas en su sátira de *Los dessahuciados*. Prosigue Torres tratando el tema central de la incertidumbre de la hora, lugar, dudoso género de muerte y, sobre todo, la ignorada cualidad y disposición del alma. Aquí cita Villarroel directamente un epigrama de Séneca: «¿Quién será el hombre que tenga tan propicios los Dioses que lo hayan asegurado la vida de mañana?» (pág. 149). Y otro de Marcial que dice «es locura decir mañana porque no hay más vida que la respiración de cada momento» (pág. 149-50). Como vemos, el tema o la idea de que el hombre va muriéndose poco a poco (*cotidie morimur*) es básico para Torres Villarroel, algo que seguro aprendió en su libro de cabecera, el libro de Kempis *De la imitación de Cristo y menosprecio del mundo* en su capítulo veintitrés del libro primero titulado “De la meditación de la muerte” donde escribe «Mañana es día incierto, y ¿qué sabes si amanecerá mañana?».

Sobre el día de la muerte dice que se le oculta al hombre porque es bueno para la salud, «pues si ahora que ignoramos el fin nos descuidamos tanto, sin dificultad tales somos que hasta la última hora aumentaríamos las maldades» (pág. 149). Del mismo modo incierto es también el lugar de la muerte. Aunque siempre la imaginemos en nuestra

habitación rodeado de nuestros amigos, Torres habla que en ese caso discurre mal nuestra razón, pues desde el ignorado país a los que perecen en el mar pasando por el día de una jornada, «en cualquier lugar tiene tendidos sus lazos la parca. Cierto es que hemos de morir, pero dudoso el cuándo, el cómo y el lugar. Y pues la muerte en cualquiera parte espera, para ser doctos en morir la hemos de ganar por la mano, y esperémosla a ella en todo tiempo y lugar» (pág. 150).

Pero lo que más debe entristecer, en palabras de Villarroel, es el estado dudoso del alma, pues muchos se han condenado creyendo que estaban en gracia y otros por haber dilatado el arrepentimiento y así haberles sorprendido la muerte sin preparación para ella.

Sobre el género o tipo de muerte, de nuevo advertirmos un cierto destello de la *Preparatione ad morten* de Erasmo y de las obras de Quevedo, al decir Torres que «locura es pensar que podemos de repente morir, desde el día del nacimiento empezamos a morir» (pág. 151), por ello, como decía Erasmo y después repetiría Quevedo, no existe muerte repentina, pues «debemos disponer cada hora la vida como si en aquel instante viniese la muerte […] Cada hora que pasa es un entierro de nuestra respiración, y si aquella no es la última es porque de gracia nos mantiene la misericordia» (pág. 151). Igualmente este capítulo termina con un resumen verisificado en forma de soneto:

¿Cuándo vendrá la muerte? No sabemos
el cómo y el lugar. Ni en conjetura
el detener su curso. ¡Qué locura!
sólo es cierto y de fe que fallecemos.
Pues ¿Cómo la amenaza no tememos
del Criador de toda criatura?
deseche la maldad nuestra cordura,
y el viaje del Alma preparemos:
La muerte, aunque parece que se esconde,
cada momento nos está acechando,
dejémosla que siga y que nos ronde.

Ella va y viene y nos está esperando,
y ya que nos oculta cómo y dónde,
estemos prontos para siempre y cuando.

El cuarto punto de este breve tratado de bien vivir y bien morir hace precisamente alusión a la necesidad de estar siempre preparado en vida para cuando llegue el momento: «La buena vida es cierta seguridad de la buena muerte», pues estas artes hacían hincapié en que quien vive bien no puede morir mal, y al revés, el que vive mal no puede acabar bien, de nuevo Torres Villarroel vuelve a repetir en este punto que la muerte es bien recibida por quien cree en Dios y sólo significa la salida de este valle de llantos, como él lo llama. Aquí Diego de Torres utiliza la metáfora del canto del cisne para compararla con la buena muerte o bien morir, ya que ese canto del cisne antes de la muerte significa lo dulce y alegre de su última hora; así, dice Torres, debe recibir el buen cristiano su último instante en esta vida, y cita otro epigrama de Marcial en latín que hace alusión a este canto del cisne en su agonía.

Por el contrario, para el delincuente y vicioso el morir es miserable, ya que en ese último momento le rodean los tormentos y se acuerda de los bienes, honras, etc. que tiene que dejar, y propone que se salga de estas culpas y pecados con tiempo suficiente y no dejarlo todo para la última hora:

> y haciendo esto que digo a V. mds. hermanos míos, no temerán la última agonía, los visitará la amable consolación en aquella hora, y morirán angélicos sin el ansia ni horror que padecen los mal dispuestos en aquella hora. Todo lo dejamos para la hora del morir, sin acordarnos que entonces tenemos muchas cosas que disponer […] ¿Cómo estará el cerebro para repartir bienes y desposeerse de ellos con cristiana y discreta resolución? ¿Cómo estará la memoria para buscar los pecados y aborrecerlos? ¿Qué enfermo (aun el más agravado) se acuerda de rezar un Padre nuestro? Lo que más fastidia en aquel punto es la oración, falta la fuerza, el espíritu, como no está ayudado de la carne también desmaya entonces […] V. mds. procuren cuando gozan salud, dejar la hacienda, partir los bienes, pagar las deudas, hacer testamento prudente con maduro consejo para que no queden pleitos ni rencores entre los que nos hubiesen de heredar, porque a la verdad en el hombre moribundo no hay razón ni prudencia, sino una revolución de sentidos tan trocados […] Si esto no se puede en sana salud, por lo infinitos negocios que ocupan la vida de V. mds., a la primera indisposición, antes que se agrave la fiebre, dispongan sus almas (y por Dios que no se fíen del médico, que les dice esto no es nada) ¿Qué sabe el

> doctor, cual es la última enfermedad? El *Eclesiástico* aconseja que confesemos en el tiempo que vivimos […] Aun para la salud temporal del cuerpo es desahogo y remedio este antídoto, porque las más veces proviene la enfermedad del cuerpo de la disposición del Alma, de los desórdenes de la lascivia, de los excesos de la gula… (154-5).

Como vemos, sigue la crítica al médico que es la tradicional en estos casos, pues es al médico espiritual al que se debe de llamar primeramente y confesarse, tal y como manda la ya nombrada bula de Inocencio III: «y así manda a los médicos del cuerpo que ante todas las medicinas receten primero la del Alma» (pág. 156). Podemos ver aquí reflejado como la enfermedad proviene de la mala disposición del alma, por ello lo primero es confesarse, ya que esta idea está basada en que con ese acto se puede aplacar la enfermedad del cuerpo, y recuerda en latín un pasaje del Eclesiastés sobre la necesidad de confesarse en el tiempo que se vive.

Dice Martínez Gil sobre este asunto que «el descrédito del médico es coetáneo de la culminación de un proceso, el de la clericalización de la muerte, el de la adquisición de protagonismo absoluto por parte del religioso en torno al lecho del agonista. Y las diatribas que los autores de las artes de bien morir dirigieron a los médicos venían dadas muchas veces por la disputa de ese protagonismo que un alza de la consideración de la medicina hubiera podido poner en peligro»[126]. Así pues, de nuevo introduce Torres la crítica al médico y dice que el doctor no sabe, pues «a los principios del morbo no se conoce lo grave: por un resfriado se introduce un tabardillo, por un esperezo empieza un dolor de costado por un dolorcito de vientre toma principio una colica» (pág. 155). Fórmula esta del resfriado, el esperezo y el dolor de vientre que pueden ocasionar una muerte que nos recuerda un tanto a aquella otra serie que Quevedo utiliza en su *Cuna y sepultura*, «las mismas cosas saludables te traen muerte: un airecillo si te coge el cuerpo

[126] F. Martínez Gil, *Op. cit.*, pág. 133.

destemplado, un jarro de agua si sudas, el baño la comida si es demasiado, el movimiento si te cansas, el sueño prolijo».

Persiste Torres Villarroel en este punto la analogía entre la salud del cuerpo y la salud del alma, tema del que nos ocuparemos en en este trabajo cuando veamos otras obras, tales *Vida natural y católica* y su última sátira *Los desahuciados del mundo y la gloria*, obra satírica a la que nos hemos referido en diferentes ocasiones en este apartado, pues introduce en ella, como decimos, muchos puntos de vista en relación con el tratado ascético.

Nuestro autor termina este capítulo con una alusión al engaño en este mundo que todo lo vuelve del revés: «¿Quién es tan bárbaro que proponiéndole una buena vida como seguridad del morir bien no la abraza? Pero es el dolor que todo lo trocamos: buena vida se entiende en el mundo el desorden, la gula y la posesión de los vicios. La abstinencia, la religión, el recogimiento y la contemplación llaman mala vida: ¡Rara persuasión del engaño, que sabiendo que es muerte la creamos vida!» (pág. 156). Y como todos los puntos anteriores concluye con un soneto que resume las principales ideas expuestas:

Beber de la lascivia los raudales,
alimentar la gula codiciosos,
vestirse los ropajes más costosos,
y amontonar con ansia los caudales.
A estos torpes alientos y fatales
en que viven difuntos los viciosos,
siendo accesos de muerte peligrosos,
los llaman buena vida los mortales.
¡Oh ceguedad del Alma! Que engañada
llama morir a la dichosa suerte,
y vida a la que es culpa continuada.
No es vida, aunque el aliento nos la advierte,
pues no merece vida ser llamada,
quien sólo es vida de la mala muerte.

El quinto y último punto de esta *Cátedra de morir* está dedicado a las tentaciones del enemigo común para el cristiano, es decir, a la lucha del agonista con el

demonio en la última hora de su vida. La exposición de las cinco tentaciones es el núcleo de los clásicos *ars moriendi*: infidelidad, desesperación, impaciencia, vanagloria y avaricia, atribuidas al demonio, y los cinco rechazos que todo buen cristiano debe conocer, y a quien asiste en este último combate final el ángel bueno que ayuda en la inspiración y es guarda de las cinco virtudes; también incluyen estos *ars moriendi* una introducción o final a la importancia de la preparación para la muerte, y en algunos casos se añadía en el último capítulo una oración, con lo que estas artes constaban generalmente de once capítulos. Jaime Montañés, en su libro *Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir* que hemos citado, en su segunda parte, tratado primero, reproduce y traduce los once capítulos de un *ars moriendi*, algo típico de estas "artes" en el siglo XVI y XVII en dichos tratados. En algunos, como el de Montañés, muchos más amplios que el breve tratado de Torres, tenían cabida los pecados capitales y sus contrarias virtudes y otros puntos sobre los pasos a seguir por un buen cristiano, tanto en la vida, como en el último instante, aspectos éstos que Torres tratará en la obra *Vida Natural y Católica*. Torres Villarroel habla de pelea en el momento final siguiendo a San Cipriano en su sermón *De mortalitate*, también mencionado cuando hablamos de Alejo Venegas, y así la fe del buen cristiano no se puede debilitar y debe entablar batalla si quiere salir victorioso.

Si Erasmo, por ejemplo, en su libro o arte de bien morir *Praeparatione ad mortem*, reduce, como hemos dicho, a dos los tipos de tentaciones: desesperación y vanagloria, Torres Villarroel se refiere a las tentaciones de la fe, la desesperación, vanagloria y el temor al infierno con las horrorosas figuras del lagarto, cuervo, lechón, y pone como ejemplo las tentaciones de San Martín. En este punto de las tentaciones Torres se muestra en algunos aspectos bastante erasmista, sobre todo en su visión del agonizante como soldado de Cristo y la solución ante las tentaciones, la cual debe consistir en creer

y confesar cuanto tiene declarado la Santa Iglesia y no entrar en disputa con el demonio: «Nos acostumbra tentar con lo arduo de el Misterio Santísimo de la Trinidad, con el difícil de la Encarnación y Comunión […] el único remedio es confesar y repetir el mísero doliente que cree y confiesa entera y sólidamente cuanto tiene declarado la Santa Iglesia […] y para guardar la Fe en la última agonía, conduce mucho en el tiempo que vivimos, huir la curiosa y temeraria indagación de sus misterios» (159-60). No obstante, sigue aquí también Torres Villarroel la doctrina clásica de la iglesia, y nos pone ejemplos de Judas, el príncipe de los ángeles caídos, Adán, etc., en cuyos misterios no debemos entrar.

En cuanto a la desesperación, expresa que por muchos que hayan sido las maldades, la misericordia de Dios las puede borrar todas en el último momento si hay arrepentimiento sincero, y compara esta misericordia divina con las positivas metáforas del Sol y la Fuente que no cesan de iluminar y de calmar la sed, contrarias a la utilizadas para menospreciar la brevedad de la vida u otras por el estilo. Al pecador que está en el último trance, Villarroel propone los ejemplos de la Magdalena, San Pedro y el Buen Ladrón, que se salvaron gracias a la Fuente de la Misericordia divina y de nuevo remite a San Ambrosio en el ejemplo del Buen Ladrón. Por lo que toca a las figuras espantosas con que el demonio tienta, lo mejor, contra todos estos espantajos, es fortalecerse con la señal de la cruz, la cual debe tener cerca el moribundo, además de recordar la pasión de Cristo y retirarse a la contemplación de sus llagas. No deja de tener cierta similitud estas maneras de ahuyentar al demonio con las que el propio Erasmo dice en su *Praeparatione ad mortem*. También la oración sirve en estos momentos finales. Villarroel copia una y aconseja que si no se puede decir con la boca se haga con lo más profundo del espíritu. Otro punto para el agonizante es pedir la intercesión de María Santísima, abogada de todos los que se encuentran en pecado, y llamarla mediante una

oración que también reproduce. De igual forma, el agonista debe procurar que le asistan eclesiásticos devotos y que le recen oraciones con el tema de la pasión de Cristo, pero ante todo debe elegir a uno para que continuamente le asista. Termina este punto y el final de esta *Cátedra de morir* con otro soneto-resumen de todo el punto quinto:

¿Qué es esto? ¿Por qué temes, Alma mía,
salir de la asquerosa ruin posada?
¿Ya no quieres la patria deseada,
que tanto tu fervor apetecía?
Desecha la engañosa cobardía
de la pena que juzgas preparada,
si estás de la justicia perdonada,
en la misericordia te confía.
Ya sale mi Jesús: a tu presencia
llega, dulce bien mío, fervorosa,
sin más padrino que esta penitencia.
Pues si al Alma rendida y amorosa
le tiene asegurada la clemencia,
sal, que ya en su palabra eres gloriosa.

Este breve arte sobre el bien vivir y el bien morir que hemos visto, deja fuera muchas cosas que eran muy usuales en dichos tratados y en libros sobre el tema de la muerte. Así, nada nos dice Diego de Torres sobre los enterramientos, las indulgencias, el viático y otros asuntos relacionados con la última hora como podían ser las velas, misas, etc., que el agonista normalmente encargaba a sus herederos. Este vacío puede responder a que Torres Villarroel entendía estas manifestaciones exteriores como algo secundario, quizá en el sentido de un reformador erasmista que profesa una religión más interior. En realidad, este tratado se interesa sobre todo por dos momentos que todo buen cristiano debe asumir en su vida para que su muerte sea una buena muerte: tener siempre presente la idea de la muerte, el *memento mori*, saber de la brevedad de la vida y cómo la muerte puede aparecer en cualquier momento para lo cual hay que estar siempre preparado.

En cierta medida, este ascetismo de Torres Villarroel representa un estado de la vida como engaño, como un mundo al revés según hemos visto en muchas de sus citas, por ello esta obra, como las siguientes que vamos a comentar, plantean de alguna forma un estado de desengaño a través del ascetismo. Aprender a morir significa desengañarse de las apariencias de este mundo de acá abajo y aprender la lección de cómo llevar una buena vida, una verdadera vida para conocer el verdadero mundo de allí arriba. Se trata del escepticismo que vimos al comienzo como tercera vía entre el tradicionalismo o el privilegio centrado en la escolástica y las fuerzas del progreso de la nueva ciencia. Torres, que conoce esta última como nos deja ver en su obra *El ermitaño y Torres*, al final la rechaza por la misma razón que la escolástica: un sistema que se sale fuera de la experiencia con sus términos y lenguaje confusos, sobre todo en lo que respecta a la medicina, ya que ésta se debe estudiar de verdad en la cabecera del enfermo.

Del desengaño al ascetismo o la contemplación del mundo sin la imperiosa necesidad de intervenir en el destino. Recordemos aquello de Santa Teresa «nada te turbe …», impasividad, autocontrol, confianza en Dios. Determinación de una postura ya en el Renacimiento asumida por relajados, iluminados, etc., que adoptaron estas formas de espiritualidad, mezcla de desengaño y frustración, ante la imposibilidad de actuar sobre el destino.

Para esta "filosofía del desengaño" que práctica Torres Villarroel es interesante el comentario que sobre el tema ha hecho Maravall, pues en ella podemos darnos cuenta de un aspecto que la crítica sobre Villarroel ha destacado: su contradicción, y así entenderla de otra manera a como se ha venido haciendo hasta ahora, la cita es larga pero merece la pena:

> Tendríamos que rectificar, o por lo menos matizar, en conexión con lo que precede, la tan mencionada doctrina barroca del "desengaño". Si la idea de que el

> mundo es teatro, sueño, ficción –respecto a una trascendente esencia-, el desengaño a que nos lleva a aprehender tal verdad no opera tampoco postulando una renuncia o exigiéndola de quien la reconoce. Si todos soñamos la realidad, quiere decirse que hemos de adecuar a esa condición de lo real nuestro modo de comportarnos. Si en Quevedo, uno de los escritores que más reiteradamente y bajo más variadas formas explota el tema del desengaño, leemos pasajes como éste: "yo te enseñaré el mundo como es, que tu no alcanzas a ver sino lo que parece", esto no quiere decir que el mundo aparente se aniquile: queda ahí, sólo que el hombre, provisto de tal enseñanza, más ajustadamente, puede acondicionar a él su conducta. Quevedo hace este planteamiento para proponer al lector que piense en el más allá –aunque no siempre sea así-. Gracián o Saavedra, sobre la misma base, pretenden inspirar modos de conducirse que lleven al éxito –aunque inversamente no dejen de hallarse en ellos contradictorias estimaciones de moral tradicional [...]
> Hemos de aceptar que la constante referencia al desengaño no produjo, pues, actitudes de renunciamiento, sino todo lo contrario: una común disposición para buscar el bien propio a costa del ajeno, [...] Esto nos hace ver que el desengaño no significa apartamiento, como venimos diciendo, sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente –y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones-, pero no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, el cual ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquél[127].

Torres Villarroel no habla sólo en estas obras del desengaño, como hemos dicho también en sus obras satíricas, los *Sueños,* lo hace de forma destacada. La crítica se ha planteado una contradicción entre las obras serias y las festivas, o incluso dentro de una misma obra, sin llegar a formular una teoría consecuente sobre la relación entre las mismas. Estas palabras de Maravall pueden aclarar en algo esa contradicción entre Demócrito y Heráclito, la risa y el llanto, o entre Quevedo y Gracián, moral ascética y moral de éxito, muerte y risa, de las cuales participa Torres Villarroel a partes iguales. A pesar de todo, el ascetismo y la doctrina moral que podemos observar en esta obra y las siguientes de Torres no se olvidará de la «vida», del «mundo», y escribirá una autobiografía burlesca. El estilo que mueve las obras de Torres Villarroel se halla entre la ambigüedad y la ambivalencia, pero no por ello carece de una estructura que tiene desde muy antiguo sus ancestros, y que se pueden apreciar en todas sus obras: prólogos, almanaques, sátiras y muy en especial en la *Vida* que escribió, y que no es otra que lo serio-cómico.

---

[127] J.A. Maraval, *Op. cit.*, pág. 415.

De todas formas, vemos como en este tratado sobre la muerte se mezclan citas estoicas o de Séneca junto a las de las Sagradas Escrituras, los Santos Padres, la *devotio moderna*, el humanismo cristiano e incluso algún aspecto de las Danzas de la muerte, todo ello reducido ya en este siglo XVIII en que escribe Torres a lugares comunes donde es difícil separar lo que es de uno o de otro si el propio Torres no lo específica en su obra, que se halla de esta forma plagada de intertextualidad. La rica expresividad de nuestro autor hace ameno su estilo gracias a las numerosas comparaciones, metáforas, símiles y a una escritura verdaderamente original. Si tuviéramos que comparar este ascétismo de Torres Villarroel con el de Quevedo por ejemplo, diríamos que éste último lo cifra en el *cotidie morimur*, es decir, el hecho de que el hombre va muriéndose mientras vive, como quien cada instante muere; por el contrario en Torres Villarroel tendríamos que situarlo en la *meditatio mortis*, el pensamiento siempre puesto en la muerte. Este ascetismo de la *meditatio mortis* es en verdad lo que se nos dice en su *Cátedra de morir*. En la hagiografía que Torres escribió sobre el venerable Padre Jerónimo Abarrategui y Figueroa, que también comentaremos brevemente en nuestro trabajo, nos dice Torres claramente lo que entiende por ascetismo:

> ...*La memoria de la muerte en la vida* excusa muchos arrepentimientos terribles, muchas confusiones espantosas, y muchas lágrimas inútiles, que sobresaltan en aquélla hora a los que no quisieron pensar en ella. *La consideración continua de la muerte es el remedio de todos los males, acometimientos y asechanzas, que turban nuestros espíritus y nuestra conciencia;* desbarata todos los encantos, hechizos y ardides de las pasiones: agobia las altanerías de la soberbia: revuelca las fantasías de la vanidad: apaga los ardimientos de la lujuria, y arrolla finalmente las locuras, antojos y desvelados apetitos del amor propio, y pierden toda su fuerza a la vista de esta fructuosa consideración. Las almas puras que siguen el partido de Jesucristo, las personas que abrazan una vida irreprehensible, las Vírgenes consagradas a Dios, y los que emplean a su vida en la penitencia y en la caridad *no dejan pasar momento sin la memoria de la muerte*: [...] *A la verdad la muerte debe ser el asunto todo de nuestras meditaciones y conferencias*;... (123-4. Subrayado nuestro)

En relación con el ascetismo de Diego de Torres son muy pocos los críticos que se han ocupado de él de una forma directa. El único trabajo sobre este aspecto es el que en 1912 le dedicó José de Lamano y Beneite, o al menos así reza en el título de su obra: "El ascetismo de D. Diego de Torres Villarroel", pues la verdad es que muy poco de eso hay en su artículo y sí otras muchas cosas que nada tienen que ver con el ascetismo, algunas de las cuales sin embargo constituyen para nosotros una de las aproximaciones o intuiciones más certeras que se han dicho sobre Torres Villarroel, que no se han tenido en cuenta después. El trabajo de Lamano y Beneite, dividido en cuatro partes, las primeras de ellas prácticamente dedicadas a su vida, y la última al esfuerzo por unificar en nuestro autor las dos corrientes de su pensamiento que hasta la fecha son motivos de disputa y debate: el humorismo y el ascetismo, así como de las polémicas literarias que mantuvo con otros escritores, aunque se ocupa más de lo primero, el humorismo, que de lo segundo, lo ascético. Comentando los muy diversos y extraños ramos del saber que Torres Villarroel cultivó, Lamano y Beneite nos dice que entre otras obras de contenido bien grave o bien festivo, o de carácter científico o divulgativos nos encontramos a nuestro autor escribiendo «diálogos filosófico-satíricos, de corte lucianesco», adjetivo este último que lo volvemos a encontrar en otro pasaje cuando ya al fin se decide a comentar la obra ascética de nuestro escritor:

> Pasemos, pues, norabuena a estudiar su plácido ascetismo, que es, a no dudarlo, el punto negro de aquella su idiosincrasia espiritual, harto borrosa y compleja; --que en otros espíritus de una sola faz, no sería ardua empresa bosquejar un retrato con justeza de parecido, que ayudara a formar cabal idea de su contextura psicológica. Pero ¿cómo armonizar la pacífica convivencia del *ascetismo* y del *humorismo* en espíritu tan indomable como el de D. Diego de Torres Villarroel? ¿Cómo juntar *las burlas y los donaires* que derramó en sus libros y puso por obra, a plena luz meridiana, en calles y plazas henchidas de pueblo, *con las graves y austeras moralidades* que, no sólo estampó en sus libros de Agiografía y de Ascética, sino que también practicó con silencioso y sublime heroísmo en la mayor y mejor parte de su vida? ¿Cómo, en fin,

> infusar en su temperamenteo *lucianesco* el espíritu de un *Tomás de Kempis*?[128]. (subrayado nuestro)

Como decimos, no se ha tomado suficientemente en cuenta este trabajo ni la mención que este crítico hace, en la segunda década del siglo XX, referente al temperamento lucianesco de sus diálogos filosóficos-satíricos, que tanta importancia tienen para nosotros al considerar una parte de su obra: los *Sueños morales* o su *Vida*, comentario escrito como nos refiere dicho crítico cuando «sobre el sepulcro de Torres Villarroel ha comenzado a soplar la brisa amorosa de justicia y de reivindicación de los postergados». Incluso uno de estos *Sueños*, el que se titula *Los desahuciados del mundo y la gloria*, lo incluye Lamano y Beneite dentro de su ascetismo, ya que el subtítulo que lleva la obra en su primera parte: «Útil para cuantos desean morir bien y conoce*r* las debilidades de la naturaleza» le permite tratarlo como libro ascético, subtítulo que, por otra parte, se parece mucho a un arte de bien morir o al propio subtítulo de *Cátedra de morir* como hemos visto. *Los desahuciados* ha sido comparada actualmente también con otra obra que vamos a comentar y a la que consideramos como obra de «doctrina moral»: *Vida natural y católica*, pues como señala un crítico de la obra de Torres Villarroel, «ahora podemos hablar de una cierta complementariedad: si en la *Vida Natural y católica* va a dar las indicaciones necesarias para preservar la salud del alma y el cuerpo, en *Los desahuciados* expondrá, con una serie de ejemplos, los resultados en el plano natural y moral de no seguir aquellos consejos»[129].

Todas las ideas que hemos visto reflejadas en *Cátedra de morir*, la vida como un paso hacia la muerte, la fragilidad y brevedad de la existencia, el recuerdo continuo de la muerte para alejar los peligros del Mundo, el desengaño de la opinión vulgar sobre la

---

[128] J. de Lamano y Beneite, «El ascetismo de don Diego de Torres Villarroel», *La Ciencia Tomista*, Año III, tomo V, Marzo a Agosto de 1912, pág. 210.

[129] E. Martínez Mata, *Los "Sueños" de Diego de Torres Villarroel*, Eds. Universidad de Salamanca, 1990, pág. 40.

muerte y las apariencias del mundo de aquí abajo o el propio *contemptus mundi*, hacen de este arte de bien vivir y bien morir un tratado ascético sin lugar a dudas, y que Lamano y Beneite, después de incluir su obra entre las de espíritu satirizador de todas las terrenas y efímeras vanidades hallará en este breve tratado el «aspecto funéreo … que presenta el ascetismo de aquel varón insigne»[130], carácter fúnebre que comparte con el pensamiento de su querido y admirado Quevedo. Y sigue insistiendo en que ese ascetismo, ese humus que impregnaba a muchos de los escritos de Torres, ese poder santificador del pensamiento de la muerte llega a su máxima expresión en la obra que estamos comentando: «Pero en donde, con todo intento, derramó su espíritu de asceta, que ardía en celo devorador por la salvación de las almas, fue en sus *Sueños* y en la *Cátedra de* morir […] un sumario de puntos de meditación sobre el pensamiento de la muerte, distribuidos en sendos artículos»[131], y elogia el tono de la obra por la gravedad de la oratoria, tan distinto de la sequedad y aridez de las aulas teológicas o escolásticas, para acabar alabando esta obra «No sé de ninguna obra de Torres tan seriamente escrita ni con tanta y tan persuasiva elocuencia como esta *Cátedra de morir*, en que transciende por todas sus páginas el funéreo ascetismo de que estaba impregnado su espíritu»[132].

Hemos repetido en alguna ocasión, y volveremos sobre ello más adelante, que hay un rasgo en la obra de Torres Villarroel que no ha sido tenido en cuenta a la hora de su revisión crítica, ya que casi todos los acercamientos hablan de una dicotomía en la obra y en la vida de Torres, que como hemos expresado se puede reducir al enfrentamiento entre el humorismo y lo serio, y en el que se han empleado las más variadas formas de expresión por parte de cada crítico, siendo la más conocida la de lo mundano y lo ascético. Pues bien, no debemos dejar de señalar a la hora de hacer esta

130 J. de Lamano y Beneite, *Op. cit.*, pág. 219.
131 *Op. cit.*, pág. 220.
132 *Op. cit.*, pág. 224.

mención crítica de *Cátedra de morir* un episodio de su *Vida*, el correspondiente al trozo quinto, donde se puede observar ese estilo y forma cómico-seria y que sin embargo ha sido interpretado como un rasgo característico del contrarreformismo de Torres por parte de unos de sus más brillantes críticos: Russell P. Sebold, y también cómo ha sido calificada toda su obra de autobiográfica. El fragmento en cuestión se refiere a la grave enfermedad que padeció Torres Villarroel y en la cual estuvo al borde de la muerte. No pasó desapercibida esta anécdota por parte de Sebold para incorporarla a su teoría de un Torres contrarreformista, «centauro mixto» entre el claustro o lo ascético y lo mundano. Pues bien, no hace falta una lectura demasiado atenta de este trozo para darse cuenta de que es todo lo contrario a lo que Sebold supone, ya que en este serio trance por el que pasa Torres de verse al borde de la muerte está narrado en la *Vida* con un tono paródico. Dice Sebold, fundándose en extractos sacados de la *Vida*: «Así, durante una enfermedad casi fatal que se prolongó desde el 15 de abril hasta el 20 de agosto de 1745 y acabó en esta última fecha en un ataque de apoplejía, Torres se consolaba con las visitas del exorcista fray León de Guareña, que venía a conjurarle los diablos y las brujas de que se le creía poseído, pero no sin que su especial genio festivo encontrara al mismo tiempo algo risible en el aspecto del contrito conjurador. Al describirle Torres vuelve por un momento al estilo Hieronymus Bosch que había usado antes en las *Visiones*: *«respiraba muertes y eternidades por todas sus ojeadas, coyunturas y movimientos;* pero como yo estaba ya familiarizado con su rostro, su vestido y su conversación, me producía muchos consuelos aquel bulto, que sería a otros formidable»[133]. Aparte de este conjurador o exorcista, había siempre en su casa un montón de médicos que no se ponían de acuerdo sobre la enfermedad de Torres, quien había padecido más de doscientas sangrías, según el propio Torres nos relata. Como se puede apreciar, sin tener

[133] D. de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Ed., introducción y notas de Russell P.Sebold, Ed. Espasa –Calpe, Madrid, 1966, pág. XV.

que citar el texto completo, esta parte no es más que la parodia o burla de un arte de buen morir, es decir, todo lo contrario de lo que un Torres católico había dicho sobre los últimos instantes del enfermo y que hemos visto tanto en su *Cátedra de morir* como veremos en sus testamentos. La hipérbole utilizada de la enfermedad y los médicos, tanto como la superstición exorcista no se corresponden con una referencialidad supuesta en la vida real de Torres como quieren aquellos que toman la *Vida* por una autobiografía, sino más bien con una clase de alegoría paródica o autobiografía ficcional que es la que domina toda la obra de Diego de Torres Villarroel, quien aprovecha su propia enfermedad real como burla para reírse de la seriedad que entrañaba el último momento de la muerte, en constante autorreferencialidad intratextual.

Finalmente queremos comentar sobre este ascetismo del pensamiento contrarreformista español, con el cual nuestro país se apartó de Europa, y en realción a la idea de ascetismo de Torres, que se trata de un ascetismo que anula la vida y sólo deja un sujeto para la muerte apartado de todo lo sensible, una voluntad ascética de renuncia a la vida. Pues bien, el sujeto de este ascetismo nacido de la contrarreforma no es muy diferente del sujeto nacido de la razón por la misma época, pues el sujeto racionalista de Descartes también se separa de la vida y de lo sensible y nace como sujeto puro del pensamiento, como sujeto lógico; también aquí opera una ascesis y voluntad de renuncia a la vida. Un sujeto para la muerte y un sujeto para el pensamiento, los dos alejados de la vida sensible. Quizás un equivalente de ambas posturas se pueda encontrar en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, ya que por una parte el retiro apartado de la vida y el mundo para efectuar estos ejercicios es un retiro ascético, y por otro esos mismos *ejercicios* tienen una estructura y metodología tan rígida como las *meditaciones* cartesianas. Como ha dicho María Zambrano, «Si hay alguna obra en nuestra literatura que tenga un cierto parentesco con el *Discurso del Método*, es los

Ejercicios de Loyola […], es casi una mecánica de la santidad»[134]. No obstante, como hemos venido manteniendo este ascetismo de Torres se aleja, precisamente, del ascetismo contrarreformista centrado en el horror de la muerte, y se centra en rebajar el temor que se debe de sentir ante ella, introduciendo en su texto una transtextualidad y cierta burla que hacen de su arte un lugar original dentro de dicho corpus genérico.

[134] María Zambrano, *Senderos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1986, pág. 100.

3.1.3 PARATEXTUALIDAD RELACIONADA CON LA TEMÁTICA DE LA MUERTE

Además de este tratado sobre la muerte que es *Cátedra de morir*, existen otros documentos y escritos donde podemos ver algunos de los temas que Torres Villarroel deja fuera de su libro. Cuando ampliamos la noción formal de *paratextualidad* que Gérard Genette considera dentro de un mismo texto, como son prólogos, epílogos, citas a pie de página etc., para atender a una concepción más ampliada que ateñe también a la temática. De esta forma, textos breves como testamentos, relaciones fúnebres, hagiografías, etc., pueden agruparse dentro de la paratextualidad cuando dichos breves textos tienen referencias temáticas con otra u otras obras importantes de un mismo autor. En nuestro caso, algunos de los temas que Torres Villarroel deja fuera de su *ars moriendi* pueden completarse si tenemos en cuenta esos breves paratextos que hemos señalado, dado su carácter de complemento temático con respecto al tema principal de la muerte y lo fúnebre desarrollado en *Cátedra de morir*.

- La *Oración fúnebre* predicada en memoria de Torres Villarroel

Uno de estos breves textos hace hincapié en el *memento mori* y estaría relacionado con su propia vida personal, se trata de la *Oración fúnebre* que predicó el Padre Faylde en las honras fúnebres celebrada por la Universidad de Salamanca años después de morir nuestro autor. Como advierte Martínez Gil «Los sermones fúnebres eran, por lo general, laudatorios y no ahorraban elogios al piadoso difunto cuya vida y muerte proponían como ejemplo»[135].

[135] *Op. cit.*, pág. 83.

En la *Oración Fúnebre* el P. Faylde nos dice cómo Torres Villarroel mandó preparar una sepultura para él y sus hermanas en la capilla que había mandado construir en el convento de los PP. Capuchinos, extramuros a la ciudad de Salamanca, como anuncia en el pronóstico de 1752:

> Tengo también la honra de ser fundador, fortuna que sólo la logran los hombres magníficos, pues con licencia de los RR. PP. Definidores de Capuchinos de las dos Castillas he labrado, desde las zanjas hasta las tejas, una Capilla dedicada a Jesús Nazareno y dentro de ella veinte y dos entierros, de los que me han concedido la bizarra pobreza de estos mortificadísimos Varones los cuatro más anchos para esconder mis huesos, los de mis hermanas y sobrina; con tanta caridad, ahorros y distinciones, que no nos falta más que morirnos y meternos de mogollón en su nicho cada pobre; pues hasta las Candelas, la Campana, las Misas y los Responsos nos tienen adelantados; y cada día están enviando Mementos y Kyries de aviso al Purgatorio[136] .

Igualmente en su *Vida* nos narra como los mismos PP. Capuchinos le habían cedido una celda donde nuestro autor se retiraba y recogía a meditar y descansar de vez en cuando: «Hame concedido la bizarra pobreza y la extremada piedad de los Reverendos Padres Definidores Capuchinos de las dos Castillas una celda en el convento de Sala, donde me meto a temporadas a divertirme y a guardarme de los ociosos, de los porfiados, los zalameros, los petardistas y otros moscones y andan con un zumbido descomunal plagando de aturdimientos, enojos y majadería las ciudades y sus ocupados habitantes»[137]. Aquí podemos apreciar la diferencia de tono entre la escritura de su *Vida* y la encomiástica y retórica de la *Oración fúnebre*, ajustada siempre a los cánones de rigor que se acostumbraban en estas ocasiones. Y así dice el P. Faylde,

> De este retiro y de lo mucho que se internó en *la meditación de la muerte* nacería aquella poco imitada resolución de preparar en el convento de venerables Padres Capuchinos entierro para sí y la única hermana que le había quedado; y como si esto no fuese bastante para *traer siempre la muerte en su presencia y en su memoria*, se mandó retratar en un cuadro, que colocó en el mismo sitio , con la muerte a su lado, en ademán de embestirle. Su estudio en estos últimos años era en aquel cuadro, donde se hallan

[136] D. de Torres Villarroel, *Obras completas, T.* X, pág. 109.
[137] D. de Torres Villarroel, *Vida*, *Op. cit.*, pág. 285.

> tantos desengaños y donde se descubre el doble disfraz de todas las cosas del Mundo, su meditación era aquel cuadro, sus visitas eran a aquel cuadro. Enajenado en sus tristes representaciones, y como si la imagen de la muerte, que tenía en su cuerpo, cuando ya se iba debilitando, no fuese bastante para traérsela a la memoria, llegó al extremo de mandar labrar la Caja en que se habían de colocar sus huesos, tomando por sí mismo la medida de lo largo y de lo ancho, hasta llegar a tenderse en ella para que ésta saliese cabal[138].

Vemos, pues, como el pensamiento y el recuerdo de la muerte está presente en la vida misma de Diego de Torres Villarroel.

- Los cuatro testamentos

En cuanto a sus testamentos, del nueve de Agosto de 1745 y doce de octubre de 1748, realizados a la edad de 51 y 54 años, y los dos últimos en marzo y mayo de 1768, dos años antes de su muerte, podemos apreciar cuál era el sentir del profesor de Matemáticas jubilado en los aspectos concernientes al enterramiento e indulgencias. Si en la *Oración fúnebre* se puede apreciar ese carácter del humanismo cristiano, siempre con la muerte en la memoria, en los testamentos vemos una doble vertiente entre un catolicismo más estricto, más en consonancia con los postulados de Trento en cuanto al tema de las indulgencias y enterramientos, y más humanista en cuanto a las pompas fúnebres. No olvidemos que el testamento de aquella época tiene un valor muy estimable que la historia de las mentalidades ha utilizado para sus estudios sobre la muerte, «porque el testamento no era sólo, como sucede hoy, un mero acto de derecho privado que regula la transmisión de bienes, sino el medio de arreglar las cosas del espíritu ante Dios y la propia conciencia [...] El testamento era, en fin, un pasaporte para el cielo a la vez que un legitimador del goce y posesión de los bienes terrenales, beneficios a los que el fiel correspondía con moneda temporal (legados piadosos) y

[138] J. de Lamano y Beneite, «El ascetismo de don Diego de Torres Villarroel», *La Ciencia Tomista*, Año III, tomo V, Marzo a Agosto de 1912, pág. 226. Subrayado nuestro.

espiritual (misas y fundaciones caritativas). De ahí que todo testamento constara de una protesta de fe, una serie de cláusulas piadosas y otras relativas a la distribución de la herencia»[139]. Por ello los testamentos solían recoger ese momento trascendental donde ofrecen una riquísima cantidad de datos sobre los rituales de la muerte: enterramiento, pompas o cortejo fúnebre, misas, indulgencias, etc.

Entre las dos etapas de sus testamentos podemos también apreciar un cambio sustancial en esos veinte años de diferencia entre unos y otros. En el testamento de 1768, pues los dos de ese año son casi idénticos, hecho conjunto con su hermana Manuela, el reparto de sus bienes entre sus familiares muestra como Diego de Torres había acumulado una cierta riqueza, pues prácticamente en el de 1748 no deja casi nada a sus familiares, los únicos que heredan son su hermana Manuela y su sobrina Josefa Ariño, mientras en el de 1768 se habla de ciertas alhajas de oro, plata, diamantes, etc., así como de una dote de mil ducados a cada una de sus cuatro sobrinas y una mejora para su sobrina Josefa Ariño:

> Ídem, queremos, es nuestra voluntad, que sobre ciertas alhajas de oro, plata, diamantes y otras cosas (que constarán de una memoria firmada por mí, dicho Don Diego, tenemos entregadas a dichas cuatro sobrinas) y sobre el importe de las dotaciones de Doncellas que cada una tuviese, se le de y complete de lo más florido de nuestros bienes, once mil reales de vellón a cada una, en la misma forma y especies que se hizo con Doña Antonia de Ariño, mujer de Don Salvador de la Mota, esto es, en plata, oro, diamantes, algunas mudas de ropa nueva, algunos surtidos nuevos o vestido de seda nuevo y algún dinero, bien entendido que las referidas alhajas no las ha de poder vender hasta que tomen estado o después de nuestro fallecimiento. […]
> Ídem, mandamos a Doña Josefa Ariño, por ser la mayor y la que más nos ha acompañado y servido, además de sus mil ducados, por vía de mejora lo siguiente: un reloj de oro, un brial pajizo de tafetán, un Capotón de paño de San Fernando con galones de oro, un abanico con lámina de Roma y varillaje de marfil…[140].

Así mismo cancela la cuenta que dos de sus sobrinas, Antonia y Manuela Ariño, tenían contraídas con él por un importe de 1835 reales y otro de 700 reales. También a la viuda

---

[139] F. Martínez Gil, *Op. cit.*, pág. 32-33.
[140] Y. P. Arcaix. «El doctor don Diego de Torres Villarroel. Presentación de dos testamentos inéditos», *Revista Provincial de Estudios*, Salamanca, V. 20-21, 1986, pág. 139.

de su sobrino Isidoro Ortiz, Mª Josefa Sánchez, se le perdonan los 4294 reales que tenía contraídos. No se olvida en estos momentos finales de su querido Hospital de Nuestra Señora del Amparo, donde él solía curar a los leprosos y en el cual tenía un cargo voluntario como *Comisario de mes*, que lo ejercían tanto sacerdotes como caballeros, contribuyendo al sostenimiento de dicho hospital de su propio bolsillo y al cual cede 70 reales de vellón. El propio Torres Villarroel nos ha dejado en su *Vida* un testimonio sobre estas Hermandades u Hospital de Nuestra Señora del Amparo, donde nos expone la organización y contenido del mismo, funciones y demás cargos, así como las enfermedades, pobres y vagabundos que recogía, fruto de un memorial al Rey redactado con motivo de la prohibición de pedir limosnas para que los dos pobres que lo hacían en el Hospital pudieran seguir recogiéndolas, a lo que se le contesta que el hospicio de la ciudad daría dos raciones de comida, vestido y calzado a los dos pobres que el Hospital nombrara, pero que no podían seguir pidiendo limosna. También refiere este asunto en el almanaque de 1764 titulado *Las vistillas de San Francisco*. El P. Faylde nos refiere sobre el Hospital del Amparo lo siguiente en su *Oración Fúnebre*,

> Pero dígalo por todos (que sí lo dirá siempre) el Hospital del Amparo, lucido teatro de las misericordias de D. Diego de Torres. Este dirá que sus alhajas más preciosas eran las ropas de D. Diego de Torres; dirá que la cama de D. Diego de Torres lo fue muchas veces de los enfermos; dirá que, cuando entraba algún piadoso a visitarlos en sus cuadras, éstos, en testimonio de su agradecimiento, enseñaban las sábanas y otras ropas que les había enviado nuestro Torres […]; dirá (lo que no se puede oír sin asombro y gran confusión nuestra) que vio varias veces a nuestro catedrático visitando las camas de los enfermos, consolándolos y limpiándolos, *hasta llegar al extremo de chupar la podre de sus heridas*, enfermando de este modo con los enfermos y cargando con sus dolencias y pestilentes humores[141].

En todos los testamentos, desde el primero, deja a su hermana Manuela todo lo perteneciente a sus obras y escritos. Copiamos a continuación algunas muestras del testamento de 1745, no muy diferentes a los otros tres posteriores en cuanto al

[141] J. de Lamano y Beneite, *Op. cit.*, pág. 217.

enterramiento, indulgencias y pompas fúnebres, donde se puede notar la idea que Torres Villarroel tenía sobre estos temas que no expuso en su *Cátedra de morir*, idea mucho más popular que lo cabría deducir de su ascético escrito y de otros suyos, así como de la que nos transmite el P. Faylde. Por ejemplo, dice de su cuerpo, «el cual quiero sea sepultado en la bóveda del Convento de Capuchinos, extramuros de esta Ciudad, con el hábito de mi Padre San Francisco», éste era uno de los elementos de clericalización que la muerte había tomado desde que a finales de la Edad Media se hizo más personalizada, la tan traída y llevada mortaja que el difunto debía de llevar puesta y que normalmente pertenecía a una de las órdenes mendicantes, entre las cuales la más famosa era la de los Franciscanos. Y continúa de esta forma:

> y si muriese fuera de esta ciudad donde no haya Convento de Capuchinos, quiero ser sepultado en la parroquia de mi feligresía, y que a mi entierro no se lleve música, acompañamiento, pompas de luces ni otras profanidades, solamente deseo que lo lleven cuatro hermanos de la Venerable Congregación de Jesús Nazareno y, a falta de esto, cuatro hombres humildes alumbrando con dos velas de cera o a lo más cuatro, y es mi voluntad no se pongan lutos, estrado ni se hagan otras demostraciones de vanagloria, y que si muriese en esta ciudad se arreglen mis testamentarios a la costumbre que tiene la Universidad en enterrar sus Doctores, escogiendo y atendiendo siempre a mis deseos que es huir de toda pompa, y ser puesto en el lugar más inferior y más pobre que los demás de mi Gremio[142].

Aquí sí podemos ver un Diego de Torres acogido a una religión no superficial ni de apariencia pomposa, sino la idea de una religión mucho más interior e íntima. En cuanto a las misas como forma de sufragio, también deja reglado este asunto Torres Villarroel. Como se sabe, por las misas se debía pagar un dinero que las parroquias tenían estipulado y que recibían de muy buen grado, pues era un ingreso muy beneficioso para ellas por las cantidades de misas que se encargaban, sobre todo en el período Barroco. De esta forma dejó estipulado nuestro autor el asunto de las misas en su primer testamento: «Ídem, mando se digan por mi ánima el día del entierro veinte misas

[142] Y. P. Arcaix, *Op. cit.*, pág.127.

rezadas y, en cada uno de los noveno, y cabo del año, a tres misas, y que se pague su limosna de mis bienes»[143].

Otro de los sufragios a los que más solían acudir los otorgantes que hacían su testamento, y que era muy popular en aquellos tiempos, eran las Bulas de difuntos, que tenían diferentes grados de indulgencias. La de Diego de Torres es como sigue: «y dejo la disposición de ello y modo de ofrenda a dirección de mis testamentarios a quienes encargo me compren una Bula de difuntos, y que den aviso a dicha Venerable Congregación de Jesús Nazareno, luego que yo fallezca, para que me haga las honras que acostumbra como a uno de sus congregantes, y que sin retardación se pague de mis bienes a la Redención de cautivos y casa santa de Jerusalén la limosna que es estilo, con que aparto a estas obras pías del derecho que tenían a mis bienes»[144]. No es necesario recordar como Erasmo critica lo que para él eran manifestaciones de una religión supersticiosa, y Alfonso de Valdés también las pone en ridículo en sus erasmianos *Diálogo de Mercurio y Carón*.

- Una *Relación* fúnebre

Otra obra, relacionada con el tema fúnebre que venimos tratando en todo este apartado, es una *Expresión fúnebre a la gloriosa memoria de los Excmos. Señores Don Juan Domingo de Haro y Guzmán, y Doña Inés de Zúñiga y Fonseca, su mujer, Condes de Monterrei, 1744*[145].

Como ha puesto de manifiesto Fernando R. de la Flor, la estructura de la fiesta fúnebre y en concreto al referirse a las celebradas en Salamanca durante el siglo XVII, ésta puede considerarse a modo de un *ars moriendi*. Y es aquí donde puede verse la fuerte trabazón

143 *Op. cit.*, pág. 127
144 o*p. Cit.*, pág. 127.
145 *Obras Completas*, T. VII.

que tienen los textos que estamos comentando, desde *Cátedra de morir* a esta *Relación* fúnebre, ya que todo gira alrededor de la muerte, del último instante, y por lo tanto del «desengaño» y la «vanidad». No hay que olvidar tampoco lo que Antonio Bonet Correa dijo de estas fiestas, profanas o religiosas, como práctica del poder y que nos muestran la medida de la categoría del difunto según su ostentación[146].

En esta *Relación*, al contrario que Quevedo con respecto a la crítica al lujo de las pompas fúnebres, sepulcros, urnas, epitafios, etc., que hace en sus adiciones a *De los remedios de cualquier fortuna*, Torres Villarroel se muestra partidario de festejos fúnebres en personas insignes que han demostrado acciones heroicas o una vida dedicada a las virtudes. Estas celebraciones y sus recuerdos duraderos son lo que él llama «la inmortalidad en el mundo», que según Torres fue introducida por los antiguos, los *castrum doloris* de los ceremoniales romanos; así justifica Torres este tipo de celebraciones:

> La costumbre de celebrar con esplendidas pompas las glorias de los muertos es muy loable, porque es una ceremonia en que está resplandeciendo la Religión, el amor, la gratitud y el culto obsequioso… Era singularísima la estimación que la Gentilidad hacía del honor de estas últimas solemnidades: y si tan prodigioso cuidado ponían en la celebridad de esta piadosa ceremonia los que sin luz de la Resurrección la veneraban, cuanto mayor debe ser la solicitud de los que (gracias a Dios) la confesamos y tenemos… Los Gentiles, los Católicos y todo género de gentes y religiones han acostumbrado honrar a sus difuntos con sepulcros portentosos, elevadas pirámides, preciosas urnas, cumplidos lutos y discretos epitafios: de modo que ya fuera agravio infame faltar a tan generales y antiguas expresiones, porque era dejar sin premio a la virtud, sin memoria a la grandeza y sin el justísimo obsequio a la heroicidad (pág. 305-6).

En esta *Expresión fúnebre* Torres Villarroel hace una detallada descripción de las pompas fúnebres que los herederos de los Condes de Monterrey le dedicaron a éste el día nueve de Mayo de dicho año con motivo del traslado de sus restos mortales, después

---

146 Antonio Bonet Correa, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6, Zaragoza, 1979, págs. 53-85. Véase también del mismo autor su trabajo más reciente titulado «La fiesta como metáfora», en donde nos dice que «El trasfondo trágico de la fiesta era pura metáfora», en Margarita Torrione (ed.), *España Festejante. El siglo XVIII,* Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pág.13.

de veintiocho años, desde el Oratorio de San Felipe de Neri en Madrid al Convento de la Purísima Concepción de las Agustinas Recoletas de Salamanca, un funeral que excedió en grandeza a los más importantes que se celebraban en Salamanca: «Ordenó, pues, la liberalidad destos Señores Herederos un funeral tan suntuoso, que compitió, y aún excedió sin duda, a los que en otras Honras y entierros magníficos han celebrado las dos ilustrísimas Comunidades de Ciudad y Universidad de Salamanca, como puede ver y hemos notado en las memorias antiguas y fieles relaciones que han dejado impresas a la posteridad por signos demostrativos de su fe, ciencia y lustroso esplendor» (307). No olvidemos que en los años seiscientos Salamanca fue conocida como la «Nueva Atenas» y competía con la Corte en toda clase de fiestas efímeras, tanto por parte de la iglesia, el cabildo municipal o la propia universidad.

Esta obra de Torres Villarroel pertenece al género de la *Relación*, es decir, escritos que dejaban reflejados los fastos acontecimientos que los distintos estamentos de la ciudad realizaban con motivo del nacimiento, casamiento o muerte de un rey o reina, pero también de personajes relacionados con la alta nobleza como es el caso que describe Torres Villarroel. Fernando R. de la Flor ha sometido estos textos a una crítica destacando «el presupuesto ingenuo, infantil que en ello funciona es que el texto, la *Relación*, refleja la realidad de lo espectacular, y más allá la verdad toda de lo "ocurrido", incluyendo sus adjetivaciones: "grandioso", "masivo", "nunca visto"..." [...] Pues creo que la propia adopción que en él se hace de un punto de vista omnisciente, está evidenciando que se trata de la construcción de un campo ficcional, retóricamente elaborado;...»[147].

[147] F. R. de la Flor, *La península metafísica, Arte, Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pág. 349.

La descripción que refiere Torres Villarroel, con toda clase de detalles, es al Túmulo que se erigió para la ocasión en dicho convento por obra del famoso arquitecto de Salamanca Miguel Martín. Como dice también Martinez Gil «las honras regias no eran monopolio de la corte. Numerosas ciudades las celebraban erigiendo fastuosos túmulos, disponiendo grandes ceremonias religiosas e incluso convocando certámenes literarios que premiaban los mejores epitafios y jeroglíficos» (pág. 84). Estos artefactos eran de naturaleza efímera y lo único que quedaba de todo ello eran las *Relaciones* que se hacían para dejar memoria de ello, sobre el «discurso espectacular» un segundo «discurso textual». Las relaciones de honras fúnebres o de conmemoraciones fúnebres comienzan y se extienden durante todo el siglo XVI y fundamentalmente en el XVII y comienzan a declinar a partir del XVIII con la nueva dinastía de los Borbones, o por mejor decir cambian su aparato espectacular y grandioso, "barroco", por otro más sencillo y pedagógico, lo mismo que su «organización en un buen número de casos, ha pasado de las manos de instituciones poderosas, como la propia Iglesia, representada en sus cabildos catedralicios, o universidades y corporaciones municipales, a ser patrimonio de pequeñas entidades: en ocasiones gremios, en ocasiones instituciones de limitado rango local: colegios, barrios, asociaciones de comerciantes, conventos...»[148], aunque este no es el caso de la *Relación* de Torres Villarroel que sigue en ello la tradición de suntuosidad y lujo característico del barroco.

Fernando F. De la Flor ha destacado también la legitimación del gasto simbólico que la fiesta de honras fúnebres, o cualquier conmemoración efímera lleva consigo, «último producto de una inversión grandiosa de sentido, la *Relación* tiene que justificar sobre todo el derroche, validar todo gasto y dar un sentido legítimo a la dilapidación ocurrida», sin olvidar que todo ello está avalado por la religión, por la Iglesia. Será este

[148] F. R. de la Flor, *Atenas Castellana (Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen)*, Ed. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Salamanca, 1989, pág. 198.

punto uno de los principales en cuanto a una nueva visión de las *Relaciones* de fiestas. Ya Maravall había hablado de ello en su libro sobre el Barroco cuando dice que «en las lujosas fiestas cortesanas, en las celebraciones urbanas o eclesiásticas, eso de su riqueza y ostentación –reveladoras del poder de una persona- es lo que se destaca»[149].

Por otra parte, Rodríguez G. de Cevallos hablando sobre estas celebraciones regias durante el Barroco ha puesto en evidencia la íntima relación política que existe entre estos actos y la perpetuación del régimen monárquico: «La vertiente política de las exequias ha sido recientemente estudiada por el profesor Javier Varela y a todos es patente que con tan costosas celebraciones lo que el Estado quería inculcar en sus súbditos era la idea de que la monarquía, como institución, era inmortal pese a que un monarca determinado, en cuyo honor se realizaban, hubiese abandonado esta vida perecedera para ocupar un lugar en la eterna e incorruptible. Efectivamente ya en la Edad Media, como lo investigó magistralmente Ernst Kantorowicz, durante las exequias y en la misma sepultura se exhibían los dos cuerpos del rey, el terreno y corruptible y el espiritual e imperecedero, este último como alegoría de la pervivencia de la institución. En el barroco los jeroglíficos que acompañaban al túmulo se cuidaban especialmente de rememorar esta idea capital de que la muerte del rey suponía ineludiblemente la subida al trono de su sucesor, el príncipe heredero, salvando la permanencia de la corona y de la dinastía»[150].

El Túmulo que nos describe Diego de Torres llevaba inscripciones, epitafios, sonetos sepulcrales y jeroglíficos, esto es, emblemas que se componían de tres partes: la *inscriptio* o lema que da título al emblema, la *pictura* o imagen simbólica y la *suscriptio* o declaración en quintillas o redondillas. Los jeroglíficos eran cuatro, cada uno con

[149] F. R. de la Flor, *La península metafísica, Op. cit.,* pág. 489.
[150] A. Rodríguez G. de Cevallos, *Op. cit.*, pág. 23.

elementos detallados. Todo ello lo mandó hacer el propio Torres Villarroel, quien se los encargó a Don Agustín de Zaragoza, profesor de Cánones de la Universidad de Salamanca. Asimismo asistió la Capilla Música de la Santa Iglesia Catedral compuesta por veintiocho personas, y la Oración Fúnebre o Sermón de Honras se solicitó al doctor don Antonio García Benito, del Gremio y Claustro de la Universidad de Alcalá, teólogo de dicha Universidad y Colegial en el Mayor del Arzobispo de la Universidad de Salamanca, entre otros méritos y cargos más, y según Torres Villarroel «sujeto de cuya excelente penetración, exquisito ingenio y sabiduría en las ciencias en que públicamente entiende, y de otras particulares elegancias escolásticas y políticas dan famosa noticia las dos célebres Universidades de Salamanca y Alcalá, y los sujetos inteligentes que en otras partes hayan logrado el gusto de oírle y tratarle» (pág. 310).

La parte central de este escrito, y la más extensa, se refiere a la descripción de los cuatro elementos de la figura octogonal del Túmulo, repartido en cuatro cuerpos, y la reproducción de los epitafios latinos, sonetos castellanos, jeroglíficos con sus tres partes, los avisos lúgubres y morales. La parte final y apoteósica de este acto fue el sonido de todas las campanas y relojes de la ciudad sonando y la iluminación de las velas y hachones encendidos alrededor del Túmulo, todo ello acompañado con los cantos de los prebendados músicos, para finalizar con la misa de réquiem, verdadero espectáculo visual y sonoro.

Después de esta colorista, espectacular y emocionada descripción, donde la luz y el sonido crean una especie de apoteosis final, pasa Torres Villarroel a referirnos la Oración Fúnebre del doctor Antonio García. Aquí nos interesa destacar de nuevo un aspecto con relación a la *Vida* de Torres, pues en ella se pueden percibir algunas características literarias de nuestro autor con respecto a la Oración Fúnebre al

describirnos el estilo de dicha Oración, en la cual no está permitido usar de lo cómico como en las epístolas: «Usa de la sentencia con admirable propiedad, porque es toda lamentable, sin la vanidad ostentosa de la erudición que algunos usan en semejantes actos. El estilo es puro, Ciceroniano, grave, claro *y sin mezcla de lo cómico, que aunque es permitido alguna vez en las epístolas, nunca en las Oraciones Fúnebres*, porque en estas debe ser todo trágico» (pág. 322, subrayado nuestro).

En la Vida de la carmelita Gregoria Francisca, que veremos más tarde, en el prólogo al lector se nos dice que en los asuntos majestuosos, severos y graves, que Torres Villarroel siempre los denomina melancólicos, como pueden ser las vidas de santos o simplemente la vida de una religiosa ejemplar, no cabe la mezcla de lo cómico, al igual que en la Oración fúnebre. Y decimos que es interesante este comentario sobre la Oración fúnebre como estilo trágico, porque un estudioso de la obra de Torres Villarroel ha destacado para la estructura de la *Vida* la de la Oración fúnebre. De acuerdo con la interpretación que sostiene Torres Villarroel sobre lo trágico de la Oración fúnebre sería imposible considerar la *Vida* como una Oración fúnebre, pues en ella un elemento muy importante lo constituye lo cómico. No obstante, el trabajo de este crítico tiene otras apreciaciones merecedoras de aprobación y de las cuales nos ocuparemos en otro lugar[151].

Pero como hemos subrayado al comienzo, esta *relación* de Torres Villarroel no se casa muy bien con la pretendidamente sencilla y humilde buena muerte que todo católico debe seguir en el último instante tal y como refleja su *ars moriendi*, *Cátedra de morir*. Pues bien, el contrasentido que hallamos entre estas dos obras de Torres Villarroel es el mismo que encuentra Fernando R. de la Flor entre el derroche, gasto,

[151] A. G. Loureiro «La *Vida* de Torres Villarroel, la Oración fúnebre y la ley», en Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata (eds), *Revisión de Torres Villarroel*, Eds. Universidad de Salamanca, 1998, págs. 173-193.

dilapidación de estos actos y el sentido "cristiano" de la muerte, contrasentido que se observa en las relaciones o conmemoraciones de las fiestas fúnebres barrocas. Un sinsentido que para dicho autor se produce en el plano de lo ideológico, y que ejemplifica con el poema de Cervantes *Voto a Dios que me espanta esta grandeza*. «El poema deja ver el conflicto entre lo que la muerte implica crudamente: vacío, inanidad, desfallecimiento, cesura, pérdida, y lo que, por su parte, las *relaciones* extraen de esa misma muerte, dando sentido al lujo funeral de las exequias y confiriendo una unidad a todo lo manifestativo que en torno a ello se produce. [...] Ello implica extraer de la muerte, grandeza; del vacío, un conjunto de formas y figuraciones; de la inanidad, una nueva relevancia; del desfallecimiento, la energía de la acción; de la cesura, la invocación a la tradición continuativa; de la pérdida personal, finalmente, una ganancia ampliamente socializada. Y hasta diríamos de ello que supone sobre todo extraer del silencio, el discurso, el texto, la palabra»[152].

Es cierto que el poema de Cervantes produce el efecto deconstructivo del aparato espectacular en que se habían convertido las honras fúnebres, pero también la «filosofía del desengaño», «el pensamiento de la caducidad», todo un pensamiento metafísico sobre la realidad contingente, efímera del hombre y su consideración de la muerte debía erigirse también en pensamiento crítico ante estas demostraciones de la *vanitas* mundana, tal debía ser el caso del pensamiento de Torres Villarroel según venimos señalando en este trabajo, pero que no se acomoda a él en esta *relación* y que sí es mucho más crítico sobre estas "pompas" fúnebres su admirado Quevedo. En este sentido nos parece sumamente esclarecedor el texto de Fernando R. De la Flor donde nos dice que sí existen otros discursos críticos sobre la suntuosidad y el gasto de representación desde una visión metafísica: «Pues, en efecto, si hay en la Edad Moderna

---

[152] F. R. de la Flor, *La península metafísica*, *Op. cit.*, pág. 358.

española un pensamiento crítico o político que se opone al derroche conmemorativo del fasto espectacular y que describe o se aproxima a lo conmemorativo, pensándolo bajo la categoría de la fantasmagoría ("fuese y no hubo nada"); si existe y eso habla en ciertos discursos, también existe entonces una visión metafísica, que en nombre de una verdadera economía de lo sagrado desautoriza el gasto de representación, la inversión de imagen que realizan los hombres e instituciones de poder, y reduce toda su aparatosidad a una mera manifestación de vanidad humana, la cual carece finalmente de justificación alguna" (pág. 358).

Es evidente que Torres Villarroel, pese a su discurso *Cátedra de morir*, se sale en este caso de la tradición de pensamiento a la que se refiere Fernando R. de la Flor en la anterior cita, aunque ésta se refiera al siglo barroco, pero como hemos señalado al principio, el pensamiento de Torres Villarroel tiene mucho que ver con el pensamiento barroco de la muerte, lo que no quiere decir por ello que nuestro autor sea un contrarreformista, ya que su pensamiento se enlaza con una tradición mucho anterior de pensamiento nihilista, no ya con las Danzas de la muerte solamente, sino en la tradición de la Sagrada Escritura y el Eclesiastés. Se refiere Fernando R. de la Flor a Miguel de Mañara y su *Discurso de la verdad* y al pintor Valdés Leal, en concreto a uno de sus cuadros que pintó para el Hospital de la Caridad de Sevilla, ya citado, *In ictu oculi*, pensamiento y sermón plástico que encuentran su tradición en los manuales que venimos viendo de arte de bien morir. Es paradójico el caso de Torres Villarroel, que en esta *Relación* prefiere seguir el pensamiento tradicional de alianza de poder entre la iglesia y la nobleza y sus aparatos de propaganda. Este contrasentido será notado muchas más veces por críticos de su obra, aunque para remitirlo a un pensamiento contrarreformista. Buena prueba de esta alianza entre Torres y la nobleza la tenemos en su obra *La barca de Aqueronte*, 1731, manuscrito, donde aparecen juzgadas en el

tribunal de Plutón la nobleza y la universidad, instituciones que en la publicación de la obra en 1743 aparecen suprimidas.

Terminemos este análisis de la *relación* de Torres Villarroel con las palabras que Fernando R. de la Flor nos dice acerca de esa tradición metafísica contraria al derroche, gasto y dilapidación de las suntuosas honras fúnebres, como puede verse en el cuadro de Valdés Leal *In ictu oculi*:

> Sí, en efecto, *discurso de la verdad* (Miguel de Mañara); discurso *pirronista* que se centra en una cuidadosa deconstrucción del objeto cultural al que llamamos fiesta, conmemoración y relación de fiestas, en nombre de un destino general de desesperanza terrestre. Pues en este nuevo y muy raro espacio de representación, todo aquello de lo que veníamos hablando se encuentra contenido y abrazado. Están los cuerpos, y el hecho o suceso primero de la muerte; está la alusión a su rentabilidad simbólica, a través de la representación en el infolio de un arco funeral, un *castrum doloris*. Pero está finalmente también un tiempo último, *post eventu* y post conmemoración: tiempo este de la verdad, tiempo que señala la vanidad de todo esfuerzo humano; lugar que apunta a una desvirtuación postrera de toda inversión simbólica que haga cobrar relevancia a una vida.
>
> La crítica política al derroche y gasto de representación que veíamos ejemplificado en el soneto de Cervantes, tiene su *pedant* estricto en esta otra crítica *metafísica* a esa misma cuestión. El fragmento plástico, no se encuentra aislado y ni siquiera, aun en su extremosidad, puede decirse de él que no pertenezca a un *continuum* ideológico que, por ejemplo, podría hallar su fundamentación en un último texto, al que quisiera sólo ya aludir: el capítulo de Diego de Estella titulado "De la vanidad de los soberbios túmulos del mundo", el cual parte explícitamente de la frase de Cristo a los fariseos (Mat. 23): "¡Ay de vosotros que edificáis los sepulcros de los profetas!"[153].

El final de esta cita pertenece al arte de bien morir de Diego de Estella.

En un trabajo sumamente revelador sobre la gloria de la fama mundana y la gloria de la salvación del alma, Reyes Escalera Pérez y Esther Galindo Blasco han destacado como las dos posturas se presentaron como excluyentes y convivieron en perpetua contradicción, y para cuyo análisis las autoras parten de textos como las «Ceremonias fúnebres»[154].

---

[153] *Op. cit.*, pág. 360.

[154] Reyes Escalera Pérez y Esther Galindo Blasco, «¿Olvido o memoria? La muerte y la fama en las Ceremonias fúnebres y en los Libros de Emblemas», en *España Festejante…*, *Op. cit.* págs. 543-554.

Por un lado, para la moral ascética los signos de la vanidad o fama mundana eran reducidos a la igualación originaria a través de la muerte, que de esta manera triunfaba sobre la efímera vanidad de lo terreno, apartando al hombre de los pecados y vicios que el Mundo conllevaba, pero como dicen las dos autoras del trabajo citado «el punto de mira estaba en la denuncia de la elación, apuntaba a la preservación e inmovilidad del sistema estamental, más que al desprestigio de la fama. La finalidad estaba en frenar el afán de superación, las aspiraciones, la promoción y la movilidad social y en evitar la consiguiente confusión estamental entre la nobleza y la burguesía enriquecida». Es la postura que podemos encontrar en ese pensamiento nihilista cuyo mejor representante sería Miguel de Mañara y los cuadros de Valdés Leal tal y como hemos visto antes.

Por otra parte, sin embargo, esta postura convivía con aquella que consideraba a la muerte como paso a la vida y que dio lugar a que la muerte abandonara su terrorífica presencia dejando paso a las virtudes ejemplares que daban fama en vida y con las que se podían alcanzar también la fama póstuma. Para Reyes Escalera y Esther Galindo, siguiendo en ello a Bonet Correa, esta toma de postura persigue «el interés por proyectar y elogiar la continuidad e inmortalidad del sistema estamental explica la destitución que sufre la muerte»[155]. De esta forma las fiestas luctuosas representaban ante el público el reconocimiento de los méritos y esfuerzos del difunto: «La literatura doctrinal había negado la perduración de la memoria para vaciar de sentido y trascendencia la vida mundana y para animar a una existencia virtuosa. Los muertos olvidados fueron instrumentos, los muertos famosos también podían servir al mismo fin. Sus enseñanzas eran edificantes; el propósito didáctico, aleccionador e inductor de conductas también se conseguía sosteniendo el valor de la gloria mundana para que fuera imitada»[156]. De esta forma la fama terrena y póstuma adquiría un nuevo sentido al

[155] *Op. cit.*, pág. 547.
[156] *Op. cit.*, pág. 547.

ser las ceremonias públicas un despliegue de propaganda que consolidaba la autoridad y el poder.

Estas dos posturas son las que encontramos entre el pensamiento más nihilista de Torres Villarroel con su ascetismo desengañado por la muerte y la defensa al mismo tiempo de estas celebraciones públicas donde se hacía ostentación del poder estamental. Contrasentido, como dice F. De la Flor, entre el ascetismo moral y la celebración efímera, pero también *alternancia* y simultaneidad de ambos, estilo y forma que es la manera propia de pensar de Torres Villarroel en toda su obra.

Vamos a comentar también en este apartado el breve prólogo que Diego de Torres puso como introducción a las obras póstumas de Gabriel Alvárez de Toledo[157]. Dicho prólogo no tiene más sentido que el de declarar un caso de desengaño ejemplar, una conversión a la vida devota y cómo a partir de entonces centró todo su pensamiento en la muerte y en su salvación. Nació Don Gabriel en una casa noble y distinguida de Sevilla, estudió durante su niñez con aplicación hasta que murieron sus padres, y no pudiendo proseguir sus estudios de Gramática Latina se dedicó a la dulce vida, al placer, al ocio y al trato con las musas. Durante su juventud «empezaron a ser bien vistos sus versos, a dibujarse con buena opinión sus cortesanos papeles, y las damas de Sevilla a dar en chiste de celebrar sus donaires, su ingenio y sus modestas cortesanías y expresiones [...] Saboreabase, con inocencia inadvertida, con las alabanzas y satisfacciones y tropezó en la vanidad de parecerle bien su engreimiento. Presentábase con libertad civil y poco segura en los estrados, los concursos y las juntas, donde sólo se trataba de la diversión, el gracejo y las urbanidades esparcidas. Platónicamente enamorado, todo reverencias, sales, chistes y discreciones, pasó algunos años oyendo

[157] D. de Torres Villarroel, *Obras Completas*, T. XIII.

sus aplausos y regodeándose con las alabanzas que continuamente hacían sus contemporáneos a su gracia, honestidad y discurso. […] Su modo de vivir no fue absolutamente escandaloso, fue libre, alegre y cortesano» (pág. 174-5). A los treinta años le llegó el desengaño a través de los avisos de unas Misiones que oyó en Sevilla y quemó todos sus papeles que hasta entonces había trabajado. Diego de Torres nos dice que encontró los originales o copias en las librerías de los Excelentísimos Señores Duque de Montellano, a cuyos servicios y protección don Gabriel estuvo desde su conversión, y en la del Duque de Sotomayor. Con estos avisos del misionero se convirtió tan de veras a Dios que nos dice Torres Villarroel «que no volvió a mirar, ni a detenerse con objeto alguno de los que anteriormente le eran agradables. La vista no la levantó de la tierra en veinte y cinco años que vivió después de su dichosa mudanza; ni persona alguna de las infinitas que lo trataron, pudo jamás decir cual era el color de sus ojos. Escogió para Maestro y Director de su espíritu a un venerable Carmelita Descalzo, hombre penitente, sabio y de ejemplar retiro» (págs. 175-6). En todos esos años atesoró un gran conocimiento en la Gramática latina, hebrea, caldea, arábiga y griega; además de conocer las lenguas de Europa, francés, alemán e italiano. Estudió Teología, Historia eclesiástica y profana, y su saber, todo ello estudiado por su cuenta, causaba asombro en las personas que le conocieron. Para terminar, este caso asombroso de conversión, tal y como lo relata Torres Villarroel, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos hablando de un hijo de la nobleza convertido en «un Capuchino entre las profanidades del siglo, un Cartujo entre las bachillerías de la Corte; un Anacoreta entre las confusiones y estorbos del Mundo, y un ejemplar de cómo deben ser todos los virtuosos y sabios; por lo que debemos presumir que descansa en paz» (pág. 178), según las últimas palabras de Diego de Torres en su breve prólogo.

- Dos hagiografías

Finalmente debemos comentar, brevemente, algunas obras de Torres Villarroel que están relacionadas de un modo u otro con el tema que venimos analizando: la espiritualidad o religiosidad y la muerte en obras de nuestro autor. Nos referimos a las dos hagiografías que Torres Villarroel escribió.

La primera, de 1738, titulada *Vida Ejemplar de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa, Carmelita descalza en el convento de Sevilla, en el siglo doña Gregoria Francisca de la Parra Queinoge*[158], obra dedicada a sus hermanas de dicho convento de Sevilla por medio de su tío don Bartolomé de San Martín y Parra, Canónigo de la Santa Metropolitana Iglesia de Sevilla. Las noticias para escribir esta obra se las proporcionó el último confesor que tuvo la carmelita, el Padre fray Julián de San Joaquín, Definidor de las Provincias de Andalucía de dicha orden, y quien no pudo escribirla, como era su intención, debido a una enfermedad que le paralizó el brazo y toda la parte derecha del cuerpo. Como es característico y tópico en sus epístolas dedicatorias, Torres Villarroel se excusa de su estilo rudo y desabrido, mientras alaba la generosidad, buen entendimiento, virtudes, etc., de quienes dedica la obra: «…Es necesario que V. Reverencia desprecie la dureza de mi estilo, la impropiedad de mis papeles y el desabrimiento de mi lenguaje» e insta a las hermanas carmelitas a que reparen más bien en el caso de su hermana Gregoria para «hallar provecho, deleite y la doctrina que está negada a la expresión de un ingenio indevoto, abatido, mal embelesado en las máximas del mundo y en la contemplación de sus soberbios ídolos». Y continúa con sus deseos de que el contenido de la obra, la vida y hechos ejemplares y las virtudes y milagros de su hermana reduzca la poca cultura de quien la escribe: «...y

[158] Citamos por la edición de Madrid, 1798, T. XII y XIII. La dedicatoria y el prólogo al lector van sin paginar.

sin oír a las acusaciones que me hacía el conocimiento de mi incultura y escandaloso numen, tomé la pluma confiado en que la ceguedad de mi resignación y la buena ventura del argumento me darían después muchos alivios con que consolar las temeridades de mi arrojo». También busca la protección y el prestigio de algún personaje relevante que, como siempre, le sirva de valedor a la obra, y ésta alcance bajo su patronazgo lo que el autor declara que no puede con su ingenio. En esta ocasión resulta ser el propio tío de la Madre Gregoria Francisca: «La parte que tiene mi ingenio en este libro es indigna de su aceptación, pero su Objeto y el Padrino que ha buscado mi solicitud reverente, que es el Señor Don Bartolomé de San Martín y Parra, me hacen muy merecedor de las esperanzas con que quedo de que han de ser bien recibidas mis tareas, mis veneraciones y mis súplicas».

Más interesante, si cabe, es el prólogo al lector. En él sigue la consabida artimaña de reprender a sus lectores por la costumbre que tienen de leer obras suyas festivas y no obras serias, y la notoria imagen pública que de él tienen como autor de chanzas y burlas. Además de esgrimir en su defensa que fue la necesidad quien le impuso esa circunstancia: «El que lo ha escrito es un hombre a quien con alguna razón has acusado de festivo, y aún imaginabas inútil para la escritura de las moralidades estrechas. Yo no puedo negar la frecuente porfía de mis chanzas, ni la disolución de mis voces, que andaban en el público sonrojándome el genio y el ingenio, pero cree que en ellas ha tenido más parte el depravado apetito del mundo y la desesperación de mi pobreza, que los movimientos de mi gusto y natural». Pero la verdadera realidad de estos escritos de burlas tiene un motivo que va a ser determinante en toda la obra de Torres Villarroel y que él no se cansa de repetir en muchos de sus textos, pues no se trata de que no pueda escribir algo serio por sí mismo, sino que es una determinación tomada a conciencia:

«En los años de mozo sentí sobrada melancolía en mis venas y oportuna pesadumbre en mis humores para elegir y detenerme en los asuntos majestuosos y severos, pero el temor de que habías de recibir con desconfianza mis gravedades (no mezclando en ellas alguna ligereza festiva) me hizo violentar tantas veces al genio»[159]. Esta mezcla de "alguna ligereza festiva" con temas serios, es, como venimos viendo, una de las características principales de la obra de Torres Villarroel. Ahora, en este tiempo ya no mozo, y no tiranizado por la necesidad ni por la pobreza puede escribir obras totalmente serias. Como sabemos, Torres Villarroel nunca dejará esa mezcla de lo festivo y burlesco con lo serio.

En la obra se nos relata la vida de esta «santa madre», con los milagros, visiones, poesías místicas, ascesis, experiencias, etc., que llevó esta carmelita descalza hasta su muerte, en un estilo sencillo y sin la carga retórica y expresiva de sus otras obras. Su muerte es descrita en términos tópicos: la serenidad y quietud, la luz de su rostro, su alegría, etc.:

> ...porque la paz, la alegría, la paciencia y la resignación de la Venerable Madre se burlaba de las congojas, aflicciones y angustias en que estaba sumergido su castigado y atormentado cuerpo. Aparecía en su religiosa cama con el semblante alegre, demostrando la paz interior de su alma: los ojos los tenía cerrados, t toda retirada a un silencio tan profundo, que parecía estar en oración, sin que pudiera perturbar el ruido y el tumulto de los dolores y accidentes [...], iba poco a poco perdiendo la respiración y la vida, sin más extremos, sobresaltos, ni señales de que expiraba, que aquella alteración del pecho, que la iba ahogando con pausa y serenidad increíble. Con esta paz gloriosa y paciencia inimitable, resignación estupenda y valor milagroso, y sin manifestar los últimos periodos de la vida con los horribles y espantosos estrépitos y tremendos rigores con que huye del cuerpo el espíritu de los moribundos, especialmente el de los viejos, entregó el suyo a Dios nuestra Venerable la noche veinte y siete de Abril de mil setecientos y treinta y seis, dejando a toda su Comunidad para entretener su dolor [...], su descarnado cuerpo apareció en el ataúd, hermoso, blanco risueño y sin percibirse la regular tintura amarillez que es indeleble e indefectible en los

[159] La melancolía se une así a lo severo, lo serio o la tristeza. Véase sobre este asunto el trabajo de A. Lucas, «De la acedia al spleen: la melancolía en la Edad Moderna», en *El Trasfondo Barroco de lo moderno*, UNED, Madrid, 1992, donde se nos dice que una de las características de la melancolía es la separación entre microcosmos y macrocosmos, basado en la ruptura de la red de analogías que mantiene cohesionado al universo.

> difuntos. Deponen las Religiosas que parecía una niña de veinte años; y la presencia y la vista del bellísimo cadáver las ocasionaba devoción, consuelo y particular alegría. (pág. 343-7)

Palabras que denotan el tópico de la predestinación para la gloria con la placidez y quietud en el morir, así como era digno de reprobación la inquietud o una muerte espantosa llena de dolores, tópicos que algunos autores de artes de bien morir se encargaban de criticar, ya que no era señal de nada tener una muerte plácida o dolorosa.

La otra obra hagiográfica se titula *Vida ejemplar del Venerable Padre D. Gerónimo Abarrategui y Figueroa, Clérigo Reglar Theatino de San Cayetano, y fundador del Colegio de Salamanca de San Cayetano, y San Andrés Avelino de la misma Religión*, 1749[160]. Si bien la obra de la carmelita descalza ocupa dos tomos de sus obras, la de este teatino tan sólo ocupa una parte del tomo XIV, donde se nos narra de nuevo la vida, ascendencia, educación, vocación, profesión religiosa, rectorado, penitencia, etc., y sobre todo el viaje que hizo a Coria acompañando a una familia devota, enfermando y muriendo en dicha ciudad. Y eso que según nos dice Torres,

> Los sucesos que se relacionan de este maravilloso Varón con variedad, con duda y pobres de examen y certeza, los he desechado enteramente de este libro, y por no arruinar del todo la noticia cito algunos, ya en el Diario del Colegio de San Cayetano de Salamanca, ya en las bocas de muchas gentes de esta Ciudad, que hoy viven, y conocieron y veneraron al Padre Don Jerónimo. Los acontecimientos que (a nuestro parecer) pasan la línea de lo natural, no los aseguro milagros ni los condeno casualidades; y lo mismo siento de la predicciones y las conjeturas, pues ni las levanto a profecías ni las quiero abatir a voluntarios arrojos. Los sucesos de estas dos castas equívocas, y de dificultosa averiguación los remito a tu prudencia; tú lo examinarás, y pondrás en el lugar que te inspire tu genio (pág. 2).

Vamos a ver de esta obra lo concerniente a la muerte del venerable teatino. Ya hemos citado anteriormente un párrafo de esta obra referido a la importancia que Torres daba a

[160] Citamos por la edición de Madrid, 1798, T. XIV. La dedicatoria y el prólogo al lector van sin paginar.

la *meditatio mortis*. La versión de la muerte de este clérigo no difiere mucho en sus detalles de la que acabamos de ver de la madre Gregoria Francisca, tan sólo destaca la insistencia de Torres en remitir al lector la consideración de algunos hechos que sobrepasan lo natural.

La primera señal de su muerte sucede en la Catedral de Coria donde el religioso estuvo rezando de rodillas ante el altar mayor, lugar que sería más tarde su sepulcro. Cuando por la tarde ya dio algunas muestras de su enfermedad, los médicos le aconsejaron que se dispusiera para morir y se le administraron la extremaunción. A partir de entonces el teatino dio muestras de extrema tranquilidad a pesar de los dolores que sufría,

> ...después de administrado en tiempo oportuno y en coyuntura que el Enfermo daba señales de sentimiento y discreción, le cogió una tranquilidad tan profunda que era preciso atisbar con atento cuido para percibir si era viviente o difunto. Con esta paz interior y quietud envidiable estuvo algunas horas sin que le pudiesen desazonar el ánimo los dolores terribles, las congojas estrechas y las turbadas agonías con que son acometidos los enfermos que pelean con la muerte y padecería sin duda teniéndola tan cerca nuestro Venerable moribundo (pág. 121).

Según consta gracias a la intervención de tres escribanos asistentes que dieron noticia de estos acontecimientos, enterada la gente del pueblo de la inminente muerte del religioso fueron a la casa donde se hospedaba y como poseídos todos quisieron algún contacto con su cuerpo o coger algún retazo de su ropa. Sigue Torres en su narración de la muerte la relación escrita por los tres escribanos. Como ocurría en el caso de la madre Gregoria, de nuevo vuelve a relatar Torres la tranquilidad y buen semblante que presentaba el moribundo, tópicos frecuentes de la muerte de los santos:

> Desde que recibió la Santa Extremaunción hasta el último suspiro de su vida, estuvo nuestro Venerable gozando una tranquilidad tan apacible que no pareció que podía estar lidiando con las horribles zozobras de una enfermedad tan violenta, acompañada ya de las agonías y pesadumbres de la muerte. Al exterior no manifestaba las turbaciones, fatigas, congojas y espantos irregulares que asombran y padecen los moribundos: el

> semblante lograba el color, la plenitud, sanidad y alegría como si estuviera en el estado de robustez, y el espíritu daba señales de un sufrimiento venturoso, de una paciencia y una conformidad envidiable (pág. 125).

Son los mismos tópicos descritos anteriormente sobre la placidez de una muerte no perturbada por la enfermedad, ni en lo físico ni en lo espiritual; tópicos sobre la serenidad de la muerte y el supuesto tránsito seguro a la gloria que, como hemos dicho, las «artes de bien morir» se encargaban de desmentir. Toda esta parte de la muerte del venerable religioso está cargada de sucesos sobrenaturales que Torres no deja de referir a los escribanos que asistieron a los mismos como testigos, al igual que otras personas relevantes que también lo confirmaban. Uno de estos hechos no naturales, cuya verdad Torres deja a la consideración del lector, es el olor que se respiró en la hora de la muerte del padre Gerónimo, «que había percibido al tiempo de morir el Venerable Padre una fragancia tan penetrante y un olor tan forastero y poderoso, que casi le privó de los sentidos; y lo mismo afirman otras personas que ocuparon el aposento donde murió el Padre Don Gerónimo» (pág. 127). Pero el hecho más destacado de estos acontecimientos sobrenaturales sucedió en Salamanca el mismo día que murió el teatino. El caso lo pone en boca de la beata Madre Teresa, o como se le conocía por sobrenombre La Negra de la Penitencia, de quien Torres ya nos había hablado anteriormente en el relato de la vida del Padre Gerónimo, pues era devota del confesionario y adoctrinamiento del teatino. Pues enterada esta Madre de la posible muerte de su confesor y director espiritual se recogió en oración para pedir por la salud de él, cuando vio

> ... sobre el lugar en que regularmente confesaba el Padre Don Gerónimo una Ave mayor que una Paloma, pero de aquella figura y candidez, cercada de luces y resplandores bien extraordinarios a su vista: dice que se sobresaltó toda su alma con la alegría de aquellos misteriosos rayos, y con la tristeza de la noticia que al mismo tiempo le ocupó la imaginación, pues le pareció que la decían que aquellas luces eran significaciones de la gloria que ya gozaba su Confesor difunto. Confundíase entre los asombros de esta

> aparición, dudando en si sería verdad lo que había visto, pero a poco rato de confusiones salió de todas con la voz que le dio el Venerable Padre llamándola por su nombre con toda claridad: volvió apresuradamente los ojos y en el mismo lugar en que confesaba el Venerable Padre lo vio rodeado de luces clarísimas, de un color más subido que el oro que se aprecia en el mundo (frase con que explicó la Venerable Negra la visión). Estuvo un buen rato gozando de su Padre esta feliz alma y con aquella dulzura celestial (idioma ya del país en que reinaba) la consoló en su ausencia, dejándola documentos y práctica dichosa para gobernar su espíritu mientras se detuviese en esta caduca Patria; y enseñada y consolada se ausentó de su vista (págs. 129-130).

Esta alucinante visión Torres no la califica, sino que tan sólo la relata tal y como La Negra la había referido a su confesor, y de nuevo apela Torres al lector, «Escríbola como se refiere, sin añadidura de ponderaciones: el Lector la examine y haga de ella el juicio que le dice su prudencia y su credulidad» (130). Es obvio que Torres aquí nos está trasmitiendo una leyenda o visión sobrenatural que el pueblo propagó sobre dicho padre y su beata La Negra y que debió difundirse por Salamanca en círculos piadosos. Torres, astutamente, se distancia del relato de esta muerte sobrenatural apelando a sus lectores sin entrar en consideración alguna sobre este particular asunto. Sigue después Torres relatando lo que los tres escribanos dijeron en cuanto al resto de las otras diligencias que se hicieron sobre el cadáver. Una de ellas nos cuenta como al ir a amortajar al padre encontraron todo su cuerpo lleno de cardenales, cicatrices, llagas, etc. Otra nos relata que el rostro del venerable padre sudaba copiosamente y que sus gotas dejaban los dedos mojados y cálidos, todo lo contrario, dice, a lo que sucede a los cadáveres comunes y su rígido carámbano. Torres de nuevo no califica de milagro este prodigio, pero siguiendo sus conocimientos dice que la Medicina prueba que muchas veces los sudores de los cuerpos muertos pueden ser naturales e incluso también puede suceder que sea el sudor sanguíneo. Y de nuevo repetimos sus significativas palabras a la hora de enjuiciar esta muerte, «... mi ánimo sólo se dirige a escribir los sucesos que he encontrado en sus memorias con verdad y sencillez; lo demás lo deben examinar y ponderar los Lectores discretos y piadosos» (133). La obra termina con dos capítulos

más referidos al "Suntuoso entierro del Venerable Padre Don Jerónimo, y casos sucedidos en Coria por su intercesión", y el último que reza "Llega la noticia de la muerte del Padre Don Gerónimo a Salamanca; el sentimiento que causó a todos su falta y de otros casos que sucedieron después de su muerte".

Sobre la suntuosidad de los entierros o pompas fúnebre vamos a hablar a continuación, Torres justifica la pomposa suntuosidad de los funerales amparándose en los que celebraban los antiguos. Nos cuenta como asistieron la iglesia, el cabildo y todo el pueblo así como algunos milagros que sucedieron por intermediación del padre Gerónimo y otros que según nos dice no los relata por la incertidumbre y equivocación con las posibilidades de la naturaleza. Como podemos observar Torres se muestra cauto en todo este tema de los milagros y visiones sobrenaturales sin llegar claramente a decir que fuesen producto de supersticiones, dejando al lector que él mismo tome su propia consideración, y aunque al inicio del último capítulo distingue entre milagros, profecías, inspiraciones, éxtasis, arrebatamientos y otros prodigios y las supersticiones, no llega a determinar ni calificar si pertenecen estos del padre Gerónimo al orden de los milagros, tan sólo llega a creerlos piadosamente por las virtudes ejemplares del venerable padre. Estos relatos de acontecimientos milagrosos eran habituales en estas clases de obras tan abundantes por aquellas fechas, pero la formación científica, médica, que tenía Torres le hace ser cauteloso en sus comentarios sobre ellos, tanto es así que en este final Torres nos comunica los verdaderos nombres de los tres escribanos que nos viene refiriendo durante toda esta parte. En el último capítulo Torres describe las exequias que celebraron los Padres y Hermanos de su Casa, «unas exequias devotas y solemnes y con más fausto y desperdicio que el que se podía esperar de su pobreza rigurosa» (pág. 144). Nos dice también quién fue el encargado de decir la misa y el sermón fúnebre, impreso este último en 1720 en Salamanca. Pero Torres no se cansa de invocar milagros y

profecías de este venerable teatino y así nos dice que el predicador del sermón fúnebre, el Padre Don Luis Briceño, se hallaba enfermo para la ocasión y con un paño que estaba empapado del sudor que después de muerto había despedido el cadáver quedó sano, y pudo así predicar el sermón fúnebre. También nos cuenta lo que obró en su maestro de sastrería, Simón Martín, en doña Manuela de la Oliva y Soto y en el hijo del doctor Joseph Ballarna, acciones todas ellas referidas al influjo milagroso del difunto padre. Otras historias y milagros deja de contar a sus lectores sobre este asunto, pero nos remite a las muchas familias devotas del padre en Salamanca, a los conventos de religiosos y religiosas, y finalmente al diario de su Colegio.

Terminemos diciendo que estas obras tan importantes no han merecido la atención correspondiente en los análisis que de la obra de Torres Villarroel se han hecho, sobre todo en lo que afecta a su obras más estudiadas, la satírica y de burlas; porque como dice Lía Schwartz Lerner hablando de la poesía satírica de Quevedo: "... el que critica acepta los valores del sistema ideológico actualizado en estos poemas"[161]. Valores dominantes de una época o visión ideológica que son los expresados por Torres Villarroel en estas obras de ascética, filosofía moral, filosofía consolatoria de la vida y en los otros microtextos que hemos visto, ya que todos los tratadistas sobre la sátira establecen conexiones entre las obras satíricas y los presupuestos de la ética o filosofía moral. Estos textos de Torres expresan ese lado serio, ascético o de claustro como ha sido llamado, que su obra reúne junto a lo jocoso, pero sobre todo son fundamentalmente la ideología desde donde se expresa la crítica satírica de sus obras de burlas, pues toda sátira necesita de una visión ideológica para hacer la crítica de los vicios de la sociedad y la ideología ascética y neoestoica de estas obras le da la posibilidad de criticarla desde un punto de vista muy adecuado: la del desengaño unido

[161] L. S. Lerner, "Poesía satírica en el siglo XVII", *Edad de Oro* VI, 1987, pág. 233.

a la muerte, a la meditación de la muerte, al paso del tiempo o la caducidad de la vida, pero sobre todo a la vanidad mundana. No obstante, Torres también incorpora en estas obras una parte de humor y una nueva visión de la muerte, ya que lo que pretende en dichas obras es apartar el temor de la muerte física que es inexorable para todos y que vemos diariamente. Desengaño unido a la muerte, que será la base para relacionar estas obras con las siguientes de carácter satírico, donde el contacto con el otro mundo y la muerte son también una constante debido al género que Torres elige para su sátira: la sátira menipea. De la muerte como critica a la vanidad se pasa a la risa como forma también de crítica a la vanidad.

3.2 *Recetas de Torres añadidas a los remedios de cualquier fortuna, …*
Una filosofía neoestoica de la vida.

3.2.1 ARCHITEXTUALIDAD GENÉRICA: LA LITERATURA SENTENCIOSA.

El segundo libro que vamos a analizar es el titulado *Recetas de Torres añadidas a los Remedios de cualquier fortuna, y a las desdichas que consolaron Lucio Aneo Séneca y Don Francisco de Quevedo y D. Francisco Carrillo*, publicado en 1728, y que en el tomo III de sus *Obras Completas*, 1752, ya no añaden los "remedios" del escritor Arias Carrillo[162]. Ya desde el mismo título reconocemos los rastros de ese estoicismo cristianizado del que hemos hablado antes, ahora más evidente si cabe, al asociar juntos a Séneca y Quevedo. Como se sabe, la obra de Séneca *De remediis fortuitorum* se difundió en España durante la Edad Media con bastante éxito, debido principalmente a las sentencias de vida práctica que la obra ofrecía y que, según Karl A. Blüher, estaba «llena de la antigua filosofía estoica de la vida, que imparte, en forma esquemática y sucinta consejos para la superación de la fortuna»[163]. Gracias, sobre todo, a esta obra Séneca fue conocido en España como sabio de la vida práctica más que como moralista, hasta que el siglo XVII rescata esa otra cara del filósofo.

Fue Quevedo, introductor del neoestoicismo en nuestro país, quien tradujo la obra del cordobés publicándola en 1638, aunque desde 1633 estaba acabada, y le añadió de su cosecha otros aforismos y nuevas sentencias de sabiduría práctica de la vida, completando el texto estoico de Séneca con su propio pensamiento cristiano. Años antes la había traducido Erasmo quien la consideraba como obra auténtica del filósofo estoico, sin embargo Lipsio, introductor del neoestoicismo en Europa, negaba dicha

---

[162] Según Francisco Aguilar Piñal fue Maestro en Artes, doctor en Teología y Socio de la Real Academia de Sevilla. Se conoce de él un impreso de 221 páginas titulado *El médico de sí mismo, u el Arte de conservarse la salud por el instinto. Traducido del idioma francés al español por D. ...*, Madrid, 1733, en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, T. I, A-B, C.S.I.C.- Instituto "Miguel Cervantes", Madrid, 1981, pág. 374. En este impreso, que no hemos podido ver, puede apreciarse desde el mismo título la similitud con la siguiente obra que vamos a comentar de Torres Villarroel, *Vida natural y católica*, donde habla nuestro autor de ser médico de sí mismo.

[163] K. A. Blüher, *Séneca en España (Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Ed. Gredos, Madrid, 1983, pág. 66.

autoridad. Quevedo, seguidor de Lipsio en España, se opuso a dicho parecer, aunque compartiera con éste el criterio de que el libro era una compilación de recortes o fragmentos reunidos por alguien en forma de libro. En realidad, como dice Blüher esta obra «viene a ser probablemente un extracto de una obra de Séneca mencionada por Tertuliano bajo el título *De fortuitis*»[164]. Séneca escribió muchos tratados filosóficos, diálogos y disquisiciones éticas dirigidas a sus amigos, como por ejemplo las *Cartas a Lucilio* sobre sabiduría moral. Casi todos estos tratados de Séneca se pueden considerar unos «manuales de autoayuda», muy parecidos a los que hoy en día se han puesto tan de moda y que en verdad no son otra cosa que un correlato temático de los de la antigüedad, evidentemente convertidos en productos editoriales y no en verdadera filosofía práctica sobre la imperturbabilidad del ánimo[165].

También Petrarca encontró en el opúsculo de Séneca inspiración para su *De remediis utriusque fortunae*, obra traducida al castellano por El Arcediano del Alcor, Francisco de Madrid: *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, 1510. La obra petrarquista es otro conjunto, esta vez mucho más extenso, de consejos prácticos para la vida que consta de dos partes, la primera de 122 diálogos y de 131 la segunda. En el primera, la Razón se enfrenta con el Gozo y la Esperanza; en la segunda, con el Temor y el Dolor, en una alegoría donde se exponen las máximas de la filosofía estoica aderezadas con pensamientos cristianos. El esquema de esta obra de Petrarca varía con respecto a *De los remedios de cualquier fortuna*, del propio Séneca así como respecto a la de Quevedo y a la de Torres Villarroel, pues mientras estos dos últimos siguen el modelo de Séneca de repetir una palabra muchas veces y a continuación de cada repetición la sentencia o el aforismo que remedia la adversa fortuna, Petrarca elige una alegoría en forma de diálogo haciendo que una de las representaciones alegóricas realice

---

164 *Op. cit.*, pág. 67.

165 Luis Alberto de Cuenca, «Séneca y el auge de los manuales de autoayuda en el siglo XXI». Conferencia inédita.

una afirmación para a continuación refutarla o analizarla. El libro primero está dedicado a la próspera fortuna y el segundo a la adversa fortuna. Como dice el propio Petrarca, «así como Séneca a su amigo Galión, así yo a ti, mi Azón, entiendo dar todo lo que fuere posible a este mi cansado y siempre ocupado ingenio tocando la otra parte de la fortuna que dél, por olvido o a sabiendas, fue dejada»[166]. Se refiere aquí Petrarca a la "próspera fortuna" que Séneca no mencionó, como asimismo tampoco lo hicieron sus sucesores Quevedo y Torres Villarroel, que se contentaron con las sentencias contra la "adversa fortuna", pues para Petrarca también era importante saber defender las "virtudes" en tiempo de bonanza y prosperidad, ya que muchas personas aún estando en ésta situación habían sido derribadas de golpe y sometidas a un estado que requería esa serie de consejos prácticos, de sabiduría de la vida para poder llevar con quietud y serenidad la nueva situación desfavorable que la fortuna le había deparado, así que en palabras del propio Petrarca, «muy más difícil pienso que sea regir en la próspera que en la adversa fortuna. Yo confieso que, cuanto a mí, es algo más temerosa y, según parece claro, más insidiosa la blanda que la airada fortuna»[167]; esto es, el tratamiento del tópico de la moderación en la propia fortuna o suerte.

Así, mientras *En los remedios de cualquier fortuna* o en la traducción de Quevedo o en las propias *Recetas añadidas* de Torres Villarroel en el apartado "Perdí un amigo", el esquema es repetir ese mismo sintagma y añadirle la sentencia: "Perdí el amigo. *Luego cierto es que lo tuviste.* Perdí el amigo. *Busca otro: búscale entre las Artes liberales, entre las honestas…etc.*". En Petrarca, en el apartado "De la muerte de un amigo" del libro segundo, el esquema es el siguiente: "Dolor. *Perdí el amigo.* Razón. *Si, como debías, amaste al amigo la virtud, aquella no es perdida ni muerta;…*Dolor. *El amigo perdí.* Razón. *Todas las otras cosas, cuando las pierdes, dejas de tenerlas; a los amigos*

[166] F. Petrarca, *Obras, I. Prosa,* edición al cuidado de Francisco Rico, Eds. Alfaguara, Madrid, 1978, pág. 414.
[167] *Op. cit.*, pág. 414.

y a los…" y así sucesivamente. En el caso de Séneca, el subtítulo de la obra "Diálogo entre el sentido y la razón", que Quevedo respeta en su traducción, se supone que quien repite las palabras es el sentido y las sentencias o "remedios" las dicta la razón.

De los remedios de cualquier fortuna de Séneca consta de diecisiete casos de fortuna adversa que el sabio trata de consolar mediante breves aforismos de carácter práctico:

1. *Morirás*.
2. *Serás degollado*.
3. *Morirás lejos*.
4. *Morirás mozo*.
5. *Carecerás de sepultura*.
6. *Estoy enfermo*.
7. *Mal juzgan de ti los hombres*.
8. *Serás desterrado*.
9. *Padezco dolor*.
10. *Aflígeme la pobreza.*
11. *No soy poderoso*.
12. *Perdí el dinero.*
13. *Perdí los ojos*.
14. *Perdí los hijos*
15. *Caí en manos de ladrones*.
16. *Perdí el amigo*.
17. *Perdí buena mujer*.

Se puede apreciar que los cinco primeros puntos se refieren a la muerte, así como los seis últimos lo hacen a la ausencia o pérdida de cosas o seres. Tanto los comentarios o sentencias añadidas de Quevedo y Torres Villarroel ocupan el triple de extensión que las de Séneca, menos en el caso del último, referido a la mujer, que es el más amplio de Séneca. Todos estos puntos pertenecen a la antigua doctrina estoica sobre el miedo a la muerte, la pérdida de amigos, la muerte de la esposa o de los hijos, etc., situaciones que

los estoicos intentaban dominar mediante la razón natural para hacer al destino y a los afectos adversos más llevaderos o tratar de dominarlos o sobreponerse a ellos.

Como indica el propio título de la obra de Torres, *Recetas añadidas…*, el autor añade otros once casos más a los ya tratados por Séneca y Quevedo, y llevan la consideración de segunda parte de la obra con el siguiente título, muy propio de Torres Villarroel y característico del siglo dieciochesco: *Cardíacos, para dulcificar los tumultuosos movimientos del ánimo, en otros infortunios a que está sujeta la vida, que no los padecieron o no quisieron curar Séneca ni Quevedo*. Además de contener un carácter más real y anecdóticas, el añadido de Torres también utiliza de vez en cuando el humor:

1. *Tengo malos vecinos*.
2. *Tengo mala mujer*.
3. *Estoy en la cárcel*.
4. *No me quieren las damas*.
5. *No vivo en mi Reino*.
6. *Soy sordo*.
7. *No tengo nombre ni fama*.
8. *Vivo en la aldea*.
9. *No tengo médico*.
10. Dicen que soy loco.
11. *Soy feo*.

Los diecisiete capítulos *De los remedios de cualquier fortuna* de Séneca, pueden agruparse en tres bloques temáticos. Uno correspondería a los seis primeros capítulos y trata sobre el tema de la muerte. Otro segundo, desde el siete al once, se ocupa de diferentes adversidades de la vida como el destierro, la pobreza, etc. Y un tercero, constituido por los seis capítulos finales, del doce al diecisiete, desarrolla el tema de la pérdida de seres o cosas queridas.

3.2.2 HIPERTEXTUALIDAD. IMITACIÓN SERIA. AMPLIFICACIÓN.

En este conjungto de textos o comentarios sobre la obra de Séneca, nos encontramos primero con el hipotexto senequista al que Quevedo le añade su hipertexto, sirviendo éste a su vez como hipotexto para Torres, quien asimismo crea su propio hipertexto. Se puede apreciar muy bien en esta obra lo que venimos comprobando, es decir que Torres toma subgéneros ya muy periclitados a los que él añade su parte de novedad formal y temática en forma paródica. En definitiva, en esta obra el título manifiesta claramente el concepto de hipertextualidad que venimos subrayando. Es difícil incluir este tipo de texto dentro del conjunto de la hipertextualidad, pues no se trata en este caso del uso de un solo recurso sino de varios al mismo tiempo. De esta forma podríamos denominar al texto de Quevedo y de Torres como *imitación* en relación al de Séneca, ya que no conlleva modificación formal ni temática, y la segunda parte de Torres como *amplificación: aumento* o *extensión*, con modificación temática pero conservando la misma formalidad del hipotexto primitivo[168].

- El hipotexto de Séneca y el hipertexto de Quevedo.

Las adiciones de Quevedo a cada capítulo de Séneca se pueden localizar en sus diferentes obras de carácter neoestoico, a la que pertenecen estas propias adiciones a *De los remedios*, desde *Doctrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas,* 1612, o su refundición en 1633 con el título de *La cuna y la sepultura*, o el breve escrito que compuso en 1634 con el título de *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*, el cual apareció al año siguiente

[168] Gérerd Genette, *Palimpsestos*, *Op. cit.* págs. 290, 329 y 338.

en Madrid con el título *Epicteto y Phocylides en español con consonantes*, *con el origen de los estoicos, y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro*, más la segunda parte de *Virtud militante*: cuatro epístolas consolatorias que datan de 1635 y llevan como título "Muerte", "Pobreza", "Desprecio" y "Enfermedad". Esta última, aunque en el último párrafo dice que "este tratado es el postrero de todos", parece que fue escrita antes que las otras tres. Como vemos, todas estas obras sobre la doctrina de la Stoa fueron compuestas alrededor de la misma fecha que sus adiciones a *De los remedios*, lo cual muestra la aparición en todas ellas de unas mismas ideas e incluso de un mismo espíritu al componer sus obras neoestoicas, donde a veces aparecen palabras o párrafos enteros que pasan de una a otra obra.

En el primer grupo sobre la muerte se parte de la conocida frase senequista de que «la vida es ley y no pena», que en esta ocasión Quevedo y Torres anotan como «esto es naturaleza del hombre y no pena»[169], aunque en el segundo capítulo de *La cuna* o en la última epístola consolatoria, "Enfermedad", de *Virtud militante*, aparece como en el original de Seneca. En este texto sobre la muerte Quevedo parte del conocido tópico del *cotidie morimur*, la brevedad de la vida, la existencia como un punto, el carácter de cosa prestada que conlleva la vida, etc., todos ellos relacionados con la doctrina estoica de la muerte, y toma de Epicteto la conocida sentencia de que la vida es una comedia, el "mundo como teatro": «La vida es representación, Dios el autor, a él toca dar largo o corto el papel y repartir los personajes de Rey, de Vasallo, de Pobre o Rico. A mi sólo me toca hacer bien el que me repartiere lo que durare» (pág. 265), que hemos citado en la introducción y donde pone de manifiesto lo transitorio o aparente de la vida y el ascetismo negativo que hasta ahora venimos viendo. Critica con especial

[169] Citamos por el tomo III de sus *Obras Completas*, pág. 257. En adelante citaremos la página en el propio texto.

énfasis la vanidad y soberbia de sepulturas, epitafios, pirámides o urnas donde se guardan las cenizas de personajes importantes, todo ello dentro del comentario suscitado por Séneca de que las sepulturas son inventos de los vivos para quitarnos de delante los cuerpos feos y hediondos, o como dice Quevedo: «Más sepulturas se deben al asco y al horror que a la piedad» (pág. 269), palabras que encontramos repetidas en la carta consolatoria "Pobreza". Con respecto al cuerpo, también repite el conocido comentario de Epicteto de que el cuerpo es un sepulcro portátil[170]. Relacionada con la muerte está la enfermedad, a la cual Quevedo da el tratamiento cristiano de que la naturaleza humana está enferma desde nuestros primeros padres, una naturaleza manchada desde el origen, o bien como la enfermedad es muchas veces un bien: «Estos que por males cuento son bienes y remedios eficaces a otras enfermedades mías mayores. Son bienes porque me ocasionan la paciencia, me ejercitan el valor, me acrisolan el espíritu, me dan a conocer los buenos amigos de los aparentes, me recogen a mí mismo. Son medicinas porque me tienen en dieta contra la gula que causó la enfermedad, me desarman la ira y en ella las venganzas, me desmayan la sensualidad y en ella tantos escándalos, torpezas y abominaciones» (pág. 271).

En el segundo bloque temático apreciamos también los mismos ecos entre sus obras, sobre todo en el caso de las epístolas consolatorias mencionadas. Esta parte se inicia con el capítulo "Tienen de ti mala opinión los hombres", donde Quevedo se acoge a la doctrina estoica de la opinión de las cosas, del engaño: «La opinión no es verdad y los hombres se engañan» (pág. 274). Con respecto al dolor Quevedo aboga primero

[170] Estas citas de Epitecto, autor muy querido para el ascetismo nihilista que hemos visto anteriormente, se encuentran en ese libro básico de esa tradición que es el *Discurso de la verdad* de Miguel Mañara. Torres Villarroel también citará a Eptecto e incluso llega a decir que «Si viviera Epitecto, le buscara para darle mil abrazos, porque me dejó en su escuela el estudio de las seguridades. Contemplar en mí me manda en su filosofía…», y en el terceto final que sigue a esta cita Villarroel dice «Tiénteme la ambición, la rabia acuda,/ que a despreciar codicias y furores/Epitecto me enseña y Dios me ayuda//», citas de su libro *Sacudimiento de Mentecatos*, en *Correo del otro* mundo – *Sacudimiento de mentecatos,* edición de Manuel María Pérez López, Ed. Cátedra, Madrid 2000, pág. 215.

porque el dolor es la suspensión de los deleites, tema éste que Séneca había tratado en la epístola LXXVIII, según se nos dice en la carta sobre la enfermedad, dividiendo en tres cosas toda enfermedad grave: miedo de la muerte, dolor del cuerpo e intermisión de los deleites, a las cuales Quevedo le agrega una más que para él es la principal y mayor: la necesidad de la medicina. También nos habla sobre el dolor de los mártires cristianos, superior al de los gentiles para saber padecer los dolores, pues los cristianos gozaban con estos martirios. Contra la adversidad de la pobreza Quevedo esgrime una naturaleza pródiga para todos: «La naturaleza es hacienda de todos, ella es magnífica, no consiente pobres; no hay gusano, pez, animal, ave ni planta que se queje de que le dio corto patrimonio: sólo el hombre, para quien por voluntad de Dios produjo todas las cosas, las difama y dice que es pobre, no por que le falta lo que ha de menester sino porque le sobra lo que falta a otros» (pág. 280). También nos habla sobre los ricos y la parábola que relata la dificultad que tienen los ricos para entrar en el cielo, así como otros párrafos también utilizados en su epístola "Pobreza": «Rico fue el avariento, y pidió desde el Infierno una gota de agua al pobre que estaba en el cielo, a quien negó una migaja en la tierra. San Pedro Chrysologo me dice lo que he de hacer para ser rico, el aconseja que el oro suba a la patria del alma, que es el cielo, que el alma no baje a la patria del oro, que es la tierra» (pág. 281).

En el tercer grupo dedicado a la pérdida de cosas o seres, Quevedo muestra gran interdependencia intratextual entre todos los escritos neoestoicos, y utiliza el tópico común de que todo lo que tenemos es prestado y lo tenemos que devolver a quien no los prestó, idea ésta que trata de armonizar la doctrina estoica de la quietud en los afectos con la idea cristiana contenida en el libro de Job, Dios lo dio, Dios lo quita: «A éste tal fáltanle los ganados, la casa, los hijos, la salud, la mujer y los amigos; empero no le

hacen falta: quédale el conocimiento que tuvo cuando los tenía de que no era suyo lo que tenía», como nos dice en su epístola “Pobreza”.

- El Hipertexto de Torres

Por todo lo anterior, las adiciones y sentencias de Torres Villarroel a las de Séneca y Quevedo tienen que superar un doble escollo. Aunque no varían mucho en su esencia, Torres Villarroel tiene que acudir a las mismas ideas u otras parecidas pero usando metáforas siempre nuevas. A la inventiva de Torres y a las sorpresivas sentencias o aforismos debemos sus mejores aciertos, la mayoría de los casos, como en toda su obra, cargada de una ironía y humor ya características. Quizás por ello, Torres añadió otras once *Recetas* o capítulos nuevos de su propia cosecha en la segunda parte de la obra.

En la parte referida a la muerte, Torres Villarroel utiliza muchos de los tópicos ya descritos en su obra *Cátedra de morir* o los mismos que usara Quevedo. Así tenemos el tópico del *cotidie morimur*, la vida como algo que es prestado o es una posada, la existencia como un punto, el dónde, el cómo o el cuándo de la muerte, la desaparición de los deleites y las pasiones, el sepultar a los muertos como cosa de los vivos para no ver a los cadáveres, considerar a la vida como la enfermedad de la muerte o el tema de la medicina, aunque fundamentalmente Torres vea la muerte como algo no solamente cotidiano sino que para él la muerte está unida al Mundo concebido como uno de los enemigos del alma, y para luchar contra él hay que considerarlo como una tumba. De todas formas Torres plantea, por ejemplo, el tema de la universalidad de la muerte de manera parecida a como lo había hecho en *Cátedra de morir* pero dándole otra forma

más jocosa: «Los niños tiernos, las doncellas blandas y los Reyes regalados y los Papas venerables se mueren, pues desvergonzada cobardía es temer lo que pasa por los Papas, por los Reyes, por las doncellas y por los niños» (pág. 259). Otras veces utiliza un lenguaje muy alejado del común que ha venido utilizando en sus sentencias y cae en un expresionismo muy parecido al de sus *Sueños*: «No es viejo el que muere con canas, y si lo quieres llamar así te digo que por no llegar a verme con las barbas cenicientas, ayuno de dientes, sorbido de ojos, marchito de pellejo, mocoso y tartamudo, doy por bienvenida a la muerte antes de llegar a ser irrisión de la naturaleza» (pág. 265). Pero lo más interesante para nosotros es el punto que desarrolla en el capítulo "Degollarante", donde podemos observar las mismas palabras que luego más tarde, en su *Vida*, repetirá aunque en otro contexto diferente. Así dice, en respuesta de la razón al sentido que acaba de proferir "degollarante": «Me ahorro de pasar por la censura de el médico, la aduana del Boticario, el registro de los sacristanes, monaguillos y campanilleros. No veo llorar a mis parientes, ni solícitos a mis herederos: salgo de la cárcel y la Iglesia que me negaron en vida me la darán después de degollado» (pág. 262). No debemos olvidar que también Quevedo hace una alusión parecida y casi en los mismos términos en su epístola consolatoria donde habla de la medicina como uno de los males de la vida, pero lo que aquí nos interesa subrayar es como Torres Villarroel utilizará durante toda su obra de manera similar los mismos materiales esparcidos por sus diferentes obras, esto es, una interrelación de voces entre sus textos que hemos llamado intratextualidad y que es muy útil para comprender el carácter definitivo que adquieren sus obras, muy especialmente la *Vida*, que no sólo es el compendio de su andadura vital, una intersubjetividad, como quieren los críticos, sino también un intertexto.

En la segunda parte, donde expone los remedios para las diferentes adversidades de la fortuna, como tener mala opinión de uno, el destierro, la pobreza o el no ser poderoso, Torres se muestra más original. En el capítulo "Tienen de ti mala opinión los hombres", Torres, al igual que Quevedo, trata sobre la mentira de las opiniones en un sentido estoico, pero además hace caer el peso de los remedios sobre el tema de la honra, que para Torres se centra en Dios y nadie más, pues lo que en realidad interesa es el interior de cada cual, y nos dice con respecto a la mentira que «ni al bueno deben tener por bueno ni al malo por malo, hay acciones que parecen vicios y son disimulo de la virtud, y hay extremos con caras de virtud y son capas con que disfrazan las maldades. Qué importa si no saben ellos si yo soy bueno o malo: todo somos ignorantes y mentirosos: el interior que es el que hace buenos o malos no está patente a sus discursos» (pág. 275). Palabras éstas que debemos poner en conexión con el desengaño entendido, en el sentido estoico, como un penetrar en el interior de las apariencias para así poder encontrar la verdad. No olvidemos que Séneca subtituló su libro "Diálogo entre el sentido y la razón", y será esta última quien descubra los engaños de los sentidos, quien desengañe al engaño con la reflexión de que los sentidos someten al hombre. También podemos apreciar aquí esa distancia entre lo exterior , riquezas, y lo interior que no se ve pero que es lo realmente importante. No existe contradicción entre una vida pública, acomodada si el interior se acomoda a la virtud y el bien, sobre todo a la tarea del bien morir. Es un tópico de la predicación estoica que se puede perseguir la riqueza sin renunciar a la pobreza íntima. Hay que estar preparado inyteriormente para abandonar y no aferrarse a las riquezas exteriores, las cuales pertenecen a lo que es ajeno a uno.

Son interesantes sus reflexiones sobre el destierro, pues no podemos olvidar que Torres al igual que Quevedo y Séneca, tuvo que abandonar su ciudad. Desde el propio destierro, Torres siguió elaborando sus calendarios anuales y en uno de ellos la dedicatoria va dirigida a sus hermanas y a su madre a manera de una epístola consolatoria de estilo estoico o senequista, donde Torres mantiene la entereza frente a sus familiares que lloran por el alejamiento. En el caso del capítulo "Serás desterrado" nos dice, «Es imposible, si no me matan primero, porque desterrado quiere decir hombre sin tierra, y a cualquier paraje que me muden siempre la pisaré, y en lo más remoto del Mundo siempre encontraré suelo que me tenga y pan que me mantenga» (pág. 277), probablemente Torres tuvo estas palabras presentes en su destierro de dos años en tierras de Portugal.

Cuando Torres habla de la pobreza se muestra como filósofo, y al hacer la comparación entre la vida y la muerte del pobre y del rico sigue los consejos estoicos sobre la sabiduría moral cristianizados ya totalmente. Dice:

> Así seré sabio y animoso, porque la pobreza es el Maestro de la Sabiduría y el valor. Mientras menos tengo de Mundo soy más de Dios. Los pobres viven bien y mueren mejor: en la vida se escapan de envidiosos, aduladores, lisonjeros y ladrones. No tienen amigo bueno ni malo, y viven consigo y para sí. En la muerte se hallan desembarazados del Mundo, y como no tienen que perder con buen ánimo se dedican a ganar la Gloria: el rico en aquella hora suele suspirar, ¡hay mis talegos! ¡Hay mis bienes! ¡Hay mis gustos! Y el pobre dice, ¡Hay mi Dios! ¡Hay Jesús! (282).

En la sentencia «no soy poderoso», Torres, aparte de tratar del tópico de que las riquezas son las virtudes y refiere algunas muestras sobre la codicia que se pueden encontrar también en Quevedo. De esta forma nos dice como él puede gozar de los mismos elementos que el monarca o el príncipe: «Mi vida igualmente vive sustentada como la de los otros, yo tengo un estómago y no muchos, éste tanto abraza la carne de un animal como la de un ave: mi cuerpo igualmente sufre un vestido de muchas

costuras, como el de pocas piezas: de los Elementos gozo igualmente que el Monarca, pues si no soy más poderoso a lo menos lo soy tanto como el mayor Príncipe» (pág. 285), idea que se basa en la igualdad entre los hombres también predicada por el estoicismo desde la razón, como por ejmplo Séneca, y el cristianismo desde la fe, por ejemplo, San Pablo.

En la tercera parte, la referida a la pérdida de seres o cosas queridas, Torres vuelve a utilizar de nuevo los mismos tópicos ya conocidos de que todo en la vida es prestado y hay que devolverlo a nuestro acreedor. Tan sólo en el capítulo «Perdí el dinero» se muestra más crítico y se puede decir que casi hace una sátira del dinero. Primero nos recuerda que quien lo gasta o lo da es el que de verdad lo gana, y quien lo encierra o esconde el que lo tiene perdido, palabras que nos recuerdan las ya referidas en su libro *Cátedra de morir,* pero esta vez al hablar del dinero como vicio lo presenta como el mayor mal:

> el dinero es el mayor mal del Mundo, el sólo sirve de entretener ladrones, pagar putas, vender leyes, comprar adulterios, satisfacer alcahuetas y hartar codiciosos: quien lo pierde, lo gana; y quien no lo tiene es el que lo tiene bien repartido… Bien o mal ganado es alhaja de Demonios: no quiero conmigo tales tratos…ni vivo ni muerto lo he de menester. En la carrera de la vida me ruega la naturaleza con lo necesario. En el camino de la muerte no pasa esa moneda, pues no quiero sentir lo que no me hace falta ni vivo ni muerto (pág. 287-8).

En esta primera parte de las *Recetas* destaca una vez más su carácterístico humor o sarcasmo utilizado por Torres. Así, en algunos finales sobre todo, Torres Villarroel acude a esta jocosidad como final de sus sentencias. En tres ocasiones dice al final: «Pues por si no nos volvemos a ver, *a Dios amigo*», una en el capítulo primero «Morirás», otra en el capítulo «Serás desterrado», y la última en «Perdí el amigo», o el final del capítulo «Degollarante», donde en plan jocoso dice: «Pues que toquen a

degüello». En el capítulo «Carecerás de sepultura», al hablar sobre esa carencia al ser arrojado al mar precisamente como forma de sepultura nos dice que en ello «tengo gravísimo peligro, porque no he aprendido a nadar». También por dos veces se despide riéndose del mal que trata de remediar, una en el capítulo sobre «Tienen de ti mala opinión los hombres»: «Pues yo de su hablar mal me río bien», y el otro en el capítulo «No soy poderoso», el cual termina: «Ninguno lo es y ríete del que lo presume». O el caso del capítulo "Perdí los ojos" donde al final nos dice: «Pues me voy a vender Calendarios», como se sabe los calendarios o almanaques anuales los vendían los ciegos, Torres Villarroel escribía calendarios y fueron los suyos los que cambiaron el antiguo almanaque en un género nuevo que le reportó bastante fama y dinero, sobre todo a partir de la atribuida adivinación de la muerte del hijo de Felipe V. Como podemos observar, hasta en un cierto tipo de obra seria como puede ser la *De los remedios de cualquier fortuna*, Torres cultiva la parcela de humor e ironía que acompañará su quehacer literario y actitud vital.

- El hipertexto de Torres como *extensión* o *amplificación*: Segunda parte de las *Recetas*

En la segunda parte de la obra, la que lleva por título *Cardíacos, para dulcificar los tumultuosos movimientos del ánimo, en otros infortunios a que está sujeta la vida, que no los padecieron o no quisieron curar Séneca ni Quevedo*, que es enteramente personal de Diego de Torres, las sentencias de los capítulos aparecen mucho más extensas y Torres prosigue con su tono burlesco e irónico, sobre todo al final de cada capítulo, con una prosa ágil y sencilla, sin tantos conceptismos como en la primera parte. Se trata de una *amplificación* o *extensión* hipertextual paródica tanto del primitivo texto de Seneca (hipotexto), del texto de Quevedo (hipertexto) y de su propio

hipertexto. Texto este último de Torres que podría convertirse en hipotexto si alguien hubiera decidiera extenderlo, continuarlo o amplificarlo que es efectivamente lo que el propio Torres hace en esta segunda parte. El título de esta obra, considerado en sí como ejemplo de paratexto, es ya en sí cómico-serio, pues los *cardíacos* no sólo dulcifican, además introduce esa nota cientifista en el título tan característica de la obra de Torres. Se trata, como siempre, de una hipertextualidad paródica y no ya de una imitación seria del texto de Séneca que hacían Quevedo y Torres en la primera parte.

En el primer capítulo, «Tengo malos vecinos», Torres alude a las aglomeraciones de las poblaciones, como él las llama, y de las que no puede librarse a no ser que se meta uno a ermitaño. También alude, como es característico en toda su obra, a problemas o adversidades personales, y termina: «Pues múdate si puedes, pero cuidado no los encuentres peores, y si te mudas A Dios amigo» (pág. 300). En el segundo referido a «Tengo mala mujer», Torres hace una alusión al título de la obra que veremos posteriormente, *Vida natural y católica,* cuando se refiere al contrato matrimonial como contrato común, mientras el quebranto del mismo es particular. El tercer capítulo titulado «Estoy en la cárcel», Torres establece la comparación con el alma que también está en los calabozos del cuerpo y expresa que el mundo en sí es ya una prisión, pues «el Mundo no es más que un encierro a donde están reclusos los vivientes: Valle de lágrimas y destierro lo llaman los que lo conocen: pues como quieres estar en el Mundo y no vivir en la cárcel» (pág. 302) y termina: «Pues quédate con Dios, que no quiero tratar con hombre de tan poco sufrimiento que no sabe resistir una pena, que bien considerada más es apreciable retiro que estrecha clausura» (pág. 304). En el siguiente capítulo, «No me quieren las damas», Torres considera que no existe provecho ni para el alma ni para el cuerpo de esta queja, ya que el cariño de estas damas es más

enfermedad que dulzura y se deshace en una serie de caracterizaciones negativas de las damas según su naturaleza corporal. En realidad, como en la mayoría de los casos que Torres «remedia» o «consuela» se trata más de desengañar a los lectores del engaño en que se hallan, es decir, desengañarlos de la opinión común que tienen de las cosas que de aplicar recetas contra las adversidades. Este desengaño sí es estoico tal y como reconoce Blüher «En esta formulación abstracta del proceso hacia el "desengaño" no será difícil reconocer que en más de un aspecto recuerda a las premisas que constituyen el fundamento de la terapéutica afectiva estoica»[171]. Y así dice Torres sobre lo externo y lo interior de las damas: «La posesión de la sabrosa carne que deseas con su cariño es un sepulcro hermoso, apacible por fuera, y el interior es un envoltorio de gusanos y hediondez. Su cabeza es un muladar de piojos y postillas, sus ojos dos albañales de materia y mocos, su nariz un vertedero de podre: considérala últimamente con el asco de los meses y te hará desengañado y prófugo la que te tiene inquieto y codicioso. El examen de su naturaleza te hará aborrecer lo que tanto tiempo gastas en desear» (pág. 304-5). Y añade que más cuenta le tiene que le quieran los cocineros y taberneros, recomendando al lector que se ría de ellas.

El capítulo siguiente, el que hace el número cinco, «No vivo en mi reino», Torres se refiere al destierro casi en los mismos términos que ya vimos en la primera parte sobre este asunto. El sexto, «Soy sordo» no tiene mucho interés, pues lo considera una enfermedad de uno sólo de los sentidos mientras que el necio que no quiere oír es enfermo de toda el alma. En el final de este capítulo vuelve a repetir su humor: «Pues si no me has de oír, no quiero cansarme en parlar. Dios te consuele y te de paciencia» (pág. 307). Igual ocurre con el siguiente, «Estoy sin nombre y sin fama», parecido al de la primera parte «mal juzgan de ti los hombres». En esta ocasiuón sí habla Torres de la

[171] K. A. Blüher, *Op. cit.*, pág. 563.

fama y no de la honra como hacía en la primera parte, a pesar de que lo único rescatable de este capítulo sea su irónico y burlesco final: «Si eres enemigo mío yo te la deseo para verme vengado de ti: si eres amigo más te quiero ver con lamparones, tiña, suegras y padrastros que con fama. Dios te la dé y buen provecho te haga» (pág. 308-9). Los siguientes cuatro últimos capítulos sí tienen mucho más interés, pues aquí Torres se muestra totalmente original y su prosa reluce con más brío gracias a sus más llamativas hipérboles; además toca temas que están muy estrechamente relacionados con toda su obra: la salud, la medicina y la sátira costumbrista de los médicos y la locura, donde se manifiesta otra muestra de la interrelación de intratextualidad que podemos apreciar en su obra la *Vida*. En el capítulo octavo «Vivo en la aldea», Torres empieza comparando la aldea y la Corte, alabando la primera por su quietud y tranquilidad, su aire puro y saludable, criticando las negatividades y esclavitudes que comporta la Corte, con sus visitas, empeños, novedades y demás tormentos que ocasionan las grandes ciudades, donde se puede apreciar un cierto aire guevariano, que volveremos a encontrar en su siguiente obra, *Vida natural y católica*, sobre todo en su primera parte referida a lo natural y al cuerpo, aunque también podemos ver un adelanto de los planteamientos ilustrados sobre la naturaleza. El capítulo de los médicos es el más largo y en él Torres hace acopio de todos los tópicos críticos que sobre el particular se hallan en la tradición, y contrapone, relacionándolo con el capítulo anterior, lo bien que viven los hombres en las aldeas confiados a la naturaleza y sin médicos, apelando al consabido tópico de tradición naturista de que el mejor médico es uno mismo, asunto éste que trata por extenso como acabamos de decir en la obra que vamos a comentar seguidamente, la primera parte de *Vida natural y católica*, y también como hemos señalado en nota sobre el título del impreso de Francisco Arias Carrillo. Ahora nos dice Diego de Torres

prácticamente igual que dicho título «No dices verdad, porque tú eres el Médico de ti mismo». Así nos habla Torres en este capítulo sobre los médicos:

> El que se confía a los Aforismos de la naturaleza y la templanza sale más bien librado que el que sujeta sus pulsos a las manos de los Médicos […] En las aldeas tampoco se gastan y viven más robustos y más longevos sus habitadores. A los cuarenta años ya están decrépitos los políticos: los rústicos son jóvenes y mancebos de esta edad: No hay dama en las poblaciones que no padezca males de madre, cólicos y otras enfermedades, y a los veinte años tiene su cuerpo hecho un cribo a lancetazos; al matrimonio llega arrastrando y casi difunta: Las aldeanas después de cien años de vida se van a los sepulcros sin haberles roto el pellejo. Felizmente paren y crían sin el auxilio de las lancetas y los antihistéricos: sus hijos son hermosos, robusto, y toda esta felicidad la deben a la carencia de médico (pág. 310).

También sale a relucir el típico comentario en contra de la codicia de los médicos, las mezclas de los preparados y las sangrías de los barberos: «Pues si lo llamas bien puedes desjarretar la bolsa, prevenir la paciencia y entregar el estómago a las zupias, ascos y brebajes, los pies y los brazos al barbero y el cuerpo a la parroquia […] guarda tu dinero y busca un criado fiel y limpio que te haga algunas friegas y te dé buenos caldos, que ya que no te cure que tratará más piadosamente y con menos costa que el médico» (pág. 310-311). En fin, estos comentarios sobre los médicos, repartidos por toda su obra, son lo más sabroso de estas «recetas» en las cuales habla de calenturas, tercianas, tabardillos, cuartanas, reumatismos, etc. que no curan los médicos:

> Más son los que mueren asistidos de el médico que los desamparados de él. Loco es, o ignorante, el que lo desea. El médico más sabio es un testigo de la enfermedad, no remediador de ella. Los libros de la Medicina están llenos de recetas no de remedios: las que a unos curan a otros matan: Nada hay seguro en ellos. Si tu no te conoces, que vives dentro de ti, ¿cómo quieres que te penetre el doctor que está más apartado de tu cuerpo? Si el mismo médico cuando enferma ignora si la causa de su achaque está en los sólidos o en los líquidos, ¿cómo quieres que sepa donde está tu enfermedad? El médico solo sirve para morir al uso no para sanar ni vivir (pág. 311).

También Torres utiliza en este capítulo de los médicos la ya consabida contraposición entre el cuerpo y el alma, entre el médico y el confesor:

> Más falta te hace el confesor y no lo procuras con tanta ansia: éste tiene medicina innegable y segura, y el otro gasta expresiones consolatorias y tormentos ciertos: cuida de sanar tu alma que para ésta hay medicinas seguras, y para las enfermedades del cuerpo no está descubierto antídoto evidente. Con el médico y sin él has de morir: y el confesor te puede librar de la muerte dándote la salud eterna (pág. 312).

El siguiente capítulo, «Dicen que estoy loco» es el más original de todos y el que nos aproxima a una parte muy importante del conocimiento de su obra más literaria, tanto los *Sueños* como su *Vida*. Comienza Torres por igualar a todos los hombres en locura emplazando al lector a que se vaya con él por el mundo de los cuerdos. De nuevo podemos ver aquí el tema del desengaño, tema característico de Torres Villarroel en muchas de sus obras:

> Vente conmigo al Teatro de los cuerdos y los verás más locos que cuantos viven en el mundo afrentados, conocidos y reclusos en las jaulas. Entra en la comunidad de los Filósofos, y verás dando gritos y patadas por persuadirse unos a otros […] Da otro paso más arriba y encontrarás a los Teólogos cabizbajos, macilentos y rabiosos entre sí […] Pasa más allá y verás a los médicos afirmando porquerías, voces y pendencias las causas, signos y curaciones de las enfermedades […] Sube más arriba y hallarás a los Astrólogos queriendo entender el lenguaje de las estrellas: y sube o bajas y verás a los Letrados disputar de la intención que tuvieron los difuntos en sus testamentos y otras locuras dignas de la risa […] Pues esto lo hacen con furia y con soberbia y vanidad incorregible los Físicos, Teólogos, Médicos, Astrólogos y Letrados y todos pasan en el mundo plaza de cuerdos estudiantes y de Oráculos (pág. 313-4).

Viene a continuación la parte que más nos interesa, aquella en la que Torres Villarroel diferencia a los dos tipos de locos que para él existen: unos por dentro y otros por fuera, unos serios y otros festivos. Según nos dice, él pertenece a la segunda clase: los festivos o alegres, y nos da su opinión de quien le merece más respeto. Párrafo por cierto poco citado por los críticos a la hora de discernir la contradicción que según ellos preside su obra:

> Pues mira, yo tengo por loco más perjudicial y más vano al melancólico que al festivo, y de esta opinión tengo muchos compañeros. No nos diferenciamos en otra cosa si no es

> que yo soy loco por la parte de afuera y tú por la parte de adentro: yo soy loco saltarín y tú loco pesado y perezoso, yo soy loco claro y tú lo eres de perversa intención, yo soy loco y no más, y tú loco, mísero que con tu silencio haces cuanto daño puedes ejecutar, y sólo quisieras destruir a todos los hombres por verte sólo en el mundo. Yo soy loco porque la naturaleza me dio una sangre demasiadamente leve y pronta, y tú eres loquísimo porque castigas a tus humores arreglándolos sólo hacia tu interés, tu hipocresía y otros vicios que no se te pueden encubrir por más que estás abatiendo a tu natural (pág. 314).

Decimos que es interesante este párrafo porque existe uno igual en la tercera parte de su *Vida*, allí asociada con la alternancia de las cátedras entre jesuitas y dominicos, suceso anterior que le costó seis meses de prisión. Los críticos han querido identificar en este párrafo a uno de sus contrincantes y polemistas más acérrimos, loco por dentro: el Padre Luis Losada. Este es el párrafo en su *Vida*, escrita en 1743, quince años después de la obra que comentamos:

> Ahora me acuerdo que, saliendo una tarde del general de Teología, abochornado de argüir, un reverendo padre y doctor a quien yo miraba con algún enfado, porque era el que menos motivo tenía para ser mi desafecto, le dije: "Y bien, reverendísimo, ¿es ya *lumen gloriae tota ratio agendi*, o no? ¿Dejaron decididas las patadas y las voces esa viejísima cuestión" (se refiere a la alternativa de cátedras) "Vaya noramala (me respondió), que es un loco" "todos somos locos (acudí yo), reverendísimo; los unos por adentro y los otros por afuera. A vuestra reverendísima le ha tocado ser loco por la parte de adentro y a mí por la parte de afuera; y sólo nos diferenciamos en que vuestra reverendísima es maniático triste y mesurado, y yo soy delirante de gresca y tararira[172].

También resulta interesante el siguiente párrafo de este capítulo sobre los locos y la locura, porque nos da una buena idea de la «contradicción dialógica» que el propio Torres dejó escrita en muchas de sus obras, se trata de un texto importante para aquellos críticos que han querido denominar o dar una solución a tanta contradicción sembrada por todos lados por nuestro autor. Para Torres todos somos locos:

> Y lo es el que juega, y el que no juega; el que baila y el que no baila; el que pretende y el que no pretende; el que ríe y el que llora; el que cose y el que descose; el que se afeita

[172] D. de Torres Villarroel, *Vida*, *Op. cit.*, pág. 168. Aquí podemos ver otro caso de intratextualidad entre su obra seria y la más jocosa.

> y el que lleva barba; el que grita y el que calla; el que estudia y el que pelea; el que sube y el que baja; el que se tiende y el que se entona; el que manda y el que obedece; el que da y el que no da, y todos somos locos los unos y los otros (pág. 314).

En el último capítulo de esta segunda parte de las *Recetas*, «Soy feo», Torres Villarroel consuela la poca durabilidad de la hermosura, el tiempo, y de como también en este tema del feo y de la hermosura también existe una parte que es por dentro y otra por fuera, una negra y otra blanca que no tienen por qué coincidir, y con la que la opinión vulgar o la apariencia se engañan al sólo fijarse en uno de sus lados:

> *Soy feo*. Y tú hermoso, pero poquísimo han de durar tu belleza y mi horror. El vestido de la carne dura muy poco. Todos estamos defectuosos: a mí me puso la naturaleza las imperfecciones a la vista de todos, quizá porque producen menos asco las fealdades del cuerpo que las del espíritu: a otros les puso los borrones más escondidos, no cambio por mis tiznes públicos las exteriores blancuras de los otros (pág. 316).

Resulta interesante, por otro lado, ya que estamos comentando una obra de Séneca, que el autor cordobés escribiera también una sátira menipea, la primera que ha llegado completa hasta nosotros, y que nos referiremos a ella en el apartado correspondiente a la sátira. Esta obra jocosa de Séneca, que como en Torres contrasta con sus obras serias, tuvo en el Renacimiento un importante papel en la conformación de la sátira menipea, ya que tanto Vives, Lipsio y Erasmo escribieron las suyas teniendo presente el módelo senequista, traduciéndola incluso Erasmo.

3.3 *VIDA NATURAL Y CATÓLICA*

Doctrina moral o un catecismo para el pueblo.

El tercer libro que vamos a comentar, *Vida natural y católica*, al que ya nos hemos referido, se publicó en 1730 y trece años más tarde fue mandado expurgar por edicto de la Inquisición. Este hecho es relatado por Villarroel en uno de los trozos de su *Vida*:

> Yo entraba a cumplir con el precepto de la misa en una de las iglesias de Madrid; y cuando quise doblar las rodillas para hacer la reverencia y postración que se acostumbra entre nosotros, me arrebataron la acción y los oídos las voces de un predicador que desde el púlpito estaba leyendo, en un edicto del Santo Tribunal, la condenación de muchos libros y papeles; y mi desgracia me llevó al mismo instante que gritaba mi nombre y apellido y las abominaciones contra un cuaderno intitulado *Vida natural y católica*, que catorce años antes había salido a la imprenta [...] Buscando las callejas más desoladas y metiéndome por los barrios más negros, me retiré a casa. [...]
>
> Tan brumado como si saliera de una batalla, de lidiar con esta y otras horribles imaginaciones, llegué a mi cuarto y, cogiéndome a solas, *empecé a tentarme lo católico, y me sentí, gracias a Dios, entero y verdadero profesor de la ley de Jesucristo en todas mis coyunturas. Alboroté nuevamente mi linaje, revolví a mis vivos y difuntos, y me certifiqué en que los de setecientos años a esta parte estaban llenos de canas y arrugas de cristiandad y que todos habían sido bautizados, casados, muertos y enterrados como lo manda la Santa Madre Iglesia*[173] (subrayado nuestro).

Más adelante Torres emprende el comentario sobre la analogía entre la salud del alma y la del cuerpo, y sus correlaciones, vida/muerte, terreno/celestial, gracia/pecado, salud/enfermedad, como brevemente lo hace en esta obra y por extenso en otras obras suyas entre macrocosmos y microcosmos:

> Pues así como el Criador en el principio de esta fábrica universal asignó propia, ingénita y determinada virtud a todos los entes sublunares, así también ha señalado a los cuerpos celestiales singular fuerza y eficacia en su magnitud, orden y movimiento. Penden todos los inferiores de los cuerpos superiores, y lo terreno de lo celestial, y entre sí guardan este mutuo parentesco y obediencia. Los superiores envían cierta, oculta y sensible virtud a estos inferiores: por la cual los humores y elementos de los cuerpos orgánicos

[173] D. de Torres Villarroel, *Vida*, *Op. cit.*, pág. 242-3. Como vemos el hecho ocurrió realmente, su obra fue retirada por la Inquisición, otra cosa es que realmente Torres lo escuchara en una Iglesia estando en Madrid como estaba y los contactos que tenía. Para nosotros en este pasaje Torres hacen una crítica a la publicación en los púlpitos de los edictos de la Inquisición, algo ya para él anacrónico, como en su caso, después de catorce años. Hay en este pasaje más literatura que vida.
También es interesante lo que dice correspondiente a su catolicidad. En principio se nota cierta alusión a lo judío, primero con «tentarme lo católico… en todas mis coyunturas», parece que se refiere a que él no estaba circuncidado, y en cuanto a sus «vivos y muertos», ese revolver papeles para comprobar la catolicidad de sus antepasados, también parece hacer alusión al tema de los conversos.

> del hombre y el bruto se mudan, se alteran, se corrompen y aumentan según la posición y cualidad de los Astros... (pág. 10)[174].

Y sólo dos páginas más adelante hablando de las causas más visibles que destruyen la templanza humoral como la influencia astral y la forma en que debe curarse nos dice de nuevo casi con las mismas palabras,

> Hay otra causa general que tiene menos cura que las antecedentes, y aunque está más elevada no por eso es menos sensible: ésta es aquella fuerza y admirable virtud que ejercitan sin descanso los cuerpos celestiales en todas cosas humanas, porque ha sido servido de Dios Omnipotente, Autos de la naturaleza y Dueño de la vida y de la muerte que se gobiernen, muevan y renuevan los cuerpos sublunares por los celestes, y su poderosa mano podrá solamente impedir su curso, detener sus activas eficacias y moderar las inclinaciones y enfermedades que introducen en nuestro cuerpos su inevitable impulso. La oculta, o conocida cualidad de estas impresiones e influencias solamente se cura implorando con repetidas suplicas la misericordia de Dios, para que nos conceda larga vida, buena constitución y fuerza en el cuerpo y el alma; porque por si mucho valen las estrellas, más vales nuestros votos: si los Astros rigen al Mundo, Dios los gobierna y los manda... (pág. 12).

Como hemos dicho este libro ha sido relacionado con su obra *Los desahuciados del mundo y de la gloria…,* debido a cierta complementariedad entre ambas. En esta obra Torres proporciona las indicaciones necesarias para preservar la salud del alma y del cuerpo, mientras en *Los desahuciados* detalla los resultados de no haber seguido los consejos y avisos en el plano natural y moral. Torres sigue aquí la creencia de que a la enfermedad del alma sigue la del cuerpo, como por ejemplo cuando nos dice que «otros remedios más particulares para lograr la paz del alma (donde se sigue la salud del cuerpo)....» (pág. 25). Es decir, según cada uno viva en lo natural o en lo moral así tendrá la salud. La enfermedad se creía muchas veces era consecuencia de una vida de pecado, por ello mismo hemos visto en *Cátedra de morir* que primero se llamara al médico espiritual que al del cuerpo. Como dice Martínez Gil «Confesar los pecados y

[174] Citamos por el tomo III de sus *Obras Completas*. En adelante, cuando citemos, daremos el número de la página en el propio texto.

comulgar, aparte otros procedimientos religioso-mágicos de curación eran, pues la medicina prioritaria de un enfermo» (pág. 125).

3.3.1 HIPERTEXTUALIDAD. IMITACIÓN SERIA. COMPENDIO.

Vamos a comentar la obra ciñéndonos en principio a las partes que tienen relación con la vida y la salvación, el cuerpo y el alma. Por ello sólo comentamos la obra *Vida natural y católica* en los varios aspectos que nos interesan particularmente, y están relacionados con el tema que venimos tratando de la espiritualidad, pues la parte más amplia dedicada a una vida y dieta natural se prestan a ser analizadas con más precisión en sus obras médicas y astrológicas. Sin duda merece nuestra consideración la parte *Vida católica* donde Torres expone ideas religiosas, sobre todo un compendio de doctrina o filosofía moral con un exhaustivo catálogo de vicios y virtudes. Se trata de una imitación seria en forma de *compendio* o *sumario*[175] de orden didáctico que como decimos nos da el catálogo de todas las virtudes y vicios, así como los principales mandamientos de la Iglesia, y que no tiene para nosotros otro sentido que el de tener presente el propio y amplio conocimiento que Torres Villarroel tenía sobre estas materias.

Torres Villarroel antepuso a la obra publicada en 1743 un prólogo titulado «Manifiesto que tiene la piel de prólogo, pero el alma es una fidelísima resignación: Habla Torres con todos sus enemigos y con ninguno». Está dirigido a una segunda persona, una de tantas que polemizaron con Torres y otros que fueron sus enemigos declarados, como el padre Luís de Losada. Parece que en este caso fueron sus enemigos en la Universidad quienes consiguieron la intervención de la Inquisición. Entre otras cosas interesantes de este prólogo una de ellas se refiere a su condición de posible converso: «ya te pareció que tus ponderaciones sacaban a quemar a mis abuelos, y que

---

175 Gérard Genette, *Op. cit.*, págs. 309 y siguientes.

cada expresión tuya era un nuevo Sambenito para mi persona y mi tratado». Dentro de este prólogo también incluye Torres un «Memorial de el Doctor Don Diego de Torres al Santo Tribunal de la Inquisición», en el cual Torres se declara católico de toda la vida y dice que a pesa de que no encuentra nada sospechoso en su libro de 1730, está dispuesto a «que se le declaren las proposiciones temerarias, escandalosas, sediciosas y difíciles en la práctica... para desterrarlas, blasfemarlas y aborrecerlas; y pedir el castigo que merezca su ignorancia o su inadvertencia...»[176], lo cual hace en el nuevo libro publicado en 1743, borrando no sólo lo que la Santa Inquisición le había mandado sino también autocensurándose muchos otros párrafos enteros para no caer, según nos dice, en nuevos errores, alegrándose de que saliera por «segunda vez al teatro del mundo depurado y libre de las simplezas y descuidos que le pudo pegar mi ignorancia, mi inadvertencia y mi precipitación». Se trata pues de otra práctica hipertextual que podemos calificar de *auto-expurgación*[177]. Después del Memorial sigue Torres con su manifiesto dirigiéndose a esa segunda persona, todos sus enemigos y ninguno, desafiándole en cuanto a su fe y manifestándole «que he concebido como reputación honrosa lo que tú has divulgado como afrenta intolerable [...] A Dios, amigo, hasta otra vez, y otras mil, en las que espero que me hallarás tan conforme, tan pacífico y tan alegre como te tengo dicho [...] Perdona que ya conozco que el prólogo está terrible contra ti, pero tu no eres nadie, y eres muchos: hablo contigo y con ninguno: ni te nombro ni te ofendo». Torres como vemos no quería que su texto se convirtiera en una invectiva contra alguien en concreto y así habla en un singular impersonal, que da el tono estoico de imperturbabilidad del ánimo.

Viene a continuación el prólogo al lector, donde como es habitual en Torres juega con el tópico de que sus obras sirven para las diversiones cortesanas, pero sin embargo en esta

---

176 Toda esta parte de la obra no lleva paginación.
177 Gérard Genette, *Palimpsestos*, *Op. cit.,* pág. 300.

obra pretende «restituirte en frutos de Filósofo Cristiano, cuanto te robé en las hojas de perdido poeta» y declara que la composición de esta obra es melancólica, pero útil para el cuerpo y el alma ya que su «ánimo ha sido purgar de opiniones la Ciencia Natural y Católica», acogiéndose a la inocencia de los preceptos religiosos y no a la sospechosa variedad de agudas interpretaciones. Vemos aquí de nuevo una crítica a la escolástica, «agudas interpretaciones», que aparecen en diferentes partes de la *Vida Católica*. En cuanto a la *Vida natural* Torres le dice a su lector que su intención es demostrar que la sabia templanza y la discreta dieta son los medios que alargan la vida

Introduce Torres después un «Capítulo Especial y motivo de la obra» en el que explica que Vida y Salvación, el cuidado de una y la disposición de la otra son los temas importantes para el hombre, con su significación moral de que «quien vive en Dios todo lo goza: el que vive en el mundo de todo carece». Al igual que hiciera al principio de *Cátedra de morir*, Torres vuelve a insistir en la poca atención que se depara al estudio del alma y como «nos hemos destinado a ser sastres, zapateros, letrados, alquimistas, alabarderos y químicos, y estamos desacreditando la infusa sabiduría y espiritual disposición de nuestras almas» (pág. 1). A todas estas ocupaciones les llama necesidad y más bien son según Torres ignorancia, pues a pesar de todo desconocen las verdaderas virtudes morales:

> Llaman diligencia, pervertir la conciencia de un Ministro: precisión, juntarse a las venganzas y detracciones: negocio, visitar las Gorronas: cuidado, acudir al juego: obligación, matar a un hombre: importancia, degradarlo o no permitirle subir al solio en que sus meritos o su fortuna lo quieren colocar: y en fin, al amor frenético del apetito, a los impulsos del torpe deseo, a las voces del antojo, a los movimientos del humor y a los gritos de los afectos inconsiderados bautizan con el nombre de necesario, forzoso e importante; y al demás resto de insolencias y desórdenes gradúan con los apellidos de uso, moda, costumbre, estilo e introducción. ¡Muchos son los testigos que están acreditando esta lástima en el mundo político! ¡Patente se mira en el semblante de los Áulicos el afán con que estudian la adulación, la risa, el fingimiento, la chanza, el donaire, el regalo par arrebatar la inclinación del Príncipe! ¡Qué mal esconden los Ministros la afectada tarea de engomar la figura, bañando los rostros de mármol y hurtando los ceños a la majestad para engreirse de menesterosos! ¡Cómo se desvelan en

> poner leyes, dar arbitrios y rebatir órdenes, arrebañando parcialidades para hacer gloriosas sus ideas, aunque de sus argumentos resulte la pública mortificación! ¡Qué astuto trabaja el pretendiente político en besar pies y manos, hecho duende de antesalas y camaranchones visitando Duques, Consejeros, monagos, bufones, hipócritas y embusteros sin perdonar fatiga ni omitir rodillada a la fregona que le parece que pueda servirle de conducto, por donde se guíen los soplos de sus deseos! (2-3).

Esta es la vida que Torres ve en un mundo donde se desconocen las virtudes morales, con las cuales el hombre podría vivir despreciando o menospreciando las cosas mundanas. Obedeciendo a Dios y a los avisos de la razón natural es como se vive con quietud y se consigue la felicidad; de esta forma, nos dice Torres, dejaremos ociosos a los médicos y a los letrados, las dos profesiones a las que Torres crítica con vehemencia en esta y otras obras suyas, y aduce dos claves para vivir natural y católicamente: «La templanza y la obediencia son los antídotos universales del cuerpo y el alma», y nos dice qué le movió a escribir esta obra:

> Por este motivo me dedico a escribir estos *avisos prácticos* para conservar en buena templanza la flaqueza de nuestro cuerpo orgánico, que vive en el poder de la corrupción, y librar al alma de la furia de los vicios y los acometimientos de las dudas, escrúpulos y opiniones, que tienen débil y pervertida la ciencia, que por la misericordia de Dios reside en la racionalidad de cada hombre (pág. 6).
> Los elementos despreciados de la salud y de la salvación escribo en este Cuaderno, para que los comunique con su naturaleza el que quisiere ser sabio para la vida y en la última hora (pág. 7).
> ... Vmd. Sabrá conferir y acreditar este Tratado. En las angustias de este Compendio he recogido un antidotario para las dos saludes (pág. 8).
> Primeramente escribo los preceptos de sanidad, para mantener menos achacosa nuestra salud, y dictaré después los antídotos suaves para hacer al alma inmortal para la gloria (pág. 8. Subrayado nuestro).

Sigue Torres con el tema, también tópico, de no dejar las cosas y los cuidados en manos ajenas, como por ejemplo no llamar al médico o al boticario por lo más mínimo. De estos últimos Torres dice que las medicinas que están encerradas en sus redomas y son vendidas las podemos encontrar nosotros mismos en el campo. Es esta una teoría naturista de la salud que recorre este tratado de una vida natural. Tampoco hay por qué llamar al sastre, al aguador, etc.; condenando la vida a la necesidad de los demás. Tanto

para el alma, cuya ciencia consiste en conocerse a uno mismo, como para el cuerpo, cuya ciencia se basa nada más que en seguir las voces de la razón natural, y basta atender a la naturaleza y de esa manera no estaremos sujetos a cada instante del médico o del moralista. Destacan en esta parte las dos menciones que se hacen de la "razón natural" para guiarse en la salud del cuerpo, "razón natural" que está muy cerca de la que difundió la filosofía o escuela estoica. Como veremos un poco más adelante, Torres volverá a invocar específicamente esta doctrina como lo hizo en *Cátedra de morir* y en *Recetas de Torres* y hemos visto al citar directamente a Séneca o bien por vía indirecta.

Con respecto a la salud del cuerpo Torres indica de dónde ha sacado todos estos preceptos que va a ir dando. A pesar de ser él mismo médico y de las críticas a éstos por su codicia o por su ignorancia de la verdadera causa de la enfermedad, por los nombres extraños, en latín, que dan al enfermo de su dolencia, como por los cambios constantes de los mismos en cuanto el enfermo no mejora. Como decimos, Torres los debe a su propia consideración, al tratarse a sí mismo y al cuidado que pone en uno mismo, huyendo de cualquier mercantilización en su profesión médica:

> En mi fábrica he cursado la teórica de esta Facultad, y al pie del cadáver y la cabecera del enfermo he leído la estructura, debilidad de los cuerpos: con piadosa curiosidad he frecuentado los Hospitales de cualquier Pueblo. A donde me llevó mi inquieto destino. Por pobre no es despreciable mi práctica. No es más sabio el Médico rico, ni mejor el que sólo asiste a los poderosos: estos venden la caridad y el estudio y no visitan al enfermo sino al salario: su cuidado llega hasta los talegos y su lástima a la pequeñez de la enfermedad, porque sus bienes se aumentan con la rebelde duración de los males [...] y así se burlan de su hacienda, de su mal, de su inocencia y su locura. Destiné mi Grado para ser Médico de los pobres, porque más quiero que me pague Dios las visitas que el hombre. Doy las recetas, no las vendo: ejercito el estudio para que le dé alguna utilidad a mi alma; y me ha parecido que el modo de añadirle algún bien es la tarea de la caridad con los enfermos y pobres (pág. 8).

Sigue a todo esto que venimos cometando un capítulo titulado «De la causa de la corrupción, enfermedad y vejez de los cuerpos», donde Torres apunta cuáles son las

causas de la alteración de nuestros humores, que reducen a seis hablando de todas ellas específicamente:

> La primera es el aire, el agua y el fuego.
> La segunda, la comida y bebida, y todo alimento o nutrimento con que regalamos y sustentamos al apetito.
> La tercera, la quietud y el movimiento, así de todo el cuerpo como de cualquier parte de él.
> La cuarta, el sueño y la vigilia.
> La quinta, la expulsión y retención de excrementos, y debajo de esta consideración la purga, la sangría, el vómito, la orina, el sudor, el baño y otras semejantes.
> La sexta, las perturbaciones, ansias, aflicciones y accidentes del ánimo, como son la ira, el temor, la tristeza, la alegría, el gozo y otros afectos. (pág. 11)

Existe en este apartado un texto que fue objeto de censura expurgado por la Inquisición, así como pasajes que el propio Torres borró para su edición de 1743 y en sus *Obras Completas*. Se trata de una mención que hace en 1730, en el punto quinto referida al «acto venéreo», y que más adelante, en la parte específica, lo trata brevemente y que titula «De la Venus». Vamos a copiar estos párrafos suprimidos, ya que no es ocioso que sea precisamente este tema uno de los censurados, cuando en casi ninguna ocasión habla Torres de este aspecto de lo sexual:

> El uso legítimo y discreto de la venus es una expurgación muy dulce y saludable a los cuerpos. Dilata los órganos, mitiga los furores y la ira, y deja al cuerpo en sazonada disposición. Al contrario, el importuno e indiscreto es la causa de muchas enfermedades, porque resuelve los espíritus, entorpece la vista, el cuerpo y el ánimo, apaga el calor natural, daña al cerebro, corrompe los riñones y la vejiga, acelera la vejez y la muerte; y en los dos extremos es más útil conservar el semen vital que derramarlo... (pág. 35)[178].

Antes de entrar en estas causas y sus remedios, Torres aún pone un capítulo más: «De los generales preceptos de conservar la salud». Cita tres casos, el desordenado apetito, tanto en lo vital como en los deseos, el ya visto anteriormente sobre la cualidad oculta o

[178] D. de Torres Villarroel, *Vida natural y católica, medicina segura para mantener menos enferma la organización del cuerpo, y asegurar al alma la eterna salud.*, Madrid, 1730.

conocida de los Astros que sólo Dios la puede remediar, donde incluye un comentario sobre la astrología y la medicina, según el cual la práctica de ésta última sin la primera resulta vana y perniciosa; y por último la alteración del ánimo, quizás la aportación más moderna que Torres nos da en este tratado sobre las posibles causas de una enfermedad. Sin llegar a considerar la culpa, tal y como se entendía antes derivada del pecado, o como una enfermedad interna o psíquica tal y como las entendemos hoy en día, esta propuesta de la alteración del pesar y la alegría proviene de nuevo de la doctrina estoica.

La sexta de las causas que corrompen al cuerpo y que anteriormente Torres había propuesto para desarrollarla pormenorizadamente después, y que junto a las otras cinco constituyen la estructura y núcleo de la parte *Vida natural*, es la primera que trata bajo el título «Remedios universales, estoicos y cristianos, para lograr la serenidad en el ánimo", antepuesta a los «remedios particulares y avisos especiales» para no caer en las dolencias, y parte principal de la obra. De nuevo Torres Villarroel expone los remedios estoicos y cristianos, cuestión que nos parece destacable y, si cabe, novedoso, pues, aquí Torres Villarroel se muestra como un seguidor de esa tradición que había querido aunar las doctrinas estoicas y cristianas sobre la adversidad de la fortuna o de los males, en este caso de los males de la enfermedad, pero sobre todo en lo que atañe a los afectos, fundamento de la razón natural de los estoicos, un llamamiento a la «razón natural» para mantener una dieta sana, lo que sitúa al autor, si tenemos en cuenta las dos obras también analizadas, en esa tercera vía de la filosofía del desengaño que Blüher ha identificado con las doctrinas estoicas.

Desengaño de lo mundano expuesto en su arte de bien morir, serenidad ante la adversa fortuna expuesta en su recetario práctico de la vida, y avisos para mantener el ánimo y la salud del cuerpo en esta obra de doctrina natural y moral. Todo ello en una mezcla

entre estoica y cristiana que será la característica fundamental de ese ascetismo nihilista que estamos viendo, pues incluso en esta «vida natural» sus recetas, remedios o avisos se pueden considerar ascética-estoicas, ya que se basan en atender la justa necesidad del cuerpo desechando los abusos y soberbia también en estos menesteres.

Como nos dice el propio Torres «en la jornada de la vida natural solamente nos asustan tres fantasmas» (pág. 16), la muerte, la enfermedad y la carencia de alimento. De las dos primeras ya hemos comentado lo suficiente, de la tercera nos comunica Torres que viviendo para satisfacerse uno mismo es suficiente, y no vivir para dar envidia a los hombres ni a los gustos o a la soberbia. Vivir conforme a lo necesario es la máxima de esta "vida natural". En cuanto a la esfera política, como la llama Torres, nos da una serie de remedios o consejos para librarse de las inquietudes del ánimo. En su mayoría son casi todos muy parecidos a los que habia dado en sus *Recetas*, por ello tan sólo vamos a ver lo que añade acerca de la superstición. En primer lugar nos habla de las almas en pena, y con cierto humor nos señala que si fueran verdad tantas apariciones de estas almas estarían el purgatorio y el infierno vacío. Sobre los "duendes", "brujas" y "hechizos" también hace Torres su chiste y aconseja sean vencidas éstas con consideraciones cristianas. No nos interesa insistir más en este aspecto, sino destacar la declaración expresa de Torres de recurrir a los remedios universales "estoicos" y "cristianos" como prueba de que en estas obras ascéticas Torres sigue la línea de una filosofía neoestoica mezclada de cristianismo, como Quevedo hizo entre otros.

En cuanto a la parte dedicada a la «vida católica», la que nos interesa aquí y cuyo título es «Preceptos generales para conservar la salud del alma y librarla de las enfermedades mortales», diremos que al igual que para la «vida natural» donde la salud del cuerpo consistía en la dieta discreta de los alimentos, en la «vida católica» la salud

del alma es adquirida en la abstinencia de los vicios. Esta dieta del alma es mucho más fácil que la del cuerpo, pues, según Torres, los preceptos de la iglesia aseguran la salvación eterna y la gloria. Preceptos generales son los que cualquier católico puede observar por sí mismo, sin tener que recurrir a laboriosas conjeturas, por ello defiende que hay que observar la vida católica tal y como está escrita, sin las complicadas interpretaciones teológicas. Hay en todo ello de nuevo una crítica al método escolástico con sus laboriosos silogismos:

> La ley Católica se estudia mejor consultando a la conciencia que conferenciando en las Aulas públicas, adonde el concurso de los entendimientos libres, torcidos y torpes trabucan su verdad con la apariencia de los silogismos. El mejor Teólogo es el que la observa y reverencia como la halló escrita [...]
> Por estas causas es mi intento limpiar de opiniones los preceptos naturales, Divinos y Católicos, explicando solamente su texto, eligiendo la mayor seguridad parea hacer dichosa al alma en la última vida, y libre de escrúpulos en esta peregrinación. (71)
> [...] Y advierto al Lector que aunque le parezca que escribo doctrina para instruir a los muchachos, crea, que también la doy para todos; pues yo sé que muchos de los que han estudiado la Ciencia Moral ignoran la claridad y verdad con que he procurado su explicación: mi estudio es este argumento, y en cualquiera de los Morales será abatir el estilo y no usar de más figuras que aquellas que puedan dar mayor luz e inteligencia a los tratados. (pág. 121)

Pasa luego Torres a considerar los preceptos particulares, que no son otros que los Mandamientos de Dios, la Iglesia y sus Sacramentos, la descripción de los vicios o pecados opuestos a sus virtudes. Todo ello es para Torres a lo que verdaderamente debe reducirse la ciencia o Teología moral. En verdad, esta «vida católica» a lo que se reduce es a ser un catecismo religioso o doctrina moral lo más sencillo posible en la línea marcada por el Concilio de Trento al que en varias ocasiones se refiere Torres en este Tratado, asimismo es constante la alusión a los Moralistas o a los libros de los Teólogos morales cuando algún tema requiere una explicación más sofisticada, pues como dice el propio Torres «nuestro ánimo en este *Compendio* es instruir solamente a un Católico lego, para que eligiendo lo más puro de las doctrinas, sepa el verdadero camino de su

salvación», o «Esto basta para *Compendio* Doctrinal[179], quien quisiere ver las varias disputas acerca de este Sacramento acuda a los Libros Morales», por ello se limita a dar un catálogo lo más exhaustivo posible de los mandamientos, preceptos, vicios y virtudes sin entrar en la polémica teológica, aunque ese catálogo resulta a veces bastante escolástico debido a las divisiones y subdivisiones, aunque sin llegar a la complicación conceptual de la misma.

Primeramente se ocupa Torres de la conciencia, que es la que gobierna todos los actos humanos, y su contraria, la conciencia errónea, cuando alguien aprende algo malo como bueno, además repara en los escrúpulos o temores del ánimo. Torres explica la diferencia existente entre la Ley, el precepto y el consejo antes de entrar a tratar de las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Lo más interesante de esta parte es la diferencia que establece entre infieles, herejes, paganos y apostatas y la nueva crítica en contra de la desigualdad humana que vimos en *Cátedra de morir* pero con otra formulación:

> ...y no debemos atender a los Moralistas Políticos que dice que el amo al criado, y el rico al pobre, y el noble al villano, pueden, como parvidad de materia y vía de reprehensión, tratarlos mal. Todos somos unos y de una misma naturaleza; y pues Dios no nos ha distinguido y dado inferioridades, debemos amarnos unos a otros con igualdad (pág. 82).

Vamos a ver a continuación cuáles son los pecados y vicios que Torres pone al frente de cada uno de los diez mandamientos. En cuanto al primer mandamiento Torres nos habla de los pecados de superstición, adivinación, idolatría, vana observancia, maleficio, irreligiosidad, sacrilegio y simonía. En la adivinación nos dice que es lícita la conjetura por las estrellas del cielo, por el temperamento del hombre y por sus sueños. Falta aquí

[179] El subrayado es nuestro.

un pequeño comentario que estaba en la edición de esta obra en 1730 referida a la astrología lícita: «La astrología natural, que pronostica los afectos naturales, como vientos, fertilidades, carencias, salud, truenos y relámpagos, es lícita, y tan lícita que yo la estoy profesando por más segura que todas las demás ciencias» (pág. 63). Como vemos diferencia aquí Torres entre la astrología natural, que es la que él práctica, y la judiciaria, sobre la que pesaba la bula de Sixto V, *Caeli et terrae,* 1585, y publicada en España en 1612, en la cual la astrología judiciaria era puesta en el mismo plano que la adivinación, encantos y hechicerías. Sobre los maleficios dice Torres que se puede sanar de ellos con los remedios de la medicina y los exorcismos de la iglesia.

Por lo que atañe al segundo mandamiento Torres nos habla sobre la blasfemia, el juramento y los votos, de los cuales estamos obligados a cumplir los dedicados a Dios, es decir, los solemnes, a diferencia de los simples.

Pasemos al sexto y noveno mandamiento, pues los anteriores no tienen cosas significativas que comentar. «Los pensamientos consentidos, las detenciones y recreos tardíos en el objeto, los ósculos, tocamientos, poluciones y actos, todos son pecados mortales» (pág. 99), así comienza este apartado Torres con el que abre toda una amplia gama, divisiones y subdivisiones de pecados basados en la lujuria, «esto es, aquel apetito desordenado o ejercicio de la delectación venérea, de modo que poniéndose en movimiento los espíritus que sirven para la generación se sienten en las partes venéreas» (100), y subdivisiones en cuanto a los actos lujuriosos. Según Torres pueden ser perfectos, «aquellos en quienes se sigue la efusión del semen», y los imperfectos, «todos los que no llegan a dicha efusión». Los perfectos pueden ser repugnantes a la naturaleza como «cuando se derrama en vaso no natural o se hace el acto con sujeto de otra especie». Y no repugnantes a la naturaleza, entre los que Torres cita cuando el sexo es diverso, el acceso de libre a libre con mutuo consentimiento, o los contrarios del

amancebamiento, el acto con la casada, el estupro, el rapto, el incesto y el acto con la hija de confesión. La lujuria contra la naturaleza son la polución, el acto desordenado, la sodomía, la bestialidad que «es la más grave culpa de todas las que son contra el natural, y esta se comete cuando se hace congreso con objeto de diferente especie, como si el hombre o la mujer se mezcla con algún bruto, ahora sea del mismo sexo o de diferente, y de esta clase son los pecados que se cometen con los Diablos súcubos o íncubos, y el sacrilegio» (pág. 101).

Del octavo precepto Torres destaca el juicio temerario, la sospecha y la murmuración. Hasta aquí llegan los mandamientos de Dios. A continuación Torres expone los mandamientos de la Iglesia, los preceptos particulares que rigen el estado del hombre, como el religioso, el clérigo, el casado, el juez, el abogado, el médico, etc. Es en este punto cuando Torres anuncia su obra *La barca de Aqueronte*, que en otro acto de *autopurgación* no llegaría a publicar hasta 1743.

A continuación y como última parte de su tratado expone Torres los siete pecados capitales y las siete virtudes morales o remedios contra ellas. Hace aquí Torres un detallado catálogo de los siete vicios capitales y sus divisiones o hijas.

La primera, la soberbia, tiene tres hijas: la vanagloria, la presunción y la ambición. La vanagloria tiene ocho hijas «que son nietas infernales de la soberbia»: la jactancia, la hipocresía, la pertinacia, la discordia, la contención, la curiosidad, la novedad y la inobediencia. El antídoto o remedio contra la soberbia es la humildad y puede el hombre conseguirla con tres consideraciones: ¿Qué fui?, ¿Qué soy?, ¿Qué seré?; ¿Qué fui? Un esperma fétido. ¿Qué soy? El vaso más sucio del mundo; pues examinando lo que arrojo por la boca, las narices y los demás albañales del cuerpo, no encontraré (aunque amontone toda la hediondez de los animales) otro más impuro que yo. ¿Qué seré? Alimento de gusanos y horror de los vivos. Son excelentes medicinas contra la

soberbia» (pág. 143). Como vemos, Torres empieza a cargar las tintas sobre lo macabro en esta parte.

De la avaricia, «que es un amor y hambre desordenado al dinero sin regla ni medida de la razón», Torres nos dice que tiene siete hijas: la dureza contra la misericordia, la inquietud, el fraude, el engaño o la falacia, la mentira, la perjuración y la prodición. El remedio contra la avaricia es la liberalidad «que es una virtud que nos enseña a usar bien de los bienes del mundo».

El tercero, la lujuria, tiene ocho hijas, cuatro debidas a la turbación del entendimiento y otras cuatro por causa de la ciega voluntad. El remedio o virtud contra la lujuria es la castidad.

La ira, cuarto pecado capital, «es un apetito de la venganza» y reside en la voluntad. Tiene tres especies: la venganza, la iracundia y el furor. Tiene también la ira tres estados, el interno con dos hijas: la indignación y la hinchazón del entendimiento, y el exterior también con tres hijas: el clamor, la contumelia y la blasfemia. El último estado es «la obra manual de la venganza» y tiene solamente una hija: la contención. La virtud contraria a la ira es la mansedumbre.

El quinto es la gula, «un apetito desordenado de comer y beber», tiene dos especies, la pesadez y la borrachera, y cuenta con cinco hijas: torpeza del entendimiento, la necia alegría, la locuacidad o la gritería, la inmundicia y la inmodestia. Contra la gula existe la virtud de la templanza, que tiene dos virtudes anexas: la abstinencia y la sobriedad.

El sexto pecado capital, la envidia, «es un pesar o tristeza del bien ajeno, en cuanto disminuye la propia gloria y excelencia». Es también un súbito movimiento de la voluntad y tiene cinco hijas: el odio, la susurración, la detracción o murmuración, el gozo malévolo y la aflicción. El remedio contra la envidia es la caridad.

El último pecado o vicio capital es la pereza, que «es un desmadejamiento en los bienes espirituales, que deben ser los únicos cuidados del hombre». Tiene seis hijas: la desesperación, la pusilanimidad, la torpeza, la malicia, el rencor y el desmayo. La virtud contraria es la diligencia.

Como hemos visto en este resumen, Torres va analizando pormenorizadamente cada uno de los pecados, sus hijas y sus virtudes contrarias, la «vida católica» se puede reducir a un sencillo catecismo, aunque exhaustivo, donde incorpora todas las nuevas normas morales que el Concilio de Trento había aprobado y su crítica a la escolástica que será uno de los propósitos recurrentes en toda su obra.

4. LAS SÁTIRAS MENIPEAS
(Géneros paródicos)

4.1. LA SATIRA COMO OBJETIVO. DEL *SERMO* HORACIANO A LO JOCOSERIO

La sátira, al igual que la ironía o la parodia, son formas complejas de expresión literaria cuyos orígenes y definición han sido motivos de revisión continua. Desde su aparición en tiempos clásicos hasta nuestros días han merecido por parte de los teóricos o críticos de la literatura distintas versiones de las mismas, sin que hasta la fecha se haya logrado un criterio unánime ni un grado de objetividad cierto. Por ejemplo, al hablar de su etimología aún no están de acuerdo los teóricos sobre este género o modo de la sátira. Dos son las teorías que predominan en la crítica. Una de ellas y según la etimología de origen griego, la palabra sátira vendría de la griega *sátiros*, esos dioses o semidioses alegres seguidores de Pan; la otra etimología es de origen latino y proviene del nombre *satura lanx*, un plato lleno de diversas comidas que se ofrecía a los dioses. Esto ya lo dijo en su tiempo Diomedes y es repetido hoy por unos y otros críticos:

> Se llama hoy *satura* entre los romanos, un poema malicioso, que a la manera de la comedia antigua, está compuesto para fustigar los vicios de los hombres, como las escritas por Lucilio, Horacio y Presio. Por otra parte se llama *satura* un poema compuesto de poesías variadas, como las escritas por Pacuvio y Ennio.
>
> La palabra *satura viene del nombre de los* Sátiros, porque este poema encierra chanzas y obscenidades parecidas a las palabras y acciones de los sátiros. O bien proviene del nombre *satura lanx*, de este plato lleno de las primicias de todas clases de cosechas que los antiguos ofrecían a los dioses en los sacrificios, se lo llamaba así, *satura*, por la abundancia de cosas de que rebosaba[180].

Diomedes nos presenta dos clases de sátiras, una la refiere a Lucilio, Horacio y Persio, y otra a Pacuvio y Ennio, estos últimos más antiguos. De igual manera nos proporciona las dos etimologías seguidas por los escritores modernos, siendo la de origen latino, quizás, la que atrae más seguidores en la actualidad entre los estudiosos, y que derivada, efectivamente, del *lanx satura* le dio ese nombre por la diversidad que integraban estas

[180] AA.VV., *La sátira latina*, edición de José Guillén Cabañero, Akal ,1991, Madrid.

composiciones al igual que el plato de diferentes manjares. No obstante, Diomedes da tres etimologías más donde aparaece la palabra sátira: una que recoge de Virgilio y es referida también a un «plato de cosas», otra de Varrón que se refiere a los variados ingredientes de una especie de embutido llamado *satura*, y la última de una ley, la *lege satura*, en la que van incluidas diversas disposiciones "así como poesías diferentes están comprendidas en una sola *satura*". Manuel Balasch añade dos etimologías más que refuerzan la idea de una composición compuesta de variados ingredientes, se trata de unos escolios a Horacio y a Juvenal: «El escolio a Horacio dice en el prólogo al primer libro de sátiras "la gente afirma que la sátira recibe nombre de la bandeja (lanx) que, llena de diversos frutos de la tierra es ofrecida en el templo de Ceres; también por eso a esta poesía se la ha llamado satura, porque está llena de temas diversos para saciar a los oyentes». En coincidencia casi exacta se lee en el prólogo de una colección de escolios de Juvenal: «se llama satira (aquí con esta grafía) a un tipo de bandeja (lanx) que se acostumbra a ofrecer en los sacrificios de Ceres, llena de frutos diversos; a semejanza de esta bandeja, esta poesía se llama *satira* porque es una colección de muchos vicios»[181]. Vemos, pues, que lo que caracteriza a la *satura* en sus diferentes acepciones etimológicas es la variedad que contiene en sí misma, ya sea de poesías, de temas, de vicios, etc.

Otra de las controversias que divide a los críticos en la actualidad es si la sátira fue en principio dramática o no. El origen de tal controversia se encuentra en un texto de Tito Livio:

> En este año —dice refiriéndose al año 364-365 a. C.— bajo el consulado de C. Sulpicio Petico y C. Licinio Calvo Estolón hubo una gran peste. No ocurrió nada notable sino que

[181] Juvenal – Persio, *Sátiras*, Ed. Gredos, 1991, Madrid, pág. 10-11.

> para pedir paz a los dioses se celebró por tercera vez, después de la fundación de Roma, un lectisternio. Y como ni los remedios humanos, ni la misericordia de los dioses calmaban la violencia del mal, apoderóse de los ánimos la superstición, y entonces, entre otros medios, para aplacar el enojo de los dioses, se imaginaron, según cuentan, los juegos escénicos, que fueron una novedad para aquel pueblo guerrero, que hasta entonces solamente había tenido los del circo. Por lo demás esta innovación —como todas al empezar—, tuvo en sus comienzos muy poco aparato y hasta se tomó del extranjero. Algunos danzantes venidos de la Etruria bailaban al sonido de una flauta, ejecutando, según manera etrusca. Movimientos que no carecían de gracia, pero sin recitar versos ni hacer mímica alguna. Después los jóvenes romanos empezaron a imitarlos, lanzándose alegres bromas en rudos versos y con gestos que no dejaban de estar conformes con la voz. La cosa, aceptada y muchas veces repetida, se desarrolló. Los actores indígenas, porque danzante se llamaba en etrusco *hister*, recibieron el nombre de histriones. Ya no se lanzaban como antes versos parecidos a los fescenninos, improvisados sin arte y groseros, sino que eran *saturas* como música, cuyo canto estaba regulado por las modulaciones de la flauta y que ejecutaban con gestos apropiados. Algunos años después Livio, apartándose de estas sáturas, osó el primero componer una pieza con una acción seguida[182].

José Guillén Cabañeros dice que Valerio Máximo sigue a Tito Livio, bien porque lo copia o bien porque sigue la misma fuente. Lo que parece desprenderse de este texto de T. Livio es que de las *fescenninas*, cantos entonados en las fiestas que los agricultores hacían en tiempos de recolección, bien en la siega bien en la vendimia, vendría después la *satura* y tras ella la comedia que Livio Andrónico introdujo el primero. Otro autor antiguo, Evancio, defiende que la *satura* era una especie de obra dramática, siguiendo en ello a T. Livio.

Parece ser, según los estudios de diferentes críticos que esta forma tripartita de concebir la comedia latina fue nada más que una mera hipótesis forjada por Varrón sobre el esquema de la comedia griega, en la cual el paso desde la comedia antigua a la comedia nueva estaba bien regulado por medio del drama satírico, de esta forma entre las f*escenninas* y la comedia de Livio Andrónico le venía bien la hipótesis de la *satura dramática*. La *satura,* sería entonces, un género literario nunca anterior a Ennio (239 a.C. – 189 a. C.), y por lo tanto no tiene nada que ver con el drama.

---

[182] *Op. cit.*, pág. 20-21.

De todas formas, Guillén Cabañeros introduce en su trabajo dos famosos artículos de Hendrickson, quien mantiene que la posible fuente de T. Livio no fuera Varrón sino un amigo de Cicerón, Atico. Según Guillén, para Hendrickson «Aristóteles al exponer la teoría de la comedia griega, presenta dos etapas: los versos fálicos produjeron la comedia antigua, que se caracteriza por la invectiva contra las personas y por su nombre, Crates en cambio, se aparta de estas violencias y crea otra forma, la comedia nueva, con diálogos y asuntos»[183]. Esta teoría binaria no fue seguida por los alejandrinos que distinguieron tres etapas, la comedia antigua, la media y la nueva. Sólo Evancio, entre los antiguos, sigue la teoría tripartita y atribuye tres fases a la comedia latina: la comedia personal, la sátira y la comedia nueva; pero su teoría manifiesta bastantes errores al querer calcar la comedia latina de la teoría tripartita de los alejandrinos, cuando en verdad las fuentes sólo atribuían la división binaria de Aristóteles.

Tanto Tito Livio como Horacio coinciden en la partición binaria de la comedia latina: por un lado la comedia personal, y por otro la impersonal. La *satura* designaría la comedia personal, llamada así por su carácter agresivo que caracterizaría a Lucilio y sus seguidores. Estos dos autores sólo conocen la división binaria de Aristóteles y desconocen la tripartita alejandrina asumida por Evancio. Como es Varrón el que introduce las teorías alejandrinas, la fuente de Tito Livio y Horacio no puede ser Varrón, sino otro autor u obra anterior a él. Hendrickson concluye que «la satura fue un género imaginado por los primeros eruditos de Roma, Accio, probablemente, para que se correspondiera con la comedia antigua de Grecia; además la suponían presentada por actores de oficio, como la comedia antigua. Livio Andrónico representaría en Roma el papel que Aristóteles asigna a Crates, inventor de la comedia nueva»[184].

---

183 *Op. cit.*, pág. 24.
184 *Op. cit.*, pág. 25.

En el segundo artículo Hendrickson investiga sobre las fuentes del relato de Tito Livio y dice que fue Accio el autor anterior a Varrón en que se basó T. Livio. Accio es entonces quien introdujo entonces la teoría binaria de la comedia. Este autor señala el año 197 como la fecha de la primera representación de Livio Andrónico, dado que éste traducía obras de la comedia nueva, pertenecía necesariamente a este género. Para hacer encajar las cosas era necesario que antes del año 197 existiera en Roma una comedia antigua, como en Grecia. Según la tradición, los primeros juegos escénicos de que hemos hablado se realizaron en Roma en el año 364, era lógico entonces rellenar el espacio entre 364 y 197 con algo. La solución dada por Accio fue la introducción en Roma de las etapas aristotélicas de la comedia griega, rellenando ese espacio de en medio con la imaginaria *satura dramática*. Pero para Hendrickson en la comedia latina «jamás se mencionó una comedia antigua, como propia de su teatro, o lo que es lo mismo, la *satura dramática* no existió jamás»[185].

Pero todavía Guillén Cabañeros aduce el testimonio de otro crítico, Lezius, que ha aclarado el célebre pasaje de Tito Livio, pues en la serie cronológica que establece T. Livio, fescenninas, satura y comedia, en ningún momento T. Livio se refiere a que la satura corresponda a una obra dramática. Para Lezius, el término satura «se aplica al texto y no al conjunto de la representación entera. La palabra satura fue introducida por Ennio para designar un género literario; de igual modo se emplea aquí (se refiere al texto de T.Livio) para designar una composición literaria [...] La satura dramática no existió, es un fantasma forjado por la imaginación de los comentadores y de los eruditos, es un género quimérico que debe suprimirse, desde luego, de la historia de la literatura latina»[186].

---

185 *Op. cit.*, pág. 26.
186 *Op. cit.*, pág. 27-28.

Vemos, pues, que en la comedia latina no existe una comedia antigua al igual que en la griega, y que la que los latinos habían denominado "imaginariamente" sátira dramática era un género que no pertenecía a la comedia, al drama o a la representación, sino tan sólo al texto escrito.

En las conclusiones de Lezius que acabamos de citar, éste dice que la palabra *satura* fue introducida por Ennio. Tenemos con ello otro de los debates en torno a la sátira latina: ¿Quién fue el introductor de la sátira latina? Según los textos más antiguos, los de Varrón, Diomedes y Quintiliano todo hace pensar que fue Ennio el creador de la sátira latina, pues se refieren a una sátira más primitiva que los fragmentos que conocemos de Varrón o de Lucilio, el escritor que le dio forma definitiva a la sátira romana. Por lo que se puede decir que Ennio fue el creador de la sátira romana: *satira quidem tota nostra est* que diría Quintiliano.

Tanto Ennio como Varrón pertenecerían al mismo tipo de sátira, pues ambos cultivaban un tipo de género mixto, mientras que Lucilio fijó la forma definitiva de la sátira hexamétrica.

Fue, por lo tanto, Lucilio el verdadero aclimatador o inventor de la sátira latina al renunciar a la mezcla de metros de Ennio o a la de prosa y verso de Varrón, dándole a la crítica de costumbres y de vicios un toque más agresivo en sus sátiras, que le llevó a la invectiva personal, un género que como propone Rosario Cortés Tovar[187] hay que separar de la sátira. Tal como nos dice Horacio Silvestre, «El contenido de la sátira de Lucilio, al contrario que la de Ennio, ya es "satírico" en el sentido que nosotros damos a la palabra. En sus sátiras tienen cabida la crítica de vicios, como la ambición, la

[187] Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la sátira. Análisis de* Apocolocyntosis *de Séneca*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1986.

glotonería o la borrachera, pero también la filosofía moral con la burla de las ideas filosóficas y crítica de la superstición, la crítica literaria y el retrato autobiográfico»[188].

En cuanto a Varrón, se le ofrecían dos tipos de sátiras: la antigua y más primitiva de Ennio o seguir la forma hexamétrica creada por Lucilio. Varrón trató de innovar en la primitiva, que contenía caracteres didácticos morales que le venían bien para su propósito de extender la filosofía a los menos doctos y se alejó de la Lucilio por contener el ataque personal y la invectiva. Varrón dio el nombre de *Saturae Menippeae* a sus sátiras prosimétricas porque trataba sus temas de forma jocoseria al estilo de Menipo, el creador griego de la Menipea, y por tanto la sátira de Varrón pertenece a un género diferente al de la *satura* latina.

Como dice Rosario Cortés, «todas estas características comunes entre la sátira hexamétrica y la menipea romana apuntan hacia dos desarrollos formales diferentes de la *satura* enniana pero apoyan que podamos hablar de una sola tradición satírica romana con dos convenciones formales distintas. La diversidad se produce en VARRÓN que tenía un proyecto satírico para el que no era adecuada la tendencia a la invectiva que había tomado la sátira luciliana»[189].

Lucilio convirtió su sátira en un verdadero ataque personal o invectiva, pues son sus seguidores, Valerio Catón, P. Leneo, C. Trebonio, quienes enarbolando la bandera de la sátira luciliana, confirman su afición al ataque personal y a la invectiva de Lucilio. Por ello, el mismo Varrón no siguió a Lucilio y tuvo que innovar en la más primitiva de Ennio, añadiéndole su personal visión de la menipea, de la que hablaremos en el siguiente apartado.

Nuestro objetivo en este recorrido por la sátira en verso no tiene otro sentido que reflejar cómo al llegar el siglo XVII van a coincidir por un lado la sátira en verso del

---

188 Horacio, *Sátira – Epístolas – Arte poética*, edición bilingüe de Horacio Silvestre, Eds. Cátedra, Madrid, 2003, pág. 35.

189 *Op. cit.*, pág. 27.

sermo horaciano con su tendencia a lo jocoserio convertida en lo burlesco, y la sátira menipea en prosa que desde su principio conllevaba dicho elemento jocoserio y que se reactualiza a partir del Renacimiento.

De esta forma fue la sátira formal compuesta en hexámetros la que posteriormente recogerían los satíricos Horacio, Persio o Juvenal. Fue esta forma la que acogió Horacio en sus composiciones, siguiendo en ello a Lucilio como su modelo formal, pero no en cambio a la hora de servirse del ataque personal, al que tuvo que renunciar debido a los libelistas políticos de los últimos tiempos de la República, que seguían a Lucilio, y que habían convertido a la invectiva y el insulto en el contenido de sus sátiras. Al igual que Varrón, Horacio marca sus diferencias con respecto a la invectiva luciliana, pues el propio Horacio nos dice: «Como Lucilio se lanzó primero a componer poemas en este estilo y a quitar la piel con que cada lustroso en público se presentaba, aunque inmundo en su interior»[190]. Horacio cita en numerosas ocasiones a Lucilio en sus *Sátiras*, unas veces para alabarlo como inventor del género, "a mí me gusta encerrar las palabras en pies al modo de Lucilio, un tipo mejor que nosotros dos juntos"[191], otras veces para atacarlo y distinguir sus sátiras de las invectivas de Lucilio. Rosario Cortés ha analizado las tres sátiras programáticas de Horacio donde esboza una teoría de la sátira como género diferente del yambo o la invectiva seguida por Lucilio. Las sátiras de Horacio son las I 4, I 10 y II 1.

Si seguimos el análisis que Rosario Cortés hace de estas tres sátiras programáticas de Horacio podremos darnos cuenta de la diferencia entre sátira e invectiva.

---

190 Horacio, o*p. cit*, pág. 215.
191 *Op. cit.*, pág. 211.

En la primera de ellas, I 4, Horacio recurre al procedimiento de un interlocutor ficticio que representa la opinión que tenían de la sátira sus contemporáneos. El interlocutor confunde entre sátira e invectiva y acusa al modo satírico de lo que en realidad son las características de la invectiva. Tres son los aspectos por los que Horacio distinguía entre sátira e invectiva: la libertad de expresión, el método, humorístico en uno y sarcástico en otro, y su estilo, más llano en la sátira y mucho más encendido en la invectiva.

En una primera serie de acusaciones el interlocutor de Horacio describe al satírico como alguien a quien le gusta lanzar sus pullas incluso contra sus amigos, dándoles además una publicidad excesiva, así la víctima vería sus faltas expuestas a las burlas de todos. La imagen que el interlocutor tiene del satírico es la de un toro furioso: «Sin piedad se burla de sí mismo y sus amigos./Y cuanto haya garabateado en una página,/ansiará que lo sepa todo esclavo y toda vieja que vuelva/del horno y la fuente»[192], a lo que Horacio contesta más adelante, "ni recito a nadie sino a mis amigos, y obligado,/y no en cualquier parte ni ante cualquiera"[193].

El interlocutor en una segunda serie de acusaciones dice que el satírico solamente busca la risa sea como sea, llegando incluso a inventar sucesos que debería callar por discreción: «"Te gusta zaherir", oigo/decir, "y lo haces aposta, malvado"». Horacio contesta a su interlocutor que él no difama mediante una publicidad excesiva y que su sátira nada tiene que ver con el insulto, la dureza o lo ácido de las expresiones: «... ¿De dónde te sacas/esta demanda contra mí? ¿Quién avala eso de quienes/conmigo viven? Quien despelleja al amigo ausente,/quien no le defiende del ataque de otro, quien busca/las risas desmedidas de la gente y fama de ocurrente,/quien se inventa lo que no

[192] Horacio, *Op. cit.*, pág. 121.
[193] *Op. cit.*, pág. 125.

ha visto, quien no sabe/guardar un secreto, es un truhán»[194]. Además reconoce el estilo llano de su sátira o sermones como en realidad Horacio las llama.

En la segunda de sus sátiras programáticas, I 10, Horacio se diferencia explícitamente de Lucilio. No basta con hacer reir sin otro propósito, la risa es necesaria en la sátira pero dentro de una manera de ingenio educada y jocoseria. Para Cortés Tovar, «la invectiva chistosa ridiculizará sin propósito, buscará la risa por sí misma, como el mimo; la sátira la utilizará como medio en su persecución de un fin moral y por eso propone para ella, como modelo en este aspecto, la Antigua Comedia Ática»[195]. Horacio propone en esta sátira el humor y el fin moral a la manera de la Comedia Antigua:

> Es verdad: dije que los versos de Lucilio corrían con pie
> descompasado. ¿Qué admirador de Lucilio hay tan torpe
> que no lo reconozca? Pero, como restregó la ciudad
> con mucha sal, en la misma página es elogiado.
> Y, aun otorgándole esto, no le daría lo demás:
> así, también admiraría los mimos de Laberio como bellos
> poemas. Así pues, *no basta con hacer abrir la boca de risa*
> al oyente —y eso que hay en ello también cierta virtud—
> hace falta brevedad, para que discurra bien la idea y
> no se trabe en palabras que cargan oídos cansados;
> y *hace falta un estilo ora serio, a menudo jocoso*,
> ora que adopte el tono del rétor y del poeta,
> a veces el del hombre de mundo que reserva sus fuerzas
> y las atenúa a propósito. Con más vigor y mejor que
> la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos.
> En esto los varones que escribieron la Comedia Antigua
> acertaron, en esto son de imitar…[196].

Vemos aquí todo un programa de cómo debe ser una sátira en cuanto al humor se refiere, un humor que no contenga acritud, que conjugue lo serio con lo alegre. Alude a que la Comedia Antigua sirvió de modelo para la sátira latina pero no dice que la sátira pertenezca a lo dramático. También señala el tema de la brevedad que no es más que una crítica al estilo prolífico de Lucilio, como muetran los versos siguientes: «... Lucilio

---

194 *Op. cit.*, pág. 125 y 127.
195 Cortés Tovar, Rosario, *Op. cit.*, pág. 33.
196 Horacio, *Op. cit.*, pág., 189 y 191. Subrayado nuestro.

tuvo, digo,/donaire y cortesía; igualmente tuvo más tersura que/un autor rudo y de canto no afectado por los griegos/y que la turba de los poetas antiguos. Mas, si el destino/le hubiera prolongado la vida hasta nuestros días/ desecharía mucho de lo suyo, cortaría todo lo que se/excediera de la perfección y en el construir del verso/a menudo su cabeza rascaría y se roería las uñas de raíz»[197]. En otro lugar de la esta misma sátira, después de reconocer que se siente «inferior a su inventor, y no me atrevería yo a quitarle/una corona tan gloriosamente pegada a su cabeza», critica de nuevo el estilo poco cuidado de Lucilio: «¿Qué impide que yo mismo, al leer los escritos de Lucilio,/pregunte si fue su dura naturaleza o la de las cosas la que/le negó versos más acabados y de andares más suaves/...»[198].

En la última de sus sátiras programáticas, II 1, Horacio comienza diciendo que su obra ha recibido diferentes críticas como parecer demasiado ácido o duro y haber traspasado los límites de la ley del género o carecer de nervio: «Hay a quienes en mi sátira parezco demasiado ácido/y llevarla más allá de su ley. Otra parte piensa que/cuanto compuse carece de nervio e iguales a los míos/mil versos podrían hacer en un solo día. Trebacio/¿qué puedo hacer? Aconséjame»[199]. Esta sátira es de nuevo una conversación con un interlocutor, en este caso Trebacio. El jurisconsulto Trebacio le aconseja que tenga cuidado con la ley que castiga los libelos, los *mala carmina*: "... cuídate, no sea que te/cause problemas la ignorancia de inviolables leyes./Si alguien compone malos cantos contra otro, hay ley y juicio". Horacio contesta en el sentido de escribir malos cantos o buenos cantos pero según la ley del género no según la ley ciudadana que protegía a las personas de las invectivas personales: «Sea, si son malos. Pero, ¿y si los compone/buenos, alabado por el juicio de César? ¿Y si alguien/ladra al

---

197 *Op. cit.*, pág., 201.
198 *Op. cit.*, pág., 199.
199 *Op. cit.*, pág., 207.

digno oprobio, siendo él íntegro»[200]. Rosario Cortés pasa luego a analizar la diferencia que existe entre la sátira y la invectiva en la retórica y los procedimientos del *ridiculum* (humor) en Cicerón y Quintiliano. Si nos hemos entretenido más en las diferencias entre sátira e invectiva es por lo importante que esta distinción será para siglos posteriores, por ello la especial atención a las sátiras programáticas de Horacio que hablan sobre esa diferencia y muy en particular sobre el arte y estilo de Lucilio, tomando, como acabamos de referir, las distancias necesarias con el inventor de la sátira latina.

Otro escritor que dio fama a la sátira latina fue Persio (34-62 d.C). Tan sólo se conserva de él un libro de sátiras inacabado, pero lo suficientemente significativo como para que su nombre quedara inscrito en la literatura latina del imperio. Se adaptó a los modelos precedentes de Lucilio y Horacio, aunque del primero no podemos tener mucha idea de cuál fue su influencia; del segundo, en cambio, se pueden leer incluso versos copiados literalmente, no obstante sus sátiras difieren radicalmente en estilo y espíritu de las de Horacio. La sátira de Persio nada tiene que ver con ellos dos pues la suya fue netamente influida por la doctrina estoica, filosofía dominante durante toda la época del imperio, utilizada políticamente como oposición republicana a los césares. Debido a esta influencia estoica, sobre todo bajo la dirección espiritual de su tutor y amigo Aneo Cornuto, a quien dedica una de sus sátiras, la sátira de Persio se ha considerado oscura, difícil de interpretar, y ha sido tenido siempre por el autor más oscuro de la latinidad. De entre sus seis sátiras, la primera es una diatriba mordaz contra los gustos literarios de la época, como existen otras en las obras de Horacio o Juvenal. Para nosotros la más interesante resulta la segunda de ellas, de tema religioso, en la cual los hombres que piden favores a los dioses en realidad lo que solicitan en su interior es lo opuesto a lo que dicen, así se preocupan más porque el pariente muera, heredar, encontrar un tesoro,

---

[200] *Op. cit.*, pág. 219.

etc.: «A ver si mi tío paterno la palma; ya le haremos un entierro por todo lo alto», o en otro lugar: «¡Ojalá crepitara debajo de mi azadón una marmita atiborrada de plata, por un favor de Hércules! ¡Y quién pudiera cancelar de la lista de herederos a este pupilo que me va por delante, que padece roña y que está abotargado de bilis ácida! Nerio, por su lado ya sepultó a su tercera mujer»[201]. Este motivo o *topos* satírico de la hipocresía de los rezos y peticiones a los dioses también se encuentra en Juvenal, pero sobre todo en Luciano, de donde pasará a las sátiras del Renacimiento español. Lo cierto es que en las sátiras de Persio asoma continuamente el carácter estoico propio de su pensamiento, con referencias a la necesidad de no temer a la muerte o la brevedad de la vida. Como dice Miquel Dolc, «En consecuencia, el verdadero valor artístico de Persio responde siempre a una doble corriente, a un dualismo lírico-satírico, que sólo llega a fundirse en la concepción unitaria del estoicismo, en la voz de una minoría intelectual que, a partir de Nerón, más que profesar un sistema filosófico, enarbolaba una bandera de combate. [...] Como filósofo, posee al mismo tiempo la figura de Séneca, la firmeza de Epicteto y la claridad de Marco Aurelio; como satírico, es menos carialegre que Horacio y menos brillante que Juvenal, pero su acento es sin duda más íntimo y más profundo»[202]. No muy lejos estará Torres Villarroel de esta postura de una sátira estoica entre lo serio y lo cómico.

Pero si hay un nombre en la literatura latina que resume lo que la sátira significó para este pueblo en la antigüedad ese es el de Juvenal. Nacido hacia el año 65 murió alrededor de los años 127 y 130, por lo que le tocó vivir el imperio de Nerón, pasando por toda la dinastía Flavia, Vespasiano, Tito y Domiciano, el breve de Nerva, y el de Trajano y Adriano durante el cual murió. Fundamentalmente sus *Sátiras* están referidas sobre todo al imperio de Domiciano y sus crueldades, aunque fueran escritas en la época

[201] Juvenal – Persio, *Sátiras*, introducción general a Persio de Miquel Dolc, Ed. Gredos, Madrid, 1991, pág. 520.
[202] *Op. cit.*, págs. 490-491.

de Trajano y Adriano. No es que Juvenal eclipse a Horacio, sino que éste último, al ser sus sátiras mucho más jocosas o alegres y obtener gran fama gracias a su *Arte Poética* por sus conocidos conceptos de lo *utile* y *dulce*, como también por el par *prodesse/delectare*, además de otras aportaciones teóricas, prevaleció en el tiempo y quedó como canón de la sátira. Sería Juvenal con su sátira más crítica, dura, mordaz e hiriente, quien con su estilo maduró definitivamente la sátira en Roma.

La sátira de Juvenal tiene como característica principal su realismo. Es la realidad de la ciudad la que Juvenal tiene enfrente cuando escribe sus sátiras. Roma, la ciudad, aparece como el contexto donde sus personajes se mueven. La crítica radical de los vicios y costumbres de Roma, sus incomodidades, su vulgaridad y su deterioro moral contrastan con el ideal o deber ser que Juvenal ansiaba. El rasgo principal, pues, de esta pesimista sátira juvenaliana es, como se ha dicho en repetidas ocasiones, la indignación que el poeta muestra ante esta sociedad deteriorada moralmente y ejemplificada en la Roma de su tiempo. El propio poeta lo dijo en unos de sus versos más citados: «¡Si el ingenio los niega, los versos los dicta la indignación». Y prosigue en esta primera sátira de su libro primero dándonos los argumentos que van a consistir este primer libro: «Lo que desde entonces ocupa a los hombres, el deseo, el temor, la ira, el placer, los goces, los discursos, todo ello se revuelve en este libro. ¿Cuándo fue más copiosa la abundancia de vicios? ¿Cuándo la avaricia mostró un regazo mayor? ¿Cuándo el juego de azar agitó más los ánimos?» (I 1, pág. 86)[203].

Vemos reflejadas en estas palabras sus intenciones y su temática. Al comienzo de esta misma sátira, después de hablar de los poetastros que abundan en la ciudad exclama, «es difícil no escribir una sátira». A Juvenal, después de contemplar la realidad le parecía

[203] Juvenal – Persio, introducción general de Manuel Balasch, Ed. Gredos, Madrid, 1991.

imposible que no se escribiera una sátira como fustigación de los vicios. Su pesimismo es ya radical en esta primera sátira, pues de nuevo el poeta dice: «No habrá nada peor que la posteridad pueda añadir a las costumbres actuales, nuestros descendientes harán y desearán lo mismo. Cualquier vicio llegó ya a su colmo». El pesimismo y la indignación están a flor de piel desde sus primeros versos y son los que dictan el tono de su sátira. El poeta, dice, huiría de su patria debido a las viciosas costumbres que ve en ella: «Inhumana ciudad» la llama.

La homosexualidad, la hipocresía, los oficios deshonestos, el dinero, la injusticia, la diferencia entre ricos y pobres, la misma pobreza, los ruidos de la ciudad, los peligros de la noche, el ridículo, las crueldades de Domiciano, la corrupción, la parodia de la *salutatio* romana y sus «clientes», las mujeres y sus debilidades, la proverbial pobreza de los poetas e intelectuales, los gobernantes y su incapacidad para ello, sus ambiciones, las hipócritas oraciones a los dioses, la embriaguez, la gula, la avaricia, la mala educación, la moda exótica, etc., son todos estos temas de sus sátiras, verdaderos *topoi* que recogerá la tradición satírica posterior. Se podrían entresacar cientos de citas sobre todas estas temáticas donde se nota la fuerza, la rabia, la sincera indignación del poeta ante ellos; igualmente también podríamos extraer citas de los ideales que defendía. En definitiva, una sátira que condena prácticamente a la humanidad, al ser humano y su barbarie que según Juvenal no tendría descanso en las siguientes generaciones. Como decimos, una sátira radical, pesimista, mordaz, hiriente, donde el ser humano y sus costumbres son ridiculizados hasta la saciedad, el hastío, la desesperación. Esa es la sátira de Juvenal, que en definitiva viene a ser la sátira en cualquiera de sus momentos más álgidos, una crítica a la estupidez del ser humano y la sociedad que ha construido.

Tenemos por tanto una sátira diferente a la de Horacio y a la de Persio. Los críticos han señalado reiteradamente dos clases de sátiras representadas por Horacio una y la otra

por Juvenal, dos formas distintas cada una de ellas representativa de una corriente satírica diferente. Por lo común se admite que la de Horacio es más moralista, domina en ella la finalidad y el afán de corregir errores y admite lo jocoso, lo humorístico, mientras que la de Juvenal es algo más grotesca, con una mueca burlona desconsolada y pesimista, a la que añade su realismo característico. Sin embargo, no estamos de acuerdo en que la sátira juvenaliana no tenga también un fin moral, lo que sucede es que su estilo de composición, su temática y su indignación la hacen partícipe de un desengaño, un nihilismo que parece no tener agarraderas en otro lugar más que en la crítica acerba y caústica, pero Juvenal defiende en su poesía otro tipo de sociedad, otro tipo de ideal. Quizás sea su realismo directo el que no permite, o más bien oculta e incluso vela bajo sus versos, la intención moralizadora. Estas críticas de Juvenal a la sociedad o más en general a la humanidad se convertirán en tópicos que serán utilizados por la literatura satírica de todos los tiempos resematizando en cada época sus acerados dardos en conformidad con los hechos del momento. También la sátira de Persio ha recibido atención por parte de otros escritores que lo han reivindicado como modelo de sus sátiras, e incluso los tratadistas del Renacimiento o del Barroco han hablado de él como fundador de otra de las corrientes satíricas de la historia literaria.

En definitiva como dice K.R. Scholberg,

> ... parece haber en la sátira *dos tendencias generales* e importantes, es decir, *la horaciana*, cuyo "ridentem dicere verum" caracteriza el propósito de evocar una sonrisa ante las flaquezas humanas y así curar a los lectores de tales debilidades, *y la asociada con Juvenal*, que se caracteriza más bien como una indignación moral y un desprecio frente a los vicios y corrupción de los hombres, y cuyo propósito es herir y destruir. Los satíricos horacianos quieren persuadir y los que siguen la corriente de Juvenal denuncian; los primero son más optimistas y los segundos más pesimistas[204].

[204] Scholberg, K.R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Ed. Gredos, Madrid, 1971. Subrayado nuestro.

En lo que respecta a la sátira latina quedaría por hablar de otro gran satírico de aquella época amigo de Juvenal, nos referimos, claro está, a Marcial y sus *Epigramas*, dentro de los cuales hay una buena cantidad de temas satíricos.

Si nos introducimos ahora en el período posterior, la Edad Media, veremos como la sátira sigue ampliando sus caminos. En las obras teóricas como la Poética o la Retórica la sátira no conoce un amplio desarrollo, pues la poética en realidad no aparece hasta el siglo XVI y la Retórica, dentro de una de sus ramas, el *genus demostrativum*, sólo recogerá el tópico medieval de la *laus* y la *vituperatio*.

No obstante, tanto Diomedes como San Isidoro, se refirieron a la sátira. El primero de ellos en la división que hizo de los géneros según la persona que habla. Distingue en su *Arte Grammatica* tres géneros:

- El *Genus activum vel imitativum*, caracterizado porque el poeta no interviene sino que son los personajes dramáticos quienes hablan. Dentro de este tipo para Diomedes existen cuatro subclases, *tragica, comica, satyrica, mimica*.
- El *Genus ennarrativum*, donde el poeta es el único que habla, y en el que distingue la *angeltice* que contiene sentencias, el *historice*, que contiene relatos y genealogías, y el didascalico, como el poema didáctico.
- El *Genus commune*, donde lo mismo habla el poeta que los personajes. También distingue dos subdivisiones, la *heroica species*, en la que incluye la *Iliada* y la *Eneida*, y la *lyrica species* en la que menciona a Arquíloco y Horacio[205].

[205] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, F.C.E. Tomo II, Madrid, 1995, pág. 624.

Como vemos, Diomedes consideraba a la sátira como una de las formas de lo dramático, idea ésta que siguió San Isidoro en sus *Etimologías* y que será uno de los errores en la recepción del género introducidos por estos autores medievales. Tanto ellos como sus copistas siguieron considerando a la sátira como un *drama satírico*, algo que ya hemos visto no es posible defender si no es como un error en la interpretación de Horacio sobre lo dicho acerca de la Comedia Antigua o la etimología griega de la palabra sátira. De igual forma en aquella época existía también una confusión entre lo que podía y no podía ser representación, pues se incluía a veces entre lo representable o lo dramático lo que era leído en público. San Isidoro habla de los poetas líricos, trágicos y cómicos aportando la etimología y los temas de cada uno de ellos. En cuanto a los últimos, los cómicos, son sobre los que se extiende más:

> El nombre de cómicos puede derivar o del lugar —ya que iban dando sus representaciones de aldea en aldea, que en griego se dice *come*— o de "comida", pues los hombres asistían a la representación generalmente después de comer. […]. A los autores cómicos podemos agruparlos en dos aparatados, a saber, los antiguos y los modernos. Los antiguos sobresalieron en hacer reír mediante chanzas, como Plauto, Accio y Terencio. Los modernos, a quienes también se llama "satíricos", suelen generalmente fustigar los vicios, como Horacio, Persio, Juvenal y otros. Éstos tratan de corregir los defectos de la mayoría, sin que ello les impida mencionar a cualquier malvado y reprender las lacras y malas costumbres de cualquiera. Por ello se les pinta desnudos, porque, gracias a ellos, se ponían al descubierto los vicios. Se los denominó también "satúricos", porque estaban plenamente dotados de facilidad de palabra o por estar saturados y tener abundancia, pues hacían referencia a muchas cosas a un tiempo; es también posible que su nombre provenga de aquel plato (*satura*), que, colmado de diversas clases de frutas y productos del campo, solía llevarse en ofrenda a los templos de los gentiles; o quizá de los sátiros, a quienes se les perdona cuanto dicen en medio de su borrachera[206].

En primer lugar nos damos cuenta que San Isidoro encuadra la sátira dentro de la comedia, y en ella diferencia entre los cómicos antiguos y los modernos o satíricos. En cuanto al origen de la palabra prácticamente nos dice lo mismo que hemos visto en los

---

[206] Tomamos la cita de Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994, pág. 45.

escritores de la antigüedad. Y en lo que se refiere a la forma de expresarse el poeta repite las ideas de Diomedes, que provienen de la división aristotélica.

En las obras teóricas de la Edad Media no existen apenas datos sobre la existencia de la sátira[207], sino que será sólo en algunos de los prolegómenos que los escritores pusieron a sus obras donde se pueden encontrar estas reflexiones. Así por ejemplo, Pérez Lasheras nos habla de lo que dice sobre la sátira el Marqués de Santillana en la *Carta a doña Violante de Prades*, que figura al frente de su *Comedieta de Ponza* (1436), así como Juan de Mena en los preliminares de su comentario en prosa a la *Coronación del Marqués de Santillana*[208].

No obstante, la producción satírica de la Edad Media es muy superior a lo que puedan indicar las obras teóricas del período, y existen desde el siglo XII numerosas composiciones en las diferentes lenguas de la península que son ataques satíricos que se suman, incorporando algunos nuevos, a los tópicos de la poesía satírica. K. R. Scholberg ha estudiado estas composiciones de forma pormenorizada. Para este autor la sátira no representa un género sino una actitud y propósito del autor que se puede encontrar en diferentes tipos de obras. Lo que sí está claro para él es que la sátira supone un ataque que contiene también la comicidad. En principio distingue entre *sátira* e *invectiva* por un lado y *sátira burlesca* por otro, donde cabe la parodia, lo épico burlesco, la sátira burlesca y la ironía: «La sátira es, en esencia, el arte literario de disminuir el objeto por medio del ataque, haciéndolo ridículo o evocando hacia él actitudes de desprecio y desdén»[209]. En la actualidad un caballo de batalla de la definición de la sátira es su carácter de género o de modalidad que enseguida comentaremos.

---

[207] Para las poéticas de la Edad Media puede consultarse Francisco López Estrada, ed. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Ed. Taurus, Madrid, 1984.

[208] Pérez Lasheras, *Op. cit.* Págs. 52-53.

[209] Scholberg, *Op. cit.* págs. 9-13.

Dentro de la lírica gallego-portuguesa se pueden apreciar tres clases poéticas, las cantigas de amigo, las cantigas de amor y las cantigas de escarnio y maldecir, además de las cantigas religiosas del Rey Sabio. En el *Cancionero da Biblioteca Nacional*, que está precedido de un tratado poético compuesto en el siglo XIV, se puede observar la distinción entre las cantigas de escarnio, que serían verdaderas invectivas dedicadas a decir mal de alguien, mientras las de maldecir, que estarían más cerca de la sátira y tienen un ataque despersonalizado y general. Ambas cantigas han recibido el nombre de "cancionero de burlas"[210].

Scholberg hace una primera división al separar las sátiras jocosas, donde la principal reacción del lector es la risa. Entran dentro de la categoría de poesías jocosas aquellas que tratan sobre la fornicación, los cornudos, los apodos obscenos, y algunos otros temas parecidos. Esta característica basada en la risa las separa de las cantigas satirizantes, lo cual indica que para Scholberg el elemento de la risa o la jocosidad no es característico de la sátira y por lo tanto estas cantigas jocosas no pertenecen a la categoría de sátira, ya que como el mismo nos dice, «el propósito de los escritores en tales casos no es hacer pensar y así corregir vicios y flaquezas, sino sólo hacer reír»[211].

Scholberg divide las cantigas satirizantes en siete apartados:

I) Poesías dirigidas contra colegas, otros trovadores, segreles o juglares; se dividen en dos categorías principales:

   a) vida y comportamiento.

   b) aspectos de su arte y problemas de jerarquía.

2) Escarnios de soldaduras.

3) Sátiras de otras clases sociales e individuos, especialmente infanzones.

---

[210] Este importante texto teórico del *Cancionero* puede encontrarse en la página 53 del libro de Scholberg.

[211] *Op. cit.* pág. 62.

4) Las censuras de vicios y costumbres.
5) Cantigas político-guerreras, bajo cuyo título se incluyen las que se dirigen contra los partidarios de Alfonso III de Portugal, las que caracterizan a los cobardes en las guerras fronterizas de Granada y, por último, las dedicadas a otros temas aislados.
6) La sátira general o de carácter moral.
7) Parodias y burlas de temas y formas de la poesía lírica o épica.

Las primeras no son más que burlas contra el talento, la vida personal o algunos hechos de otros juglares. Son más bien invectivas que sátiras, pues el poeta no oculta el nombre de quien se burla. Este tipo se hará tópico en los siglos siguientes con las peleas entre poetas rivales, recordemos las de Quevedo, Góngora o Lope.

El segundo tipo de sátira, las soldaderas, una clase de juglaresa entre cantante y bailarina, eran llamadas así porque recibían una *soldada* o sueldo y estaban adscritas a la corte como los juglares.. Cultivaban una poesía denigrante expresada con un vocabulario obsceno y brutal sobre el acto sexual, los órganos reproductores, su vida con clérigos, la vejez, ya que dependían de su belleza para ganarse la vida, etc. «La difamación procaz y los insultos lupanarios de la poesía anti-soldadera no suponen una actitud de hostilidad o enemistad entre los trovadores y las cortesanas, son más bien rudos juegos, bromas graciosas o brutales, que no se habrían tomado muy en serio, aunque a veces sí resaltan en ellas verdades hirientes»[212].

La tercera clase, las sátiras dirigidas contra las clases sociales se basan sobre todo en críticas a los caballeros, los infanzones, ricoshombres y a la nobleza. Aquí se censura toda clase de mezquindades de los estamentos de la clase alta, desde las comidas,

[212] *Op. cit.* pág. 88.

glotonería y embriaguez, la avaricia, la pobreza real y la apariencia de muchos infanzones y ricoshombres.

También fueron motivo de ataque los religiosos, monjas y frailes, sobre todo contra sus costumbres relajadas e impúdicas, así como son centro de atención los maestros o los médicos. En fin, una sátira de clases sociales que ya habíamos entrevisto en la sátira romana, y que está relacionada o procede fundamentalmente de Juvenal y de los epigramas de Marcial.

En cuanto a las sátiras de costumbres y vicios, éstas son motivos de sátira en todas las épocas pues es la base esencial del género: atacar vicios y costumbres para reformarlas. Entre ellas ocupan un lugar las censuras tópicas que todos conocemos: la avaricia, la sátira al hombre rico, la crítica de supersticiones y la astrología, el vestir y la moda, el matrimonio y la malcasada, la casada por dinero, la homesexualidad, etc., etc. Sátiras ya señaladas en la antigüedad y que se irán conformando en un *corpus* propio bastantesólido y unitario a través de los siglos.

Respecto a la quinta subdivisión, la sátira contra traidores, cobardes y de hechos históricos aparecen en relación al contexto histórico de la época, tal y como sucede en la guerra para destronar al rey Sancho II y sustituirle por su hermano el futuro Alfonso III. Otro hecho histórico satirizado fue la traición o cobardía de los vasallos de Alfonso el Sabio en las guerras contra los moros. Notemos aquí que, en todos estos tipos de sátiras históricas y en las restantes, el propio rey Alfonso el Sabio participó activamente como poeta satírico utilizando el gallego-portugués.

Las cantigas del tipo sexto, de carácter moral, son las dedicadas a maldecir el mundo o a cantar el desengaño de la vida. Aquí aparece el tema, que se hará también tópico, de los mentirosos o hipócritas que llegan a altos puestos de la jerarquía social. O bien la diferencia entre pobres y ricos que ya hemos visto en la cena descrita por Juvenal en una

de sus sátiras, motivo de crítica en el futuro con todas las clases de moralidades que acompañan a este tipo de crítica.

En cuanto al último apartado, las burlas y parodias de otros estilos literarios, en la poesía gallego-portuguesa se harán sobre todo a la lírica del amor cortés y a la épica. Pudiendo ver aquí un adelanto de las formas burlescas en todo tipo de estilos que adoptará la poesía del Siglo de Oro, y que no fue tampoco desechado por los antiguos.

Scholberg resume este apartado con unos comentarios generales sobre este tipo de cantigas de escarnio y maldecir, que para él son en verdad más invectivas que verdaderas sátiras generales, y aunque la cita es larga merece la pena reproducirla, pues nos proporciona la mayoría de los nombres de estos poetas gallegos-portugueses que escribieron también en las cortes castellanas: Pero de Ponte, Pedro Amigo, Estévan da Guarda, Alvar Rodríguez, Joan Airas d'Ambroa, Pero García Burgalés; y otros a quienes considera más finos en su sátira como Gómez Barroso, Gilm Pérez Conde, etc.

> Los poetas gallego-portugueses presentan numerosos vicios, pero su propósito frecuentemente se limita al deseo de provocar la risotada, de subrayar lo cómico, sin intenciones de corregir. Tal es el caso, sobre todo, de las burlas, por soeces o brutales que fueran, que dirigieron a otros poetas y a las soldaderas. En cambio, muchos de los ataques contra ricohombres, advenedizos, religiosos, avaros, agoreros y vanidosos; contra los que casan a su pariente por dinero; contra homosexuales, *et al*., fueron motivados por repugnancia y también por odio hacia tales vicios y pueden considerarse como sátiras [...] La gran mayoría de las composiciones atacan a un individuo, a una sola persona. Muchas veces son personales, en el sentido de que nombran a la víctima, y cuando esto no ocurre, la rúbrica del cancionero suple la identificación. [...] La sátira general de las maldades de mundo es un pequeña aunque valiosa, parte del cancionero gallego-portugués [...].
>
> La verdad es que las cantigas de escarnio y de maldecir (y pienso ahora sólo en las de caráter satírico) ofrecen gran variedad de tonos y técnicas. Los ataques varían desde las denuncias groseras a las burlas amistosas, llegando a la indignación moral innegable. Los poetas usan fingidas defensas, elogios injuriosos, consejos chistosos, exageraciones grotescas y descripciones caricaturescas. Se entregan libremente a juegos de palabras y a sutiles equívocos. El arma más utilizada es la ironía, de la que eran maestros, dentro de obras de estructura breve. A veces la ironía linda con el sarcasmo; más frecuentemente es pura ironía verbal, influida por una actitud francamente jocosa frente a la vida, aunque aparecen de ven en cuando asomos de amargura"[213].

[213] *Op. cit.*, pág. 134-136.

En cuanto a las grandes figuras de la sátira castellana del siglo XIV Scholberg recoge al Arcipreste de Hita con su *Libro de buen amor* y a Pedro López de Ayala y su libro *Rimado de Palacio*, pues prácticamente antes de este siglo la sátira castellana apenas si existió, o más bien la que había se escribió en gallego-portugés, de ahí que no se encuentren muestras tempranas de sátira castellana. Scholberg recuerda únicamente el libro *Elena y María o Disputa del clérigo y el caballero*, hacia 1280, obra incompleta donde dos hermanas discuten cuál de esos dos estados es preferible para el amor. En los parlamentos de cada hermana se elogia al propio amante y se critica al contrario, así obtenemos la figura de un abad de vida placentera e intereses mezquinos, y lo mismo ocurre al contrario donde la figura del caballero sale malparada de la crítica de la otra hermana.

Es conocida por todos la crítica satírica que hay en el *Libro de Buen amor* sobre los clérigos y monjas fundamentalmente, y sobre el dinero, así como de las mujeres y las alcahuetas. También son conocidas sus parodias, sobre todo las del lobo y la raposa, la de las horas canónicas o la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma.

La sátira de López de Ayala aparece en el libro primero de los tres en que está dividido su *Rimado de Palacio*. López de Ayala presenta otra cara diferente a la del Arcipreste de Hita, pues si en este último podemos apreciar una sátira de estilo jocoserio en la de López de Ayala se trata de una sátira mucho más moralista, crítica de lo que debe ser la vida y la conducta cristiana, siendo más un tratado didáctico moral que una obra de sátira. Su visión, más pesimista que la del Arcipreste, nos presenta un escritor más comprometido con la formación de la conducta humana, en la que ve un egoísmo desmesurado, de ahí sus críticas a los ministros, abogados, jueces, y en definitiva a toda la Corte, ejemplificada en las dificultades que un pobre hidalgo encuentra en ella para cobrar los servicios prestados. En definitiva, como el propio Scholberg nos dice, «Hita

es una persona alegre y su sátira entra de lleno en la corriente humorística. López de Ayala es un escritor austero y la sátira suya, más fustigante, se caracteriza por una honda actitud moralizadora»[214]. Son las dos actitudes que más tarde recogerá Torres Villarroel dentro del género de la sátira menipea, cuya característica es precisamente la simultaneidad de ambas posturas.

La sátira catalana de los siglos XIV-XV muestra principalmente, según Scholberg, tres aspectos: la misoginia, el anticlericalismo y la crítica de las debilidades sociales.

La crítica misógina contra las mujeres se encuentra en dos obras famosas de la época. Una de ellas es la obra de Bernat Metge, *Lo Somni*, escrita sobre 1399, obra sobre la que hablaremos más adelante en el apartado que dedicaremos al género del sueño literario. La otra se debe a Jaume Roig, *Spill*, escrito hacia 1460, más conocida por el *Libre de les Dones* o el *Libre de consells* que así le llamaban sus editores. Las dos obras son verdaderos compendios de la tópica misogina medieval.

Como normalmente suele aparecer en estos casos, la crítica del anticlericalismo se desarrolla en sus versiones ya conocidas de avaros y lujuriosos. Sobre la sátira de costumbres y vicios o la de carácter moral es relativamente escaso lo que se encuentra en esta época, aunque se puede documentar su existencia en las pocas composiciones que nos son conocidas. Scholberg proporciona una buena lista de poetas y poesías en catalán de carácter misógino.

Otro aspecto interesante de la sátira en la Edad Media es la que se produce en el siglo XV en Castilla durante los reinados de Juan II y Enrique IV. En esta época aparece la sátira política con gran intensidad, debido sobre todo a la debilidad de los reyes y como consecuencia el aprovechamiento del que se servían los validos. Además, en este período se produce otro hecho interesante como es la aparición de los conversos o

---

214 *Op. cit.*, pág. 189.

«cristianos nuevos», asunto que será recogido desde entonces en la literatura satírica como un ataque más contra esta nueva «casta» o «clase social» a través de los insultos o ridiculización de los poetas satíricos. Este tipo de sátira rara vez utiliza la comicidad o el humorismo, por ello dice Scholberg, que si se considera éste un ingrediente indispensable en la sátira, existe poca sátira política en el siglo XV, por el contrario, si entendemos por sátira la censura de una situación que el poeta desea cambiar; entonces sí que podemos hablar abiertamente de sátira política o social en esta época.

En la primera mitad del siglo se produjeron sátiras especialmente contra los validos del monarca. El primero en sufrir los ataques satíricos fue don Pedro de Frías, que fue Obispo de Osma antes de ser Cardenal de España, y favorito del rey Enrique III. Poetas como Alfonso Álvarez de Villasandino, Fray Lope del Monte, Fray Diego de Valencia, Pérez de Guzmán y Alfonso Sánchez de Jaén escribieron sus sátiras contra este prelado, y fueron incluidas en el *Cancionero de Baena*. Villasandino lo atacó sobre todo por su avaricia, codicia y lujuria. Es interesante la serie de composiciones que se intercambiaron Villasandino y Sánchez de Jaén, este último defendiendo al prelado en contra de los ataques del primero, confrontación que acabó en una verdadera contienda literaria con insultos por parte de ambos También el poeta sevillano Ruy Páez de Ribera acusó de avaricia en sus *decires* a los nobles, y lamenta el mal estado del gobierno en general. Interesante también resulta la composición de Gonzalo Martínez de Medina a la muerte de los guardas del Rey en su minoría, donde desde un punto de vista moral, critica la vanidad del poder y las riquezas, así como el fin de las glorias del mundo acaba con la muerte. En ésta, como en otras composiciones de la época, notaremos este nuevo cambio respecto a la manera de concebir o tratar la vanidad del mundo y a la muerte —como se aprecia no están muy lejos del espíritu de las *Danzas de la Muerte*—, corriente crítica de la vanidad del mundo y la muerte fuertemente recreada en el XVII y

por supuesto en Torres Villarroel que es una de sus caraterísticas como hemos podido comentar en sus obras hasta ahora analizadas y también en las posteriores sátiras menipeas que comentaremos en su lugar.

A este mismo autor, Martínez de Medina, se le atribuye una de las mejores sátiras del siglo en la que condena los engaños, malicias, etc. que existían en la Corte y critica fundamentalmente a la justicia y sus oficiales, también entran dentro de su sátira el estado eclesiástico con sus vicios y corrupciones. Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* hace uso igualmente de la sátira en algunas de sus estrofas, sobre todo en aquellas dirigidas al clero.

Pero es sin duda don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana quien encabeza la más dura crítica durante el reinado de Juan II. Tanto en sus sonetos, como en sus *Coplas* y en el *Doctrinal de privados* Santillana zahiere de forma violenta al Condestable don Álvaro de Luna, antes y después de su caída y ejecución. Es por supuesto una invectiva contra este personaje político, y que muchos críticos han señalado como una durísima y feroz crítica.

En el reinado de Enrique IV «la diferencia más notable entre la sátira política de los años de Juan II y la del reinado de su hijo se centra en la actitud hacia el Rey. En la época del primero se respetó la persona del monarca mismo. Aunque es evidente que los males radicaron en la debilidad de Juan II, los poetas casi siempre lo trataron con el debido acatamiento. Con Enrique IV la situación cambia. El blanco de los ataques más acentuados es, ante todo, el Rey, aunque tampoco se excusó a sus ministros y favoritos"[215].

El converso Juan Álvarez Gato, su amigo Hernán Mexía, y Gómez Manrique escribieron sátiras contra el mal gobierno, pero sobre todo se observa en ellos la nota

[215] *Op. cit.*, pág. 242.

pesimista y de lamento ante un mundo egoísta e inmoral, que afecta a casi todos los estados, ya sean reyes, nobles, clérigos, etc. Se trata de la expresión de una postura de desengaño ante el mundo y mucho más ante la condición humana, donde no faltan las advertencias sobre la brevedad o transitoriedad de la vida. Como decimos, estamos entrando en un nuevo ámbito de percepción del mundo, de la vida y de la muerte, mucho más pesimista durante todo este siglo XV que tiene su palpable demostración en el tipo de sátira, política o social, que se hace en esos momentos, donde se aprecia la típica moralidad o seriedad medieval.

También aparece en estos momentos otro aspecto muy interesante de la sátira política: su anonimato, que volveremos a encontrar en los siglos posteriores con más pujanza si cabe. Nos referimos a las *Coplas de Mingo Revulgo*, a las conocidas que comienzan con "Abre, abre las orejas", las *Coplas del Provincial*, *o las Coplas de la Panadera*, aunque algunas de estas obras han sido atribuidas a escritores conocidos.

En cuanto a los demás tipos de sátiras continuaron las que hemos visto hasta ahora. Dentro de la sátira social, los poetas siguieron con sus insultos si bien se incorporó uno nuevo: el de converso, judío o cristiano nuevo, y entre las que podemos citar están las de Antón Montoso y Juan de Valladolid, conocido también por Juan Poeta, el primero sastre y el segundo hijo de un pregonero, dedicaciones que salen en sus sátiras a pesar de ser ambos conversos. Scholberg dedica un capítulo entero a tratar este tipo de sátira de conversos[216].

Sigue el ataque contra los religiosos en la que destaca la obra de Fray Iñigo de Mendoza, la *Vita Christi*, y ambién continúa la sátira de costumbres y vicios, con las típicas críticas al vestir, el sexo, el juego, la cobardía, etc., destacando en esta sátira la

[216] *Op. cit.*, págs. 303-360.

aparición de un nuevo tipo: el galán de Corte, antecedente del lindo del siglo XVII y del petimetre del XVIII.

Otra novedad que aparece en la sátira de este siglo es la sátira contra las mujeres, la misoginia, en la que destaca Pedro Torrellas, autor catalán que escribió su obra en castellano, y el libro del Arcipreste de Talavera, el *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*, donde, además de la crítica a las mujeres de su segunda parte, en la cuarta ataca también a los homosexuales, sátira relacionada casi siempre con los judios.

Durante el Renacimiento y el Barroco siguieron las manifestaciones de este *sermo* en verso, lo cual quiere decir que se repiten una serie de tópicos que la sátira hará suyos. La misoginia no dejó de estar presente en este tipo de textos, por el contrario recibió buena acogida y llegó incluso al teatro[217]. Continuaron las sátiras de profesiones y tipos sociales, como el médico, el boticario, los abogados o el caballero o hidalgo pobre. Las sátiras o invectivas entre poetas siguieron igualmente el mismo camino, en los que bien se atacaban unos a otros o bien atacando a los malos poetas, lo que será constitutivo, como veremos, del inicio de una tradición posterior de vejámenes universitarios o de academia. Por supuesto siguió la sátira de vicios como el de la moda, el de las pretensiones a prebendas aristocráticas o nobiliarias conseguidas no por méritos propios, la sátira de los criados, los nuevos ricos, etc.

Por otra parte la sátira anticlerical tomó caminos diferentes debido fundamentalmente a los escritores erasmistas, que criticaban muchas de las prácticas religiosas externas siguiendo las enseñanzas y críticas de Erasmo de Rotterdam. También se revitalizó la sátira contra los conversos y la sátira política, que llegó a extremos verdaderamente notorios por la cantidad de impresos de los que se tienen noticias.

---

[217] Para todo el siglo XVI puede verse el libro de Kenneth R. Scholberg, *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Peter Lang Publishers Ltd., Berna, Suiza, 1979.

Este tipo de sátiras se va a ir imponiendo en los diferentes cancioneros de la época, y así aparece por ejemplo en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo publicado en 1511, del que se desgajará posteriormente, en 1519, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa,* con lo que apreciamos un cambio significativo porque las burlas adquieren un mayor realce en este comienzo del dieciséis. Otras obras satíricas en prosa como los *Diálogos* de Pedro Mexía, los *Coloquios satíricos* de Antonio Torquemada, *El Crótalon* de Villalón, el anónimo *Dialogo de las transformaciones de Pitágoras*, los *Diálogos satíricos* de Bartolomé Leonardo de Argensola y su carta sobre el estilo de la sátira dirigida al Conde de Lemos[218], o la *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Francisco Pacheco[219], son obras representativas de esta coriente del siglo XVI, más próxima al tipo de sátira menipea que resurge con ímpetu en dicho siglo como tendremos ocasión de mostrar.

De ahí que interese ahora destacar como esta sátira se reflejó en las obras de Poética españolas modernas aparecidas entre finales del siglo XVI y XVII.

Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, 1580, ofrece una breve definición crítica sobre la misma:

> … no fue invención de los Latinos la sátira, porque los Griegos la comenzaron, i pusieron en perfección; pero después los Romanos la sacaron i compusieron fuera de los teatros. Escalígero contra la opinión de todos los gramáticos quiere, que traya el apellido de los

[218] Las obras de Bartolomé L. de Argensola pueden encontarse en Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, *Obras Sueltas*, coleccionadas e ilustradaspor el Conde de la Viñaza, Tomo II, Imprenta y Fundición de M.Tello, 1889.

[219] Puede verse sobre esta sátira también llamada *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*, J. Montero, "La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, Volumen II. Esta sátira puede verse en Francisco Rodríguez Marín, "Una sátira sevillana del licenciado Francisco de Pacheco", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XI, 1907. Las obras citadas con anterioridad son de fácil localización actualmente.

> Sátiros. Fue príncipe della en lengua Latina Iuvenal, porque es agudísimo i muy festivo i sentencioso i gravísimo reprehensor de vicios[220].

Miguel Sánchez de Lima publicó en 1580 su *Arte poética en romance castellano*, la que no deja de ser un simple catálogo de formas métricas. Por su parte, Alonso López Pinciano publica en 1596 su *Philosophia Antigua Poética*, donde la sátira va incluida dentro de las seis especies menores junto a los mimógrafos, pastorales, elegías, apologías y epigramas. Diferencia este autor entre la sátira antigua y moderna, esto es, la griega de la latina, dándole el sentido de invectiva a la griega, haciendo depender la sátira de la comedia, mientras esta última es activa y mira más a la económica, aquella es narrativa y mira a la filosofía moral, hacia la ética, y la define como «un razonamiento mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres. Fueron Lucilio, Horacio y Persio los más diestros en esta parte»[221]. A continuación uno de los tres personajes que dialogan en esta obra, Fadrique, se refiere a Juvenal pero no lo incluye en esa lista por el lenguaje «afeado» que tienen algunos de sus metros. Más adelante comenta que la sátira dio principio a la comedia al ser aquella entonces una invectiva, es decir, activa y personalizada, o bien debido a las leyes que prohibieron la invectiva personal. Para El Pinciano la Comedia en su modo de reprehender es más cómica y llena de risa mientras la sátira es acerba y severa.

Otro autor conocido y apreciado en aquellos tiempos fue Luis Alfonso de Carvallo, quien nos ofrece en su *Cisne de Apolo*, 1602, un compendio dialogado de Poética, que se inclina más del lado platónico que del aristotélico que acabamos de ver con El Pinciano. Su definición de la sátira es la siguiente:

---

[220] En *Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Edición facsimilar con prólogo de Antonio Gallego Morell, C.S.I.C., Madrid, 1973.

[221] Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, C.S.I.C., Madrid, 1973. Tres Tomos, T. III, pág. 234.

> Sátyra se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algún vicioso o vicio. Pero ya está recibida por murmuración, apoyo, o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal dellas. Que en los passados sufriera reprehender los vicios, como ahora lo es el de los sermones de los predicadores. Y por esto Horacio llama a sus sátyras sermones, y el verdadero oficio de los Poetas Satyricos es el que oy tiene [n] los predicadores, como afirma Ascensio[222].

Como podemos ver Carvallo nos habla de la sátira del momento como algo despectivo:«murmuración» o «matraca», se trata de un desplazamiento de la sátira hacia la burla que es lo que significa la palabra «matraca». Subraya asimismo el valor moral que solía tener la sátira y al igual que El Pinciano relaciona la sátira con la Comedia. En cuanto a la prohibición de las sátiras Carvallo nos dice que se debe al mal uso que se hacía de ella, ofendiendo e injuriando a personas con sus nombres. A este tipo de sátiras, nos dice, Horacio las llamaba *carmina mala*. Carvallo sólo admite las sátiras si es con el intento de entretenerse o mostrar el ingenio. Se puede observar pues, como estos dos últimos autores conceden cada vez más importancia al entretenimiento y se alejan del primigenio sentido de la sátira a la que consideran molesta por decir las cosas al descubierto.

Vamos a comentar por último al preceptista que formuló con más claridad el criterio tripartito de las tres clases de géneros de la poesía: dramático, épico y lírico, donde se observa la primera formulación coherente de la doctrina del *concepto* literario como equivalente a la fábula de la épica y dramática de la recién afirmada poesía lírica como género literario: el catedrático de la Universidad de Murcia Francisco Cascales. A pesar de ser este tratado de Cascales, titulado *Tablas poéticas*, 1617, pero escritas diez años antes, un compendio de toda la teoría renacentista sobre la poética, el profesor García Berrio ha puesto de manifiesto como la falta de originalidad del mismo es una de sus

---

222 Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Ed. de A. Porqueras Mayo, C.S.I.C., Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1958. Dos Tomos, T. II, diálogo tercero: "De las sátyras", págs. 62-69.

notas características, pues se *plagian* a Robortello, Minturno y Torcuato Tasso[223]. Por lo que respecta a la sátira, Cascales la incluye dentro de los géneros menores de la épica y nos dice sobre ella:

> No os diré de la Sátira antigua Iambica, porque ya está excluida por la ley y por el tiempo. La nueva Sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para emendar la vida. Entienda pues el Satirographo, que no es su oficio decir mal, y morder, como fin de esta Poesía, sino corregir vicios y costumbres malas; notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con disimulados nombres, sino son de vil y baja condición, que estos apenas pueden recibir afrenta, o sino se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron estrangeros y de remota patria. Hase de haver el Poeta Satírico como el Médico, que para curar la malatia del enfermo, aunque aplica medicinas acerbas y amargas, Las compone con algún buen sabor, para que por él no se desdeñe el enfermo de recibirlas. Otro tanto hará nuestro Poeta, que para que su reprehensión sea bien recibida, y quando el vicioso acuerda a conocer la píldora, la tenga tragada, ha menester azucararla y dorarla primero con algun dicho o cuento gracioso[224].

Vemos como para Cascales la sátira sigue los dictados de su época para tratar de corregir vicios y costumbres, además Cascales añade uno de los tópicos principales de la sátira: el poeta ha de endulzar su crítica mediante algún dicho gracioso o algún cuento, esto es, el maridaje entre lo *dulce/utile*. Continúa Cascales hablando de las epístolas o sermones de Horacio y dice de la sátira que «es artificio suyo no ensangrentar la lanza contra uno, sino tratando de una cosa, picar a este y al otro de camino…». Esto será algo habitual en la sátira de los escritores de esos siglos como por ejemplo nos dice Cervantes en su novela ejemplar *El coloquio de los perros* por boca de Cipión:

> Por haber oído decir que un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto[225].

---

[223] Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Ed. Planeta, Barcelona, 1975, pág. 11.
[224] *Op. cit.*, pág. 296.
[225] Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares II*, Edición de Harry Sieber, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, pág. 306-307.

Más adelante el preceptista murciano nos hablará del carácter moral de la sátira, de los recursos estilísticos que debe utilizar, proponiendo los tercetos, en lo que sigue a los italianos, como forma de expresión por excelencia aunque añada el metro castellano de las *redondillas* también. En este sentido leemos:

> ... Toda esta poesía es Morata: porque en ella no se hace otra cosa que emendar las costumbres, y por tanto el Satirico debe saber mucho de la Philosophia moral: ama un decir proprio y puro, y en las sentencias la agudeza: usa digresiones, pasando de su argumento y materia a decir alguna fabula, o novela enderezada a su principal pensamiento. El modo casi siempre es *exegematico*, aunque algunas veces deja su persona propria, como Horacio quando introduxo a Tiresias parlando con Ulises: usa también a veces aquella forma de hablar, en que se interpone *dice*, o *digo*.
> Estos preceptos echareis fácilmente de ver en Horacio, Juvenal y Persio, y en el ingenioso Ariosto, el qual nos enseña que la Satira se debe escribir en tercetos, y el Obispo Minturno en su *Poética* tiene, que el estará bien, y aun mejor que los tercetos el verso suelto. Yo añado a estos dos generos el verso Castellano, digo las redondillas[226].

Como vemos se repiten en los diferentes teóricos las mismas opiniones sobre la sátira sin que haya mucha diferencia entre ellos. Podríamos aducir todavía algunos preceptistas más que se ocuparon de la sátira, pero bástenos por último con la definición que da Cobarrubias:

> **SÁTIRA**. Es un género de verso picante, el cual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres; **2**. y poetas **satíricos** los que escribieron en tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal…[227].

Conforme avanzamos en el siglo diecisiete se va diferenciando cada vez más claramente entre la vieja sátira griega o invectiva, con su carácter de murmuración y alusiones directas a personas, y la sátira nueva o latina, más orientada hacia la burla y la diversión. Como dice Cervantes en su *Viaje al Parnaso*,

---

226 Antonio García Berrio, Cfr., Op. Cit., pág. 297.
227 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Edt, Castalia, Madrid, 1995, pág. 886.

Nunca voló la pluma humilde mía
Por la región satírica, bajeza
Que a infames premios y desgracias guía[228].

Por supuesto las palabras de Cervantes hacen referencia a la sátira antigua o invectiva, aunque, a medida que va avanzando el tiempo, esta influencia negativa se va extendiendo a todas las modalidades de la sátira, hasta llegar a hacer desaparecer dicho término y sustituirlo por uno nuevo: lo *burlesco*, que como veremos más adelante comienza a ser usado en las últimas décadas del quinientos y principios del seiscientos. Más adelante veremos como ha sido el profesor Pérez Lasheras quien más ha profundizado en este aspecto de lo *burlesco* proponiéndola como una nueva categoría literaria para el seiscientos.

Pero la sátira, a pesar de centrar su ataque a un objetivo delimitado, de su finalidad moral de reprender vicios y costumbres de la sociedad de su tiempo, también conlleva una parte de humor, de comicidad. Son muchos los críticos que han hablado de esta parcela de la sátira sin llegar a concluir en una opinión común. Bien unos se decantan porque en la sátira siempre tiene que haber humor y otros, por el contrario, dicen que el humor no hace falta para que exista la sátira. Durante la Edad Media la risa se concibió como una parcela fuera del entramado social oficial y sólo existía en las modalidades no oficiales, era la segunda vida del pueblo al margen de la oficialidad. La risa en la Edad Media tenía dos caras como la cara de Jano. Ha sido Mijail Bajtín el teórico que mejor ha enfocado este tema de la risa en la Edad Media y el Renacimiento, destacando el valor subversivo que la risa tuvo en el medievo en las capas más bajas de la sociedad, que se organizaba y gozaba fundamentalmente alrededor de las fiestas y lo

[228] Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, facsímil de la primera edición, José Esteban editor, Madrid, 1980, pág. 28.

cómico carnavalesco. Por ello para este crítico la otra cara de la risa en ese medievo es la constituida por la esfera oficial:

> … la risa de la Edad Media estaba excluida de las esferas oficiales de la ideología y de las manifestaciones oficiales, rigurosas, de la vida y las relaciones humanas. La risa había sido apartada del culto religioso, del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de la ideología elevada El tono de *seriedad exclusiva* caracteriza la cultura medieval oficial[229].

Con el advenimiento del humanismo y el Renacimiento, la risa subversiva y carnavalesca penetra en los estratos más serios de la sociedad y la ideología, convirtiéndose de este modo en una forma creadora de las mejores producciones literarias:

> La riquísima cultura de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no-oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez […] Pero durante el Renacimiento la risa en su forma más radical, universal y *alegre*, por primera vez en el curso de cincuenta o sesenta años (en diferentes fechas en cada país), se separó de las profundidades del pueblo y la lengua «vulgar», y penetró decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología «superior», contribuyendo así a la creación de obras maestras mundiales como el *Decamerón* de Bocaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare, etc.[230].

Además, la risa llevaba entonces consigo una nueva forma de visión del mundo que no tenía nada que envidiarle en su riqueza semiológica a lo serio. Así lo comenta Bajtin:

> La actitud del Renacimiento con respecto a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre, es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo[231].

---

[229] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 70-71.
[230] *Op. cit.*, pág. 69-70.
[231] *Op. cit.*, pág. 65.

También la risa penetró en los ambientes cortesanos, no limitándose con ello a la esfera de lo literario. Se trata del *vir doctus et facetus*, esa clase de personas de la corte que empezaron a incluir en su conversación las burlas y donaires como forma de diversión en el ambiente humanista. Los cortesanos y humanistas llevan a su propio terreno la esfera cómica, que anteriormente sólo estuvo destinada al pueblo, a lo popular, y con ello incorporan en la visión oficial del mundo esta otra forma de diversión, como son las facecias, los refranes o los cuentecillos. Antonio Prieto ha sabido destacar en el primer capítulo de su libro *La prosa española del siglo XVI* todo este mundo de burlas cortesanas, otra de las formas en que la risa, el humor o lo cómico, es decir la esfera del pueblo o de lo vulgar, penetra en el humanismo del quinientos. Casi de todos es conocido el libro de Baltasar de Castiglione *El Cortesano*, donde el autor da una serie de normas, temas y modos al buen cortesano para mantener la conversación. El capítulo V del libro II lleva como título introductorio: «En el cual habla micer Bernardo, a quien la señora Emilia dio la mano en el hablar, muestra cuáles son los términos y modos que debe usar el Cortesano en el decir de las gracias y motes para hacer reír, y cómo deben fundar». Refiriéndose precisamente a *El Cortesano*, Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza Universal de todas Las ciencias*, 1615, en su capítulo titulado «De las fábulas y de los que hacen burlas y contrahacen a otros», en donde podemos leer:

> Describiendo Baltasar Castellón las burlas, dice ser engaños amigables de cosas que no ofenden, o a lo menos poco. Éstas consisten así en decir, como en hacer, si b ien las de decir se llaman más propiamente donaires o novelas […] Estas burlas o fábulas son de dos suertes, como dice Cavalcante; la una consiste en contar cosas agradables, verdaderas o fingidas, en que se requiere grande artificio, debiéndose explicar bien, y poner delante de los ojos las acciones verosímiles, las costumbres, las condiciones y todas las calidades de las personas, como conviene a la narración. Sin esto es menester

> tengan algo de agudeza, como son los donaires en que consiste la risa. La otra pende la graciosidad con que se imita o contrahace alguna acción…[232].

Consideramos un hecho relevante la introducción de las burlas cortesanas en el siglo XVI, pues serán ellas, aparte de otras manifestaciones de este tipo, las que empiecen a cultivar la agudeza en la literatura, llamémosla, culta, además del sentido de la risa, lo cómico o lo irónico que tendrá su definitivo asiento en el "conceptismo" del siglo XVII y del siguiente, pues no olvidemos que en muchas ocasiones la literatura del setecientos es una vuelta al quinientos, con todo su arsenal de burlas y veras y de la tradición oral del folklore popular, etc.

Como ha recordado el profesor Antonio Prieto en el trabajo antes mencionado, durante el siglo XV surge entre los humanistas de la corte de Cosimo il Vecchio un especial gusto por los dichos o hechos ingeniosos de la masa popular, que recogerán en recopilaciones de toda clase. De esta forma, Poggio Bracciolini publicará en Venecia, 1470, su *Poggii Florentini Facetiae*, más conocido con el título de *Liber facetiarum*, donde recoge las voces que, expresándose en vulgar, transmitían la vida cotidiana con sus cuentos y sus historias,

> es decir, con su vida eminentemente popular de transmisión oral, la facecia era también extendida por una voz culta que, en ocasiones, se nutría en textos como el *De oratote* de Cicerón y con el respaldo del libro II de los *Rerum memorandarum libri* de Petrarca. Sobre ello, lo que va a realizar el humanista Poggio es, junto a lo ya escrito, *fijar* mediante la escritura lo que corría oralmente, con peligro de pérdida…[233].

Por ello, insistimos, estas facecias, sentencias, refranes o proverbios, como otros campos de la cultura oral son tan fundamentales en la trayectoria de la agudeza verbal en obras importantes del siglo XVII, pues este patrimonio de la oralidad, fijado en libro,

---

[232] Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615, fol.. 212 y 213, respectivamente. Citado en Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994, pág. 151.

[233] Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI,* Ed. Cátedra, Madrid, 1986, pág. 19.

adquiere especial relevancia cuando llegua el cambio que en el barroco se produce con la mezcla de estilos, géneros, etc., y como dice Antonio Prieto de esta literatura popular de tradición oral,

> La traslación al latín escrito de una materia popular, su fijación en códice y luego en libro por parte de Bracciolini, es un acto que pertenece plenamente a la consideración renacentista de ennoblecer y salvar mediante la escritura una materia popular o tradicional, que en modo alguno era incompatible con la fiebre de aristocracia cultural, clásica, de los humanistas más empeñados en una labor filológica y en la búsqueda de códices[234].

En España el término «facecia» no llegó a cuajar definitivamente y se utilizó en sustitución el término de «apotegma». Para Antonio Prieto el término facecia les tuvo que parecer a los españoles relacionado con la diversión frívola, mientras que apotegma, gracias a Erasmo, daba una significación un tanto más didáctica. Las traducciones de los *Apotegmas* de Plutarco, 1533, debida a Diego Gracián de Alderete, de los *Apotegmas* de Erasmo, 1549, por Francisco de Thámara, y el libro *Libro de vidas y dichos graciosos* de Erasmo, 1549, en traducción de Juan de Jarava, significaron una presión hacia lo moral sobre todo en lo concerniente a la difusión de la obra de Erasmo que inclinó a los españoles por el término de apotegma. La facecia se entiende «dentro de su economia de recursos narrativos, como un medio de distracción ciudadano asentado en la sagacidad del vivir, en el ingenio o agudeza de una frase que surge, como defensa o sátira, con pronta y breve naturalidad. Cuando ese fin jocoso (la *iocunditas* de Pontano) se pierda por un fin moral parece lógico pensar en los apotegmas»[235].

Igualmente ocurrió con las voces de sentencia y proverbio o refrán, pues estos últimos pertenecen más al campo de lo vulgar, de lo popular, mientras que la sentencia procede de una autoridad, ya sea Terencio, Séneca, Ovidio, etc.

---

234 *Op. cit.*, pág. 19.
235 *Op. cit.*, pág. 29.

En definitiva

> … la facecia se conduce como una breve narración o marco cuya función es abocar al dicho ingenioso que cierra la narración y la constituye esencialmente. Naturalmente que los límites entre cuento y facecia se borran frecuentemente por el uso en uno y otro de dichos ingeniosos, proverbios, sentencias o refranes y que, a veces, son punto de partida para una breve narración que es a manera de glosa o desarrollo del dicho o proverbio o sentencia que impregna de *gracia* el texto. Porque en un caso como en otro se trata de una breve narración que es exponente de un arte de vivir cuya comunicación desarrolla y apetece un mundo cortesano surgido en el estímulo humanista que se acoge a la facecia por lo que ella expresa en su transgresión lingüística y en su lógica paradójica de oposición a la autoridad establecida[236].

Este final de la cita es muy interesante para el análisis de las obras de Torres Villarroel, pues su «populismo» está en la base de una oposición a la autoridad y a la escolástica, que es el mismo procedimiento que el profesor Prieto reconoce para las facecias. Por ello, tendremos en cuenta estos temas de las prácticas orales, populares y tradicionales del quinientos que en el XVIII resultan de una vuelta al siglo XVI.

Terminemos con los tres cauces que Antonio Prieto ve en la utilización de las facecias:

> En primer lugar, y en el resurgir escrito de los refranes que amparan las glosas, existen amplios textos como los *Refranes o proverbios en romance*, 1555, de Hernán Núñez o la *Filosofía vulgar*, 1568, de Mal de Lara, en los que estos autores, conocedores del mundo clásico y humanistas, acuden a las facecias, cuentecillos y dichos para ampliar la colecta proverbial recogida. En segundo lugar existen textos como la *Silva de varia lección* de Mexía o *El Scholástico* de Villalón (con sus incorporaciones fantásticas y peregrinas) donde las facecias o dichos juegan intercalados en el texto como elementos estructurales de animación o ejemplaridad que adquieren, en ocasiones, el valor de contrapunto y que es el sistema por el que la facecia llega al *Licenciado Vidriera* de Cervantes, al *Guzmán* de Mateo Alemán o a las comedias de teatro barroco. Finalmente, existen obras como la *Floresta* de Santa Cruz o *Las seiscientas apotegmas* de Rufo que son, esencialmente, recopilaciones de facecias, cuentecillos, dichos y refranes; es decir, donde éstos son el texto y no sirven a una explicación textual más o menos cercana[237].

No debemos olvidar dentro de este aspecto otras obras como el *Libro de refranes y sentencias* de Pedro Vallés, el *Libro de chistes* de Luis de Pinedo, el *Fabulario* de Mey,

---

236 *Op. cit.*, pág. 31.
237 *Op. cit.*, pág. 47-48.

la *Miscelánea* de Zapata, el *Sobremesa* de Timoneda o los *Cuentos* de Garibay o Arguijo.

Otro de los subgéneros satíricos que nos interesan contemplar por su relación con la obra de Torres Villarroel es el de los vejámenes de grado o *gallos* universitarios. Este subgénero burlesco permite de igual manera la subversión del orden establecido, es decir, permite las burlas en un tiempo establecido que se opone al tiempo normal y «serio» de la actividad académica o «vida escolástica».

El origen de estos vejámenes se encuentra en la universidad de París o en la de Bolonia desde las que se extenderían a otras universidades por diferentes países, como en el caso de España en las Universidades de Salamanca, primero, y en la de Alcalá, Valladolid, Granada, Toledo, Osuna, etc. después.

Según Francisco Layna Ranz hay una diferencia entre vejámenes y gallos, siendo estos últimos propios de la facultad de Teología y los vejámenes de las otras universidades, además de otras circunstancias que caracterizaban o distinguían en la propia ceremonia el vejamen del gallo[238]. Francisco Layna, igualmente, dio a conocer en su trabajo una reglamentación de la Universidad de Salamanca de los años 1532 a 1534, donde se recogen interesantes noticias sobre ambas distinciones.

Esta forma paródica está emparentada con toda la literatura carnavalesca y fiestas populares, como las de los *Inocentes* o del *Obispillo* por el día de San Nicolás, es decir, con ese tipo de literatura en la que aparece el concepto de «mundo al revés», mezclando lo cómico con lo serio, las burlas con las veras. Los vejámenes serán un arsenal de facecias, cuentecillos, refranes y enigmas, que los relaciona con lo anteriormente visto en la misma calidad de obras o subgéneros de burlas o jocoserios.

---

238 Francisco Layna Ranz, "Ceremonias burlescas estudiantileds (siglos XVI y XVII): 1. *Gallos*, *Criticón*, 52, 1991, págs. 141-162.

El género del sueño era el marco ficcional de muchas de estas obras de vejámenes, tanto de Academia, de Justa literaria, como universitarios, que incorporan este motivo del sueño o del viaje de raíz lucianesca o de sátira menipea. Sólo cabe ahora considerarlos en función de algunas características que los gallos universitarios guardan en estrecha vinculación con la obra de Torres Villarroel.

Kenneth Brown dice que la palabra vejamen se define como «una voz románica, tomada del latín, y que significa en los siglos XVI-XVII en España una reprehensión satírica y festiva donde se dan a conocer y se ponderan los defectos, tanto físicos como morales, de una persona»[239]. Aurora Egido en una de estas obras contenida en una floresta de vejámenes granadinos aduce el significado que en uno de ellos, 1642, aparece:

> Es el fin de los Bejámenes, según el Señor San Gregorio, humillar al Graduando, para que poniéndole sus faltas a la cara, no se ensorbebezca con la Dignidad a que aspira, Assí se practica oy en las más de las Universidades de España; y esto que parece cosa de mofa, está autorizadísimo en las universidades más Antiguas y en las primitivas Academias, que podrá ver el curioso en Beyerlink, en su *Teatro: Verbis, Academia, Doctor, Doctrina*. Para que se entienda, quán fundada está, y autorizada esta ceremonia, que juzgará alguno ser cosa de risa[240].

El teatro breve como los entremeses, con su desfile de figuras, también parece estar emparentado o interrelacionado con los vejámenes De todas formas existe un elemento

---

[239] Kenneth Brown, "Aproximación a una teoría del *vejamen* de Academia en castellano y catalán en los siglos XVI y XVII: De las Acadedmias españolas a la Enciclopedia francesa", en *De las Academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la modernidad*, Edc. De Evangelina Rodríguez Cuadros, Diputació Provincial de València, 1993, pág. 229.

[240] Aurora Egido, "Floresta de vejámenes universitarios granadinos", Bulletin Hispanique 92, nº 1 dedicado a Maxime Chevalier, 1990. De esta misma autora, pionera en los estudios sobre los vejámenes universitarios, puede verse: "*De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca", *El Crótalon,* I, 1984. "Un vejamen de 1598 de la Universidad de Granada", *Homenaje al Profesor A. Gallego Morell*, Universidad de Granada, 1990. "Certámenes y Academias", Edad de Oro, VII, 1988. También puede consultarse de esta profesora otros artículos relacionados con el tema que nos ocupa: "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (Siglos XVI y XVII), en *Cinco estudios humanísticos Para la Universidad de Zaragoza,* Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1983. "Las Academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII", en *La Literatura en Aragón*, Caja de Ahorros y Monte e Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984. "Linaje de burlas en el Siglo de Oro", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO,* Toulouse-Pamplona, PUM, 1996. "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Ed. Crítica, Barcelona, 1990. "El gallo de Góngora y las imágenes escolares", incluido con otros que hemos citado en *La voz de la letras en el Siglo de Oro,* Edtores Abada, Madrid, 2003.

parateatral en los vejámenes que lo emparentan con muchas de las formas breves teatrales. No hay que olvidar que los vejámenes contaban con un rico ceremonial, antes, durante y después del acto de grado. Muchas de estas ceremonias contaban con su estrado, con su mojiganga callejera, etc. Fernando R. de la Flor ha estudiado algunas de estas ceremonias universitarias de indudable carácter parateatral. Junto con la calle, la iglesia y el palacio este autor relaciona también el espacio universitario, lugar fundamentalmente ideológico. La pompa académica, como él la llama, contribuye a afianzar el mundo y la presencia de lo universitario en lo social, sobre todo la que él llama *pompa de grado*:

> En la representación universitaria, en los gallos y en los mimos, pero mucho más todavía en lo propiamente procesional, con sus burlas y exhibición orgullosa de un saber libresco, los observadores contemporáneos no podemos dejar de percibir, como una de las características más propias de los espectáculos universitarios, la voluntad decidida de escenificar esta separación entre la superestructura que conforma la ciudadela del saber y el espacio ciudadano, carente de determinaciones y concebido meramente a modo de lugar de puesta en escena de los valores que no le pertenecen.
>
> […] el aparato académico ha tenido que ir cumpliendo los pasos de una extraversión, de una dinámica centrífuga que va en líneas generales desde el interior de las aulas a los espacios clausúrales o callejeros.
>
> […] Las graduaciones de bachilleres, licenciados y doctores, por este orden, son la ocasión festiva culmen de todo el sistema ceremonial académico.
>
> […] Más allá de este ritual complejo de licenciatura, la pompa de grado de doctor conforma el ápice mismo que corona el sistema de integración de los individuos en las corporaciones locales.
>
> Por lo tanto a este acto —o más bien conjunto integrado de actos— le está reservada la mayor representatividad en el orden de lo simbólico. En el siglo XVII la práctica de grado es, al menos en Salamanca, la ocasión frestiva ciudadana más rica y más celebrada por un público que se ve envuelto en el diseño de un programa de espectáculos[241].

No pueden serle extrañas todas estas prácticas a nuestro profesor universitario de Salamanca Diego de Torres Villarroel, sino que muy al contrario constituyen la base de su llamada «originalidad».

---

[241] Fernando R de la Flor, "Teatro de Minerva: Práctica parateatrales en el espacio universitario del barroco", en *Espacios teatrales del Barroco español, XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro 1990, págs. 234-237.

También el vejamen de grado aparece intercalado en una narración más amplia que lo contiene a manera de marco, como sucedía con el de Academia, tal y como aparece en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan Arce de Otálora[242]. Relacionados están también los vejámenes con los sermones burlescos, pues éstos al igual que aquéllos se escenifican desde el púlpito y están sujetos a las leyes de la retórica. El propio Juan de Arce, acabado de citar, tiene uno de este tipo, «por qué no pensar que estos sermones, burlescos y paródicos con el orden establecido, tuvieron alguna relación en su origen con el vejamen universitario»[243]. Abraham Madroñal pone en relación los vejámenes con el «sirventés literario» de la lírica provenzal[244].

Como decimos, estos vejámenes se burlan sobre todo de los defectos físicos o morales del nuevo graduando, así como de su linaje, malas costumbres, etc., pero siempre mantienen el carácter satírico de los mismos, una sátira personal, pues de los vejámenes que conocemos la mayoría aluden directamente con nombres y apellidos tanto al graduando como a los doctores del claustro. Otra característica de estos vejámenes consiste en su oralidad, puesto que estaban escritos pensando siempre en el público que acudía al acto del grado y con la intención de provocar la risa en el auditorio. Como ya señalamos anteriormente "su carácter efímero, unido al elevado tono de los improperios y a la chocarrería de su lenguaje, debieron impedir que se publicasen, y es muy posible que a ello se deba la desaparición de los numerosísimos manuscritos que recogieron sus burlas. Sabido es que la poesía satírico-burlesca del siglo XVI se transmitió

---

242 Este vejamen puede ahora leerse en la antología de vejámenes preparada por Abraham Madroñal, *"De Grado y de Gracias"*, *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, C.S.I.C., Madrid, 2005. Esta edición contiene un prólogo de Aurora Egido y una amplia e interesante introducción del propio Madroñal.

243 *Op. cit.*, pág. 62. Puede consultarse el trabajo de Blanca Peritan, "Sobre el sermón burlesco en verso", en *Philologiga Hispaniensia in Honores Manuel Alvar*, Ed. Gredos, Madrid.

244 *Op. cit.*, pág. 43.

fundamentalmente en copias manuscritas que favorecieron su carácter erótico, escatológico e insultante, sin miedo a la censura de los impresos"[245].

Después del vejamen, y para contrarrestar el vituperio que contenía, venía una alabanza a favor del graduando, que en algunas universidades tomaba el nombre de *gallina*, alabanza también hiperbólica y que por supuesto nadie tomaba en serio, como pasaba con el vejamen.

Para terminar con esta parte sobre los vejámenes nos interesa destacar dos comentarios de Abraham Madroñal sobre los mismos, ya que nos serán de gran utilidad para cuando más tarde nos refiramos a aspectos relacionados con este término en las obras de Diego de Torres Villarroel.

En primer lugar, Madroñal relaciona los vejámenes con los ejercicios retóricos de los jóvenes oradores griegos y romanos cuando realizaban un elogio o bien en sentido contrario un vituperio, y proporciona la estructura en tres partes que debía contener. Siguiendo a Marrou en su *Historia de la educación en la antigüedad*, Madroñal señala la composición estructural de los mismos:

1. Bienes exteriores: a) la cuna del héroe, b) su ambiente: ciudad natal, pueblo, excelencia de su régimen político, su familia, c) cualidades personales: educación, amigos, gloria conquistada, funciones públicas desempeñadas, riqueza, hijos, muerte feliz (en su caso).
2. Bienes físicos: salud, fortaleza, belleza, sensibilidad.
3. Bienes del alma: a) virtudes: sabiduría, templanza, coraje, justicia, piedad, nobleza, sentimientos de grandeza, b) acciones derivadas: altruistas, puestas en el bien y no en lo útil o agradable, interés público, acciones cumplidas, a

[245] Aurora Egido, "*De ludo vitando"*, *Op. cit.*, pág. 610.

pesar de los riesgos. Un apartado posterior establecía si estas acciones las había llevado a cabo el vejaminado solo, con riesgo, oportunidad y dificultad.

Al finalizar la parte de su introducción más teórica, Madroñal presenta la estructura ideal de un vejamen:

1. Exordio (*captatio*)
   - Antecedentes, excusa, consideraciones, alusión a vejámenes anteriores.
   - Salutación a los presentes.

2. Burlas (*vituperatio*)
   - Alegoría, búsqueda de los elementos para el vejamen: el sueño, el juego de naipes, etc.
   - Descripción física del vejado: (*deformitas*). La mala figura y los defectos evidencian también la deformidad moral del personaje.
   - Familia, estudios, etc.: la incapacidad para obtener el grado.
   - Descripción moral del vejado: incapacidad y malas costumbres que le caracterizan.
   - Hechos que lo confirman (*ejempla*).
   - Crítica burlesca a los otros doctores del claustro.
   - Cierre.

3. Veras (*laudatio*)
   - Aptitud científica del nuevo doctor.
   - Aptitud moral del mismo.

4. Conclusión: La merecida inserción en el claustro del nuevo doctor.

Como dice el propio Madroñal, estas partes no siempre mantienen el orden establecido, ya que se anticipan o retrasan algunos de los aspectos o partes señalados. Pues bien, esta estructura ideal y ese esquema retórico servirán de mucho a la hora de conocer la obra principal de Torres, su *Vida…*, y otras como por ejemplo los prólogos, paratextos que no son otra cosa que una *vituperatio* al lector que todo el mundo reconocía, con lo que sabían que la crítica o vituperio no era más que un recurso retórico o más bien contrarretórico dirigida al lector, que no se podía tomar en serio sino que más bien debería ser leído en tono jocoserio. Lo mismo ocurre con las dedicatorias: una *laudatio* reconocida como hiperbólica, incluso por el mismo destinatario. Baste decir por ahora que lo que llevamos escrito hasta aquí de los gallos o vejámenes tiene su pertinencia a la obra de analizar las obras de Torres y no se queda en una mera cuestión teórica, pues Torres adopta la estructura de los gallos en algunas de sus obras satíricas tal y como veremos en nuestro análisis. En definitiva, y como dice Francisco Layna Ranz, se trata del «frenético uso del equívoco»[246], verdadero término que cuadra a la obra de Torres, pues toda su obra adquiere esa dimensión de ser una «alegoría del equívoco». Como hemos observado, los *gallos* son el espacio carnavalesco, contrarretórico, reverso del ambiente serio y académico de las universidades, un tiempo de pausa y parodia en la labor académica[247], que Diego de Torres Villarroel conocía bastante bien debido a su profesión de Catedrático de la Universidad de Salamanaca.

---

[246] Francisco Layna Ranz, "Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen", *NRFH*, XLIV, 1996, págs. 27-56.

[247] Para el caso de la parodia puede verse Miguel García-Bermejo, "La parodia en la génesis de los gallos universitarios", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996, págs. 203-211.

Otro tipo de estos subgéneros que merece ser destacado dentro de la mezcla entre lo útil y lo dulce, o del *vir doctus et facetus*, que venimos señalando, es el género *epidíctico*. La retórica clásica distinguió tres tipos de géneros de argumentación: el deliberativo, el judicial y el demostrativo o epidíctico. Se trata en los dos casos primeros de un tipo que está basado hacia unos resultados pragmáticos relacionados con lo justo e injusto en las causas judiciales, o si es acertada o desacertada una decisión política. Por el contrario, el género demostrativo o epidíctico no requiere de esta utilidad práctica sino que se basa en el disfrute de la propia argumentación en tanto que expresión o exposición estética. Este tipo de discurso epidíctico tiene dos objetivos, por una parte el *encomio* o *elogio* de una causa digna, o por el contrario la *vituperación* de los vicios morales, o defectos físicos. Cuatro son los tipos de géneros epidícticos en la oratoria: los encomios de personas, panegíricos, epitafios y los encomios paradójicos. Es sobre éste último del que nos interesa hablar, pues su característica se halla en hacer un encomio no de algo digno, sino vituperable, despreciable, ridiculo o bajo, (*adoxografía*), y que ha recibido diferentes denominaciones, siendo la más aceptada la de *encomion paradoxon*, o elogio paradójico, más conocido simplemente como «paradoja», la cual manifiesta una postura contraria a la opinión común o a las normas establecidas por la mayoría (de nuevo el *mundo al revés*)[248]. La etimología del término *paradoja*, al igual que el de paradia, proviene de *para*, contra, y *doxa*, opinión, es decir, la paradoja sería una «contra opinión». Por tanto, una paradoja consiste en oponerse a la *doxa* u opinión común. Es una figura de la contradicción, junto a la antítesis, el oxímoron o la ironía[249].

---

[248] Véase el trabajo de Carlos Vaillo, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, Febrero, 1982, y Cristóbal Cuevas García, «Quevedo y la sátira de errores comunes», *Edad de Oro,* II, 1983.

[249] Fernando Romo Feito, en su libro *Retórica de la* paradoja, Ed. Octaedro, Barcelona, 1995, analiza las diferentes figuras basadas en la contradicción.

Este tipo de discurso, el elogio paradójico, surgió en Grecia con los sofistas, cuyos ejercicios erísticos o de debate de ideas era una práctica habitual de los rétores sofistas. También estos pseudoelogios paródicos en clave de humor ocupaban un destacado lugar en las escuelas de retórica, donde los alumnos se ejercitaban no sólo en el encomio o la vituperación sino al mismo tiempo en este tipo de elogio burlesco.

Para Francisco Romero Cruz las características esenciales de este género epidíctico son: «la ausencia de una finalidad práctica, un estilo más elaborado que simple que permita dar fe de las facultades del orador, y la presencia más o menos destacada de alabanza o vituperio como pretexto central del discurso»[250], y comenta que de los tres discursos retóricos el epidíctico es el que más se acerca a la poesía, al mismo tiempo que señala su aparición con el movimiento sofista en el siglo V a.C. preocupado por la crítica literaria, por la gramática y el estilo. También observa Romero Cruz cómo el método de enseñanza de disputas erísticas que practicaban los sofistas, así como la improvisación, resultaron muy útiles para la consolidación del discurso epidíctico, y resumiendo las aportaciones de los sofistas a este género, comenta que «están en el desarrollo de una prosa culta, en la atención que prestan a las ideas generales como si fuesen… "subrutinas", y en el amplio impulso que dan a las técnicas de composición del discurso»[251].

El Renacimiento, con su vuelta a los clásicos, incorporó esta forma de discurso contra la opinión común que se halla al lado de tópicos tales como el mundo al revés, lo carnavalesco, la literatura del loco, y otros subgéneros que los humanistas del quinientos acogieron junto a otros discursos más serios. Obra que sirve como ejemplo destacado de este tipo de escritura fue en la antigüedad el *Elogio a la mosca,* de

---

[250] Francisco Romero Cruz (ed), *Menandro: sobre los géneros epidícticos*, (Introdución, traducción y notas), Universdidad de Salamanaca, 1989, pág. 10. Romero Cruz transcribe los dos tratados conocidos de Menandro sobre este género oratorio epidíctico.

[251] *Op. cit.,* pág. 12.

Luciano, y en el humanismo europeo *El elogio de la locura,* de Erasmo, aunque se pueden encontrar este tipo de discurso en los sofistas Gorgias, Dión Crisóstomo, Polícrates, y otros autores más. Este discurso *adoxográfico* tuvo en España una producción muy amplia y considerable por parte de sus mejores escritores. José Valentín Nuñez Rivera[252] ha trazado la trayectoria de este tipo de prácticas, recogiendo las aportaciones más interesantes del panorama español del Siglo de Oro. De esta forma en las *Actas* de la Academia de los Nocturnos de Valencia, 1591-1594, se encuentran varias paradojas en alabanza a la breva, a las cosas pequeñas, la ceguedad, la injusticia o la ignorancia. Juan de Arjona, por ejemplo, compuso dos paradojas para la academia granadina de don Pedro de Granada Venegas, 1598-1603, la alabanza del puerco y la mosca. También Castillo Solórzano en su novela *Las Huertas de Valencia*, intercala unos versos en elogio a la pulga, así como María de Zayas unos madrigales burlescos y Tárrega unos cuartetos también sobre la pulga. La obra atribuida a Homero, la *Batracomiomaquia*, constituye el canon del género, que fue seguido entre otros en España por Juan de la Cueva, *La Muracinda*, «La guerra de los ratones y los gatos», de Luis Zapata de Chaves dentro de su *Carlo famoso,* Lope de Vega con su *Gatomaquia*, o *La Moschea* de José de Villaviciosa.

José Vicente Núñez cita tres manuscritos en los que aparecen este tipo de paradojas. En el primero[253], además de un vejamen y unos gallos, de los cuales hemos tratado anteriormente, se incluyen dos paradojas de Mosquera de Figueroa, *Paradoja en loor de la nariz muy grande,* y *Paradoja en loor de las bubas y que es razón que todos*

---

[252] José Valentín Núñez Rivera, «Para la trayectoria del *Encomio paradójico* en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Tomo II, edición a cargo de María Cruz García Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcala, 1998, págs. 1133-1143, a quien seguimos de cerca emn este trabajo. En el mismo tomo son interesantes los trabajos de Rina Walthaus,«Pintar en palabras. *Ekprasis* y retrato en algunas obras calderonianas», y de Mª José Martínez, «Sátira y entremés en el siglo XVI». También de J.V. Núñez el trabajo titulado, «Tradición retórica y erotismo enlos *paradoxa encomia* de Hurtado de Mendoza», en *El sexo en la literatura*, ediciones de Luís Gómez Canseco, Laura Alonso Gallo y Pablo Zambradono, Universidad de Huelva, 1997, págs. 99-122.

[253] Se trata del manuscrito 82-3-38, de la Biblioteca Capitular y Colombina.

procuren y estimen, quien también escribió un prefacio apológetico del género. En el mismo manuscrito se recoge una paradoja de Cetina titulada, *Trata que no solamente es cosa mala, dañosa ni vergonzosa ser un hombre cornudo, mas que los cuernos son buenos, honrados y provechosos*. El segundo manuscrito, 1605, —nos dice J.V. Núñez—, perdido en la actualidad es una colección de obras de entretenimiento recogidas por Francisco Porras de la Cámara, que contenía, entre otros, la *Novela de la Tía fingida,* versiones primitivas de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, a las que se añadían obras jocosas como cuentos, agudeza y genialidades de Juan Farfán, floresta de chistes, prontitudes y ocurrencias, un elogio del Licenciado Pacheco, cuentos festivos, cartas jocosas, invectivas, véjamenes, etc. El último de los manuscrito que recoge José V. Núñez lleva el título de *Libro de varios tratados de graciosidad i erudición de diferentes autores*, recopilado por Pacheco, y en la actualidad perteneciente a la Biblioteca de Letras de Sevilla, y en el que encontramos, aparte de varios *Sueños* de Quevedo, la Casa de locos de amor, la carta de Salazar a un cantarribera, el *Véjamen al doctor Grodejuela*, y las paradojas de Mosquera de Figueroa, que no se transcriben en el manuscrito pero que aparecen en su índice. Lo más destacable para nosotros lo resumen las palabras de José V. Núñez: «la copresencia de géneros tan propios de la actividad académica como gallos y vejámenes junto a las paradojas, pertenecientes al mismo contexto festivo. Téngase en cuenta además que tanto el gallo universitario como el véjamen académico constituyen dos modalidades del vituperio personal y se sitúan en el mismo plano de parodia epidíctica que el elogio burlesco»[254].

José V. Núñez también cita en su trabajo, «El coloquio del porfiado», de Pedro Mexía, un elogio sobre el asno contenido en sus *Coloquios*, 1547, a Diego Hurtado de Mendoza

[254] José V. Núñez, *Op. cit.*, pág. 1137.

con su elogió a la pulga[255], a la zanahoria, la cola, la mujer necia y los cuernos, Baltasar del Alcázar elogia al ratón, Barahona de Soto a la pobreza, Lucas Hidalgo trata sobre las bubas, Luis de Avila una composición a una araña.

Era costumbre en estos elogios burlescos hacer constar la nómina de autores que como autoridades anteriores habían defendido o practicado este tipo epidíctico de la alabanza burlesca. Mosquera, por ejemplo, cita a Cicerón como defensor del género, y a escritores como Sócrates que defendió al tirano Ducicis, Silesio en defensa de la calva, Carneades sobre la injusticia, Favorito sobre la fiebre, Diocles sobre el nabo, Philóstrato la cigarra, Catón la berza, el famoso elogio de Luciano a la mosca, Plinio y Virgilio al mosquito, Ovidio a la nuez y la pulga, así como algunos otros escritores.

Este tipo de elogio, aparte de la tradición griega antigua, aparece también en los *capitoli* italiano renacentistas de Berni y sus seguidores, poesía que fue conocida en España, como poesía *bernesca*, y que influyó en nuestros escritores renacentistas, poniendo de manifiesto la influencia italiana en las letras españolas. Fuera de España se encuentran varias colecciones de estos encomios burlescos, así la colección de Gaspar Dornavius titulada, *L`Amphitheatrum sapientae socraticae jocoseriae*, (Hanover, 1619), o la colección *Facetiae facetiarum, hoc est ioco-seriae fasciculus*, entre otros muchos.

Otros interesantes tipos de composiciones que unen lo útil con el deleite se pueden encontrar en nuestro Siglo de Oro, tales fueron las «*miscláneas*», un género nuevo «constituido por un conjunto de obras de gran diversidad de carácter, se identifica precisamente en su heterogeneidad por conformarse como sumas de variados temas, apreciados por su originalidad, que significa o bien estar rescatados de la antigüedad o

[255] Sobre la pulga, de larga tradición grecorromana, Lope de Vega también compuso dos poemas. La trayectoria de este topo temático lo recorre Simon A. Vosters en su estudio sobre Lope de Vega, *Lope de Vega y la tradición occidental*, tomo II, en su capítulo «Las imitaciones del Pseudo-Ovidio en latín y en romance», págs. 181-266, Ed. Castalia, Madrid, 1977.

historia pasada, o bien recoger novedades, parangón del saber contemporáneo»[256], la «*loa*» teatral, estudiada por Francisco Rico, quien las aproxima al género apodíctico que acabamos de mencionar: «Las letras europeas se acunaron y criaron en la retórica […]. Fue este último, el *laudativum genus* de Quintiliano (III, vii, 28), el de más decisivas resonancias literarias. La razón de semejante predominio se nos antoja harto comprensible: la declamación forense o política, de ámbito reducido, exigía del lector u oyente una resolución, determinada consecuencia práctica […], la declamación panegírica, de objeto tan amplio como el mundo y fácilmente integrable en cualquier vehículo literario (poesía, narrativa, tratado…) no pedía ninguna decisión, sino meramente un juicio artístico, el aprecio de la habilidad y el virtuosismo del autor»[257]; las «*mojigangas*», tanto las parateatrales callejeras como las representaciones dramáticas, estas últimas analizadas por Catalina Buezo y definidas como «un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, para fin de fiesta, con el predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca»[258]; el «*sermón burlesco*», de gran consumo por el público desde la época medieval, existiendo «un sermón paródico latino, de mano culta, ligado a ambientes universitarios y a ciclos festivos, como las libertades de diciembre, y a ceremonias subversivas como la del obispillo o papa de los locos que imperaba los tres días de los Inocentes y celebraba paródicas ceremonias en las iglesias. Uso del sermón burlesco se hacía igualmente en otras fistas liberatorias, como los entierros de cuaresma […], banquetes nupciales, en fiestas populares y reuniones curiales de clérigos»[259]; otras

---

256 Asunción Rallo, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, III, 1984, pág. 159.

257 Francisco Rico, «Para el itinerario de un genéro menor: algunas loas de la *Quinta parte* de Comedias», en *Homenaje a William L. Fichter*, Ed. Castalia, Madrid, 1971, pág. 613.

258 Cataliza Buezo (ed.), *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII),* Ed. Cátedra, Madrid, 2005, pág. 15.

259 Blanca Periñán, «Sobre el sermón burlesco en verso», en *Philologica Hispaniensia. In honores Manuel Alvar*, *III, Literatura,* Ed. Gredos, Madrid, págs. 339-340. Véase también, Francis Cerdan, «El sermón barroco: Un caso de literatura oral», *Edad de Oro*, VII, 1988.

manifestaciones ligadas a éstas son los apodos o el motejar en asuntos tocantes al linaje[260], etc.

Todos estos subgéneros de burlas van a acabar a la postre por introducir una nueva terminología literaria al final del siglo XVI-XVII y a diferenciarse de la sátira. La mezcla de estilos, el rebajamiento de los géneros, la risa, etc. acaba con las clasificaciones rígidas del Renacimiento. Así aparecerá en el Barroco la risa, el humor, lo cómico, en definitiva todo lo relacionado con la burla que predominará por encima de la sátira, consolidando así un nuevo término literario como es el de lo *burlesco*.

Uno de los autores que más atención le ha prestado a esta nueva categoría diferenciándola de lo *satírico* ha sido Antonio Pérez Lasheras, quien dice que lo burlesco «asimilará en gran medida lo satírico, debido, en parte, al nacimiento de una nueva forma de entender la literatura, consistente en la mezcla de estilos y de géneros, en la que burlas y veras se juntan y se relaja casi por completo la finalidad moralizante de la verdadera sátira»[261]. Para este autor todo ello se planteó desde el mismo momento en que los cancioneros o romanceros de los siglos XV, XVI, XVII, y los colectores de los mismos empezaron a utilizar categorías nuevas en la clasificación de las poesías. Recuérdese como el *Cancionero de burlas provocantes a risa* se separó en 1519 del *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511. Pérez Lasheras considera desde el principio de su planteamiento bastante difícil el deslinde entre los burlesco y lo satírico. Un punto en el que estos dos subgéneros se distancian, reside en que el objetivo de lo burlesco no es ya la reprensión de los vicios o las costumbres sino la burla y la risa

---

[260] Monyque Joly, «El truhán y sus apodos», *N.R.F.H.*, XXXIV, 1985-86. Relacionado con estos temas que venimos tratando se pueden consultar, María Luisa García-Nieto Onrubia y Carmen González.Cobos Dávila, «Motejar: entramado verbal del ciclo entremesil *Los alcaldes encontrados*», en *Segismundo, XIX,* 1985. Aurora Egido, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO,* I, Tolouse-Pamplona, 1996.

[261] *Op. cit.*, pág. 91.

únicamente; desapareciendo por tanto el carácter moral que tenía la sátira. Pérez Lasheras compara esta nueva categoría de lo burlesco en el espacio dramático con la comedia nueva de Lope, donde se mezcla lo trágico y lo cómico, las burlas con las veras, en realidad será el entremés el género que recoja lo burlesco dentro de la comedia[262]. A pesar de ello en 1625 aparece un subgénero dramático denominado *comedia burlesca* donde las burlas se extreman a lo máximo. Frédéric Serralta resalta que la denominación de *comedia burlesca* convivió con otras como «comedia de chistes», «comedia de chanza» o «comedia de disparates», esta última más frecuente que las dos anteriores y nos dice:

> Es de notar que muchas de las obras que en la portada o en la lista de títulos de una edición colectiva se califican de "burlescas", en el interior o al final del texto contienen una alusión a los "disparates". De esto nos parece lícito sacar dos conclusiones parciales: primero que ambas denominaciones ("burlesca" y "de disparates") son las más adecuadas para hablar del género, siendo la una ("burlesca) en cierto modo la denominación "oficial", externa, y la otra ("de disparates") más bien una definición interna, […] una evocación del contenido; en segundo lugar que, para evitar confusiones y ambigüedades, los críticos modernos no tenemos derecho a llamar "burlesca" cualquier comedia que nos parezca serlo en el sentido amplio de la palabra. Los mismos contemporáneos, aplicando el adjetivo a textos determinados, y por cierto no muy numerosos, establecieron de hecho los límites del género, y nosotros sólo podremos utilizar la palabra para aquellas obras teatrales cuyas características correspondan a las así nombradas en el siglo XVII. Nótese de paso que esta delimitación dentro del campo teatral es una de las pocas que se remontan al Siglo de Oro, ya que la mayoría de las otras (comedia "mitológica", "de figurón") se deben a la crítica posterior[263].

---

[262] Para este tema del entremés intercalado en las comedias de Lope, y su influencia en la sátira menipea puede consultarse el interesante trabajo de Ramón Valdés, «Sátira y sátira menipea en la Comedia Nueva y el entremés de la primera mitad del siglo XVII», en *Tatri del Mediterraneo. Riscriture e ricodificacioni tra 500 e 600*, pág. 117-209.

[263] Frédéric Serralta, "La comedia burlesca: datos y Orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatroespañol del Siglo de Oro*, CNRS, París, 1980, pág. 99. Puede consultarse también Luciano García Lorenzo, "La comedia burlesca: *El Caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio de Monteses, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, C.S.I.C., Madrid, 1987, y "La comedia burlesca en el siglo XVII "Las mocedades del Cid", de Jerónimo de Cancer, *Segismundo*, 25-26. Javier Huerta Calvo, "Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca", en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, *Tiempo de Burlas. En torno a la literatura burlesca del siglo de Oro*.

Vemos ya aquí como esta denominación de «burlesca» aparece en pleno siglo XVII. Son los autores o, en muchos casos, editores quienes le dan esa denominación, como pasará en el caso de la poesía.

Para Pérez Lasheras esta mezcla de las burlas con las veras es la característica principal de un nuevo género, y cita una serie de obras donde aparece esa denominación: la aprobación de la Segunda parte del *Quijote*, la aprobación por Quevedo a las *Rimas humanas y divinas de Tomé Burguillos* de Lope de Vega y en la dedicatoria de Lope de Vega al Duque de Sessa de esa misma obra; también mencionó el término Cristóbal Salazar Mardones en su *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tísbe* de Góngora, José García Salcedo Coronel en la *Segunda parte de las obras de don Luis de Góngora*, y otros muchas como el autor de *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, Antonio Enriquez, quien en el prólogo a su *Sansón* hace una relación de sus obras según el objetivo que persigue, «si entro en la *Torre de Babilonia*, es para sacar documentos de confusión. Si deseas verme filósofo moral, lee mis *Academias*; si político, lee mi *Política angélica*; si teólogo, mi *Peregrino*; si estadista, *Luis dado de Dios*; si poeta, este poema; si cómico, mis comedias, y si burlas y veras, el *Siglo pitagórico*, que por capricho ha sido amado de los que le ha leído, sin pasión o con ella», obra que pertenece como veremos al género de la sátira menipea. Podemos observar en esta cita la diferencia que establece este autor entre lo «cómico» por un lado referido al modo dramático, y las «burlas y veras» como diferente del anterior. Incluso en nuestros días por ejemplo, Francisco Márquez Villanueva y Agustín Redondo han titulado su trabajo sobre Guevara en *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico, segundo tomo, "Burlas y veras en fray Antonio de Guevara", o bien las Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja donde con motivo del IV Centenario del nacimiento de Calderón de la Barca las titulan *Calderon*

entre veras y burlas. Creo que estos ejemplos son suficientes para ver que "burlas y veras" es un nuevo término que aparece en el Siglo de Oro y que cobra sentido en relación a la nueva categoría de lo burlesco.

Pérez Lasheras señala que «*burlas y veras* se nos presenta como la descripción exacta de todo un estilo literario —no sólo poético— que transgrede muchos de los principios elementales de la retórica aristotélica, constituyéndose así en un nuevo monstruo hibrido que viene a apoyar y a consolidar la tendencia a la confusión y a la subversión genérica»[264]. En definitiva, para este autor la relajación de la sátira en cuanto a la crítica y reprensión moral y su cambio de objetivo hacia la burla y la mofa es lo que da lugar al término *burlesco*. De todas formas no resulta tan fácil la delimitación entre ambos géneros, e incluso Pérez Lasheras no lo aclara, tal y como él mismo dice de Lía Schwartz Lerner, lo que veremos enseguida. Diferentes críticos han interpretado de diversas maneras lo que los colectores de poesía del Siglo de Oro dijeron sobre lo burlesco, bien sea para aducir la separación de lo satírico y lo burlesco o bien para unirlos ambos en uno sólo estilo.

Un primer escollo que hay que salvar es saber si la poesía satírica es una modalidad o un género. Lía Schwartz Lerner ha explicado de forma clara y convincente ambas posturas, aunque la cita puede resultar un poco extensa es muy interesante por el establecimiento de nociones que implica:

> La designación poesía satírica puede ser interpretada como principio de clasificación temática o como categorización genérica. Esta vacilación corresponde a las fluctuaciones de la definición de sátira que, en los últimos treinta años, se han polarizado en dos posiciones contrastantes: 1) la tendencia a considerar la sátira como un modo transhistórico, y 2) la tendencia a considerarla un género literario.
>
> 1) En esta posición se hace sentir la influencia de Northrup Frye, de peso en la crítica anglo-americana y que informa, en el ámbito de la crítica hispanista, por ejemplo,

[264] *Op. cit., pág*. 165.

> el tan citado artículo de George Peale, al que habría que agregar ahora el libro de Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, de 1985. En efecto, para Guillén, la sátira, como la ironía, la parodia o la alegoría, es una modalidad literaria de carácter "adjetivo parcial" y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. La función en estas modalidades sería temática […] Para quienes comparten esta idea será legítima la aplicación del término sátira a toda obra literaria en la que se descubra una actitud crítica […] La caracterización modal tiende a la vaguedad; al dar por sentado que la sátira puede aparecer en cualquier género literario, su especificación puede resultar innecesaria.
>
> 2) Se sitúan en esta perspectiva quienes […] conceden importancia a la categorización genérica como elemento necesario para una descodificación de la(s) obra(s) en su dimensión histórica. No cabe duda de que la *satura* latina fue actualizada como género en el Renacimiento y en siglos posteriores en las literaturas europeas: basta recordar aquí las sátiras de Ariosto, de Quevedo, de Boileau, de Pope, de Dryden, etc. En la variante dialógica en prosa que corresponde al modelo de la sátira menipea, los textos de Luciano, por ejemplo, fueron actualizados en los *Colloquia* de Erasmo y en tantos otros coloquios españoles del siglo XVII. *Satura* y actualizaciones posteriores funcionan literariamente de modo específico, es decir, producen significado según convenciones reconocibles[265].

Schwartz Lerner menciona además a Mercedes Etreros como representante de una actitud que ha estudiado la sátira política desde el punto de vista de las características genéricas[266], y cita también a José María Díaz Borque quien ha analizado la poesía satírica en manuscristos e impresos admitiendo la posibilidad de «un género de sátira política y religiosa como hay un género de poesía de elogio»[267]. Por lo tanto, la perspectiva que vamos a seguir en este trabajo es entender la sátira, y en especial la sátira menipea como un género que utiliza recursos que le son propios y característicos. La actitud satírica se puede encontrar en muchas obras, pero no llega a definirse en un género.

Mucho más difícil resulta situar la diferencia entre lo satírico y lo burlesco o incluso la unión de ambos. Lía Schwartz Lerner, Roberts Jammes, Ignacio Arellano o Pérez Lasheras son críticos que manejan criterios diferentes a la hora de establecer los

---

[265] Lía Achwartz Lerner, "Poesía sátirica en el siglo XVII", *Edad de Oro*, VI, 1987.
[266] Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid, 1983.
[267] Jose Mª Diez Borque, "Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano", Hispanic Review, 51,, 1984, pág. 365.

límites de dicha diferencia aun partiendo de los mismos textos críticos del siglo XVII. Creemos necesario para nuestra exposición citar tres textos del siglo XVII que deberían clarificar el problema, nos referimos a los textos de los recopiladores de la obra de Quevedo y Góngora, los cuales hablan de lo burlesco a la hora de clasificar las poesías de la obra de dichos autores. La primera cita es del recolector o compilador de Quevedo, González de Salas, donde habla en primer lugar de los poetas cómicos, Plauto, todo sal y donaire, y Terencio, con su elegancia y mesura. También diferencia entre los poetas satíricos y los epigramáticos por su estrecho parentesco, y al referirse al tono festivo de Quevedo dice:

> Cuio stilo Jocoserio, que de si promete, a dos respectos mira; como lo mismo se verificaba en los Poetas referidos, *Mimographos, Comicos, epigrammatistas*, i *Satyricos*. Vno es aquella mezcla de las *Burlas* con las *Veras*, que en ingenioso condimento se saçona al sabor, i paladar mas difícil. El otro respecto, a que mira, es, Que con la parte, conviene a saber, que *Deleita*, tambien contiene, la que es tan estimable de la Utilidad; castigando y pretendiendo corregir las Costumbres, con artificiosa disimulación, i mañoso engaño, pues tantas veces el que llegare a la golosina de el donoso decir, quedará sin cuidarlo advertido, i enmendado alguna vez de los defectos, i errores, que siendole mui proprios, aun no lo conocia, i se logrará felizmente, entre la graciosidad, que regale los oidos, aquel gran Puncto, i encarecido Maridage, de lo Vtil con lo Dulce[268].

Vemos ya aquí reflejado en las palabras de González de Salas el estilo *jocoserio* que más adelante llamará *burlesco*, y que tiene dos características: 1) Burlas y veras, esto es, la parte que deleita, la gracia, lo donoso en el decir; 2) La utilidad, que consiste en castigar corrigiendo las costumbres, los defectos y los errores. Ambas juntas forman el maridaje de lo útil y lo dulce, —el *prodesse* y el *delectare* del horaciano tópico.

En otro texto del mismo González de Salas al explicar la Musa VI, perteneciente a Talía nos dice:

---

[268] Lía Schwartz Lerner, *Op. cit.*, pág. 221.

> Canta poesias jocoserias, Que llama Burlescas el Autor. Esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaires, i censuras satyricas de culpables costumbres, Cuio stilo es todo templado de bvrlas i de veras[269].

De esta última cita, una especie de resumen de la anterior, extrae Ignacio Arellano su denominación de poesía satírico-burlesca: «De lo cual se infiere que las poesías *burlescas* (término, al parecer, escogido por Quevedo frente a *jocoserias* u otros posibles) pueden incluir "censuras satíricas"», y en nota sigue diciendo: «Según parece, no cualquier censura satírica: lo burlesco engloba sólo aquellas censuras satíricas que presentan un "estilo templado de burlas y veras"». Son estos comentarios del compilador de Quevedo, González de Salas, la fuente de donde sale este discutido término que engloba a ambas: satírico-burlesco, y que está perfectamente explicado en dichos textos del compilador. Para Pérez Lasheras este término aparece en los años cuarenta utilizado por primera vez por Agustín González de Amezúa, a quien le siguieron Rangel, Woodhouse o el propio Arellano.

Reproduzcamos la tercera cita, esta vez del compilador de la poesía de Góngora Antonio Chacón:

> El nombre que de Burlescas a las que lo son, va (como lo demás) expuesto a las censuras de los que, por Latino, quiça admitieran menos el de iocosas. Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significacion, ni Don LVIS estrañó este en los ejemplares que permitió de sus Obras: Si bien jamas asistió a la disposición de alguno[270].

En esta ocasión no fue el propio Góngora quien les dio el nombre de burlescas, sino el propio Antonio Chacón. Aquí no se habla de jocoserias sino de iocosas y burlescas, que en definitiva viene a ser lo mismo.

---

[269] *Op. cit.*, pág. 220.

[270] *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, edicio facsímil realizada por la RAE y la Caja de Ahorros de Ronda y dirigida por José Lara Garrido, T. I, sin paginar. Esta cita también la expone Pére Lasheras en el libro que venimos viendo, página 165.

Esas mismas citas, y algunas más, le sirven a Lía Schwartz Lerner para decir lo contrario y separar lo satírico de lo burlesco en el trabajo que venimos citando, si bien se ha centrado más en las marcas y convenciones genéricas de la poesía satírica, lo que para Pérez Lasheras es no haber distinguido suficientemente el término de burlescas. Para esta autora el escritor satírico reprende y castiga vicios de su sociedad, es decir, «rasgos de conducta que ciertos sistemas filosóficos o teológicos consideran inaceptables o quieren corregir —en la perspectiva de estos sistemas, el neo-estoicismo o el cristianismo…— […] La obra satírica sería así reflejo del mundo y el escritor satírico se propondría utilizar su obra para modificar las condiciones de ese mundo: el *prodese* horaciano tópico es interpretado en su más absoluta literariedad»[271]. Pero para la autora este hecho de la referencialidad forma parte de las convenciones del género satírico, «una de las marcas textuales de la sátira es presentar como referencial —como "real"— las representaciones del mundo que, en efecto, están ancladas en ideologías pretextuales»[272]. Para ella lo importante es basarse en estas marcas de «verdad» del género, como pueden ser la denuncia satírica de un mundo hostil que viene a ser una convención desde la *satura* latina: la denuncia de un mundo caótico, «el mundo social es el *locus* del engaño y de la decepción. La función del escritor satírico es mostrar la *verdad* del mundo y de las cosas y, al mismo tiempo, *decir verdades* sin cortapisas»[273], yeste «decir verdades» constituirá uno de los convencionalismos del género, de la misma manera que la crítica a la sociedad es otro de ellos, pues «el que critica acepta los valores del sistema ideológico actualizado por estos poemas. Por ello rechazará la corte, antro de ambición, y prestigiará la aldea —el topos lo requiere— o, reemplazando el *locus* ideal por el tiempo, rechazará el presente para añorar un pasado mejor»[274]. En

---

271 Lía Schwartz Lerner, "Poesía satírica en el siglo XVII", Cfr. Op. Cit., pág. 218
272 *Op. cit.*, pág. 218.
273 *Op. cit.*, pág. 227.
274 *Op. cit.*, pág. 233.

definitiva, es la enunciación ficcional de la sátira lo que Lía Schwartz reivindica. En otro trabajo suyo apunta a las mismas convenciones del género explicitándolas en dos obras conocidas, dice así por ejemplo: «Percibir al hombre como depravado por naturaleza y sumergido en el mal es visión que pertenece a discursos ideológicos pre-textuales a partir de los cuales la sátira construye su modelo de mundo. La axiología estoica o la ética cristiana que genéticamente acogió muchos postulados de esa visión del universo…»[275].

Queda por examinar otra importante reflexión sobre la diferencia de lo satírico y lo burlesco, se trata de las palabras del crítico y especialista en Góngora Robert Jammes, que quizás sea quien haya proporcionado el mejor criterio para establecer dicha diferenciación y cuya definición de lo burlesco ha sido incorporada como canónica en el diccionario de Marchese y Forradillas, según nos dice Pérez Lasheras[276]. Dice Jammes:

> La diferencia fundamental entre lo satírico y lo burlesco aparece a partir del momento en que se considera la actitud crítica del escritor en relación, no con la realidad social en sí misma, sino con el sistema de valores que constituye o supone. El autor satírico se sitúa en el interior de este sistema de valores, lo asume o finge asumirlo, limitándose a atacar lo que, en el universo social que le rodea, está en contradicción con ese sistema, es decir, con la ideología de la clase dominante: así la venalidad de los jueces, la incontinencia de los sacerdotes, la incapacidad de los médicos, la ligereza de las mujeres, la facilidad de los maridos, etc., son temas satíricos para los escritores y el público del Siglo de Oro. Al denunciarlos defienden —o parecen defender— el ideal social de su tiempo. El autor burlesco, por el contrario, se sitúa fuera del sistema, frente a él y contra él, o contra al menos algunos de sus valores esenciales. A los valores oficialmente reconocidos por la sociedad de su tiempo opone unos valores contrarios podríamos llamar, sin dejar de situarnos al nivel de su época, anti-valores. A la virtud, al valor, al heroísmo, a la devoción, a la sobriedad, a la fidelidad conyugal opone los siete pecados capitales, la cobardía, el individualismo egoísta, los amores de monjas, la glotonería, el adulterio. No se contenta con oponer estos anti-valores «oficiales», sino que proclama su superioridad, la reivindica y la exalta[277].

---

[275] Lía Sschwartz Lerner, "En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalon* y los *Sueños* de Quevedo", Lexis, Vol. IX, nº 2, 1985.

[276] Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores…*, *Op. cit.*, pág. 179.

[277] Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Ed. Castalia, Madrid, 1987, pág. 34.

Vemos que este crítico sitúa la diferencia entre ambas categorías en un nivel ideológico, el nivel de los valores imperantes socialmente en un momento dado, bien aceptándolos, lo satírico, bien subvirtiéndolos, lo burlesco. Su teoría ha sido cuestionada levemente por Ignacio Arellano y David L. Garrison. No obstante, si seguimos leyendo la obra de Jammes nos damos cuenta que cuando llega al análisis particular de la poesía burlesca de Góngora, los anti-valores que él propone como burlescos no son más que la parodia de romances caballerescos, moriscos o pastoriles, que rebajan o degradan a los personajes desde un punto de vista moral, lo que le sirve no para parodiar dichos géneros sino para contar burlescamente —lo que no ocurre con la parodia mitológica que sí mantenían a los mismos personajes nobles pero rebajando su estilo—; e incluso en otras ocasiones se trata por otra parte de «lo lascivo y picaril, verde y picante» que se encuentra en algunas poesías donde por ejemplo a lo cortesano opone Góngora lo más vil y bajo, o bien en otras ocasiones se trata de la escatología o de lo erótico-carnal, o del antiheroísmo por medio del cual Góngora opone al ideal social vigente uno epicúreo o hasta vulgar como el elogio de los alimentos, la alabanza de la aldea o del barrio, el buen beber, el buen dormir, o el amor a la pata la llana en un alarde de exageración que constituye la nota burlesca que contrasta con los ideales del mundo social dominante, mostrando por otro lado «un individualismo confortable» como lo llama Jammes: el horror a los líos, la tranquilidad, etc.[278]. Estos antivalores estarían para Jammes fuera del sistema de valores predominantes

En cierta medida lo que Jammes llama burlesco no es para nosotros más que lo que otro indiscutido crítico, Mijail Bajtin, ha llamado *el realismo grotesco*. Para Bajtin el nacimiento de lo grotesco a finales del siglo XV tiene también dos acepciones diferentes: «arabesco», referido a lo ornamental, y «burlesco» aplicado a lo literario. Por

[278] *Op. cit.*, el tema de lo burlesco se puede encontrar en el capítulo II, págs. 121-186.

tanto lo que dice Bajtin de lo grotesco se puede aplicar a lo burlesco que expone Jammes. Para Bajtin el realismo grotesco consiste en el principio material y corporal, en las imágenes referentes a la vida material y corporal y su rasgo característico es la degradación, y cita como sustrato de esa imagen al alimento, al vino, la virilidad y los órganos corporales, y añade algo que es de suma importancia para nuestros intereses torresianos: lo grotesco se caracteriza por la mezcla de rasgos humanos y animales. Lo grotesco o burlesco para Bajtin se opone igualmente a la sátira, la cual sólo está subordinada al elemento negativo y a la indignación contra los vicios sociales o morales, a la crítica y al servicio de una idealidad, mientras que lo grotesco está de parte de lo cómico, de la burla[279]. Otra nota interesante que aporta Bajtín sobre la diferencia de la sátira y lo burlesco es que «el autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone»[280]. Es interesante este dato de Bajtin porque actualmente otro eminente crítico, Antonio García Berrio, al analizar las letrillas burlescas de Góngora coincide para nosotros con esa afirmación de Bajtín que el catedrático español propone en términos semióticos. Para el profesor García Berrio hay que diferenciar el *sujeto de la enunciación*, es decir el autor como emisor del texto, del *sujeto del enunciado*, protagonista del enunciado textual o agente principal. Pues bien, el profesor Berrio añadiendo a Jammes recursos para diferenciar temáticamente la sátira y lo burlesco afirma, «la sátira sería conceptuable, en tal sentido, en términos de *exclusión del yo* respecto al contenido del enunciado (*se coloca fuera del objeto aludido*, según Bajtín), […] mientras que la definición de la mayor parte de las composiciones burlescas puede constituirse en los términos opuestos de *inclusión del yo*

---

[279] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, sobre todo las 131 páginas del comienzo y el capítulo V, páginas 273-331.

[280] *Op. cit.*, pág. 17.

en un enunciado sancionado como paradójico e irregular para los parámetros sociales al uso»[281].

Pero volvamos a la cita canónica de Jammes sobre la sátira y lo burlesco, pues, como decíamos, Arellano y Garrison le han puesto algunas objeciones. Arellano, consciente de la dificultad de separar ambos términos o categorías opta por agruparlos, mientras que Garrison acepta la distinción propuesta por Jammes como válida aunque la considera poco practicable en la realidad textual, y «la razón para esto está en que el término en la España del XVII era *jocoserio* aplicado al área literaria»[282]. También para Javier Huerta Calvo que utiliza el término de cómico-serio, siguiendo a Bajtín, para referirse al importantísimo fenómeno artístico del Barroco, utiliza *lo jocoserio* como sinónimo de lo cómico-serio valiéndose del término que Luis Quiñones de Benamente adopta en el título de su obra la *Jocoseria*. Dice así Huerta, «no es entendible el fenómeno del Barroco, ningún fenómeno del Barroco, desde las procesiones carnavalescas a los autos de fe, sin este bifrontismo o doble discurso cómico-serio o *jocoserio*, por valernos de un término utilizado, en la época, por el entremesista Luís Quiñones de Benavente»[283].

En definitiva, deberíamos dejar el término burlesco para aquellas composiciones que tratan un tema noble en estilo vulgar, como por ejemplo las composiciones paródicas de Lope de Vega, Góngora y Quevedo sobre fábulas o leyendas antiguas tales como "Hero y Leandro" o "Pírame y Tisbe", etc., pues éste podría ser el motivo de que tanto Quevedo como el compilador de Góngora prefirieran el nombre de burlescas, generalizando con ello excesivamente, y dejar el término de jocoserias o satírico-

---

[281] Antonio García Berrio, "Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género)", *Edad de Oro*, II, 1983.

[282] David L. Garrison, *An Annoted Edition, Translation and Study of Selected Satic and Burlesque Ballads of Don Luis de Góngora y Argote*, Johns Hopkins University, 1975, págs. 311-312. Citado por Pérez Lasheras, *Op. cit.*, pág. 181. El subrayado es nuestro.

[283] Javier Huerta Calvo, "Lo carnavalesco en la teoría literaría de Mijail Bajtín", en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Eds. Del Serbal, Barcelona, 1989, pág. 15.

burlescas para aquellas que tratan y mezclan los dos registros sin necesidad de referirse a un tema noble concreto[284].

Como hemos visto los compiladores de la poesía de Quevedo o Góngora hablaban de *lo jocoserio* en el mismo plano que *lo burlesco*. Pues bien, a partir de mediados del siglo XVII hasta el XIX la palabra que se va a utilizar e incorporar es la de *jocoserio*. Así lo constatamos a partir de 1646 en vejámenes de grado, en textos pseudocientíficos, en textos literarios, e incluso en las fiestas o arte efímero de los festejos públicos, así por ejemplo en la obra *Laudatoria y Bejamen, que en la imperial Universidad de Granada se dio al Sr. D. Sebastián de Espinosa…*, en cuya censura Francisco de Barbán de Castro defiende lo jocoserio ya previsto en los estatutos de la Universidad; en los propios títulos de otras obras, *Discurso serio-jocoso sobre la nueva invención del agua de la vida y sus Apologías, en que entre Burlas y Veras se dicen Veras y burlas*…, 1682, en el de la obra de Álvarez de Toledo, *Palacio de Momo. Apología joco-seria por la Historia de la Iglesia… Escribióla Enciso Anastasio*, 1713, o también en la *Relación… Máscara joco-seria* [que] *consagraron los escolásticos alumnos del Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino…*, 1742, y que podemos apreciar en la reproducción en grabado del carro primero jocoso y el carro segundo serio, del grabador Agustín Moreno sobre dibujos del pintor Domingo Martínez, etc.

Creemos que el éxito que alcanza este término jocoserio es debido al auge que el entremés, sátira dramática, alcanza en el XVII y sobre todo a partir de la publicación de la *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* de Luís Quiñones de Benavente, 1644, una recopilación de sus mejores entremeses. La interrelación del entremés con la sátira, con lo jocoserio, es de sobra conocida a través de la obra de Quevedo y los trabajos antes citados de Eugenio Asensio y Ramón Valdés.

---

[284] Es interesante en este sentido el estudio sobre las funciones burlescas del mito en el barroco de Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1998.

Es decir, del *sermo* horaciano, pasando por la sátira del XVI y lo burlesco del XVII llegamos a lo jocoserio del XVII-XVIII desarrollado sobre todo en las sátiras menipeas como las del propio Torres Villarroel, Moratín o Forner, la otra variante de la sátira en prosa, que nacida igualmente en la antigüedad tiene su reactualizáción en el Renacimiento y su culmen en el Barroco, desarrollándose hasta el siglo dieciocho en la obra, principalmente, de Torres Villarroel.

.

Para nosostros, *lo jocoserio*, es la categoría literaria que sustituye a lo burlesco a partir precisamente de la publicación de la obra de Luís Quiñones de Benavente, y cuya mejor definición se encuentra en el mismo título. Por lo tanto, el término *jocoserio*, que Garrison considera debe aplicarse para el siglo XVII en lugar de lo burlesco, y asimismo lo utiliza Ernst Robert Curtius a partir de la traducción del *ioca seriis miscere* de la tardía antigüedad pagana y que más tarde se convertirá en burlesco según el propio Curtius, es el término que debe aplicarse a las obras que mezclan «las burlas y las veras y cuya intención consiste en reprender moral y festivamente los desórdenes públicos».

En consonancia y siguiendo el título de la obra de Quiñones de Benamente, *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos,* la **sátira** es una «reprehensión *moral* … de los desórdenes públicos», lo **burlesco** es una «reprehensión *festiva* … de los desórdenes públicos», y lo **jocoserio** es una «reprehensión *moral y festiva* de los desórdenes públicos».

Quizás sea interesante definir antes ded concluir este capítulo las clases de relaciones que mantienen cada uno de estos términos. Siguiendo a Wladimir Jankelevitch en su estudio sobre la ironía podemos decir que la sátira mantiene una relación de antítesis, entre el mundo de los desórdenes públicos y el ideal del satírico, es la sátira negativa de la que habla Bajtín o el sujeto colocado fuera del objeto; lo burlesco mantiene unas

relaciones de unión de contrarios: los serio y lo cómico, lo culto y lo vulgar, o bien en los términos opuestos de *inclusión del yo*: el sujeto de la enunciación es también sujeto del enunciado; y por último en lo jocoserio se daría una relación de alternancia donde los contrarios, serio-cómico ya no son sucesivos, sino simultáneos[285].

Pero no sólo en España se utilizaba esta denominación de lo jocoserio, Caspar Dornau publicó en 1619 en Hannover su colección de obras paródicas y *facecias* o dichos agudos, con el título de *Amphitheatrum Sapientiae Joco-Seriae*, o también la antología de parodias sobre el encomio llamada *Facetiae facetiarum, hoc est, joco-seriorum fasciculus novas*, Leyden, 1615. Es decir, el término jocoserio es el utilizado para este tipo de obras que se basaban en la parodia y en la burla de géneros serios, cuya tradición se remonta desde la antigüedad greco-latina[286].

Las sátiras menipeas de Torres Villarroel que vamos a continuación a estudiar, pertenecen, pues, al género jocoserio, por ser obras que mezclan lo cómico y lo serio o las burlas y las veras reprendiendo moral y festivamente los desórdenes de la sociedad, que no es otra cosa que lo que verdaderamente realiza Torres Villarroel en sus sátiras menipeas. Nos ha interesado destacar, en este recorrido por la sátira, la transformación que sufre esta poesía moral desde sus inicios romanos hasta el siglo barroco en que se convierte en burlesca o jocoseria, dejando atrás el aspecto moral, para relacionarla con las obras satíricas en prosa de Torres Villarroel, sátiras menipeas en las que desde su inicio griego se mezclan lo jocoso o cómico con lo serio. Con ello tenemos que a partir aproximadamente del Renacimiento, con la vuelta a las fuentes clásicas, van a coincidir por un lado lo jocoserio, o cómico-serio de la sátira menipea y, por otro, el inicio del cultivo de obras de burlas y veras, que se entremezclan con la parodia de la tópica petrarquista sobre todo, hasta desembocar en lo burlesco del Siglo de Oro.

---

[285] Wladimir Jankelevitch, *La ironía*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, págs. 118-119.

[286] Eugene P. Kirk, *Menippean Satite. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Garland Publishing, New Cork-London, 1980, págs. xxiii y xxvii.

Veamos ahora esta otra forma de sátira en prosa, la menipea, que también se actualizó en España a partir del siglo XVI y que a la postre viene a coincidir con lo jocoserio o burlesco en que acaba el *sermo* horaciano en la vertiente de la sátira poética.

4.2 ARCHITEXTUALIDAD GENÉRICA DE LA SÁTIRA MENIPEA.

Hemos visto cómo desde la sátira griega o el *sermo* horaciano hasta mediados del siglo XVII, la sátira ha ido tomando diferentes formas siempre dentro de una tradición que gustaba de los tópicos anteriores para reelaborarlos históricamente, y al final hemos llegado a lo *burlesco*, o por mejor decir a lo satírico-burlesco, que es la denominación que le dieron Quevedo o Góngora, a pesar de que sus compiladores hablaban de lo *jocoserio*, lo cual es para nosotros más acertado a partir del momento de la publicación de la obra de Luis Quiñones de Benavente en 1644, *Jocoseria*.

Pues bien, existe otra clase de sátira, también desde tiempos de los griegos, donde se mezclaba el verso con la prosa, aunque al final se impusiera la prosa, llamada *sátira menipea* que desde un principio mezcló lo cómico con lo serio, y que a partir del siglo XVI tendría una difusión extraordinaria en toda Europa como veremos.

El nombre de *menipea* se debe al filósofo griego Menipo de Gádara, del siglo III a.C., cuyas sátiras no han llegado hasta nosotros pero sabemos de su existencia y títulos gracias a Diógenes Laercio. Este término fue introducido por el romano Varrón en el siglo I a.C. el cual llamó a sus obras *satirae menippeae*, dándole con ello nombre a un género específico, y de cuyas obras tan sólo conocemos fragmentos. No obstante, según Bajtín, a quien seguimos de cerca en este desarrollo de la *menipea* y sus características, parece que ya hubo un representante de dicho género, Bion de Borístenes, en el siglo III a.C., después vendrían Menipo y Varrón. Sátiras menipeas conocidas son, por ejemplo, la *Apocolocintosis* de Séneca, una parodia de un elogio fúnebre, el *Satiricón* de Petronio, que es una parodia del género sentimental, las sátiras menipeas de Luciano, que se sirven del viaje al otro mundo, el *Asno de Oro* de Apuleyo, o la *Novela de Hipócrates*, primera novela epistolar, también se puede incluir la *Consolación de la*

filosofía de Boecio, y las dos sátiras menipeas de Erasmo. Este tipo de sátira tuvo una extraordinaria difusión durante el Renacimiento y el Barroco, y llega aún hasta nuestros días, ya que la novela tomó en dicha época dos caminos diferentes, uno que partía del elemento carnavalesco en el que se encuadra la *menipea* y otro que venía de lo épico.

Bajtín propone en su estudio sobre Dostoievski[287] la caracterización de la *menipea* a partir de catorce rasgos, que pese a su heterogeneidad poseen una unidad que la conforman como un género definido. Antes de pasar a la caracterización bajtiniana de la *menipea* veamos el rasgo definidor que dicho género compartía en la antigüedad con otros como el «diálogo socrático», el «mimo», los «banquetes» o «la diatriba», es decir, lo *cómico-serio*, rasgo que diferenciaban a estos géneros de los otros más serios tales como la epopeya, la tragedia, la historia o la retórica.

Todos estos géneros cómico-serios están unidos por su percepción carnavalesca de la realidad, situándose en una relación específica con ella. La percepción carnavalesca del mundo es una fuerza poderosa que llega hasta nuestros días. Los géneros relacionados con ella y vinculados con la tradición de lo cómico-serio, conservan algunos elementos, por muy remotos que sean, que los ponen en relación con una percepción carnavalizada de la existencia que los hace distinguirse de otros géneros actuales.

Bajtín llama *literatura carnavalizada* «a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura», y nos da tres rasgos generales de los géneros cómico-serios.

El primero sería su actitud nueva hacia la realidad. Su punto de partida es la *actualidad* más viva e inmediata, cotidiana, por ello no existe en estas obras el distanciamiento

---

[287] Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, F. C. E., México, 1986. Se puede ver su análisis de la *menipea* en su capítulo número cuarto.

épico o trágico de un pasado absoluto o de una tradición, sino que todo se va a centrar en la actualidad. Este primer rasgo de la actualidad cómico-seria lo comparte Torres Villarroel en las sátiras menipeas que vamos a analizar.

El segundo rasgo que enumera Bajtín es que los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición sino que son críticos con ella y su lugar lo ocupa la experiencia. También podemos encontrar este rasgo en las sátiras de Villarroel, donde su experiencia es determinante para su escritura.

El tercer rasgo consiste en la heterogeneidad de estilos y voces, y su ruptura con la unidad estilística de lo géneros serios, ya que al género cómico-serio lo «caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.). En algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas […], aparecen diversas máscaras para el autor»[288]. No solamente estos últimos rasgos aparecen en las sátiras de Torres Villarroell, sino que en toda su obra es constante la utilización de la heteroglosia y mezcla de estilos y máscaras, sobre todo en las sátiras, los prólogos y los almanaques, llegándose en estos últimos a percibir realmente la carnavalización literaria a la que Torres somete sus modelos. Se trata de la transtextualidad, o literatura en segundo grado que hemos mencionado ya. Torres Villarroel utiliza conscientemente todo este arsenal de formas y subgéneros en sus sátiras menipeas siguiendo con ello las características principales de esta literatura carnavalizada. Como dice Bajtín, «simplificando y esquematizando un poco, se podría decir que el género novelesco tiene tres raíces principales: la *epopeya*, la *retórica* y el *carnaval*. Según la predominancia de alguna de

[288] Mijaíl Bajtín, *Op. cit.*, pág. 153.

estas raíces se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la *épica*, la *retórica* y la *carnavalizada*», es a esta última línea que responden las obras de Torres Villarroel, si bien, como hemos visto, habría que añadirle la parodia del estilo *retórico*, muy acusado en el caso de nuestro escritor.

Entre las características de las sátiras menipeas que expone Bajtín —cuyo estudio del género entendemos no ha sido todavía superado—, la primera de ellas se basa en el aumento de la risa en comparación con otros géneros cercanos a la *menipea*. Este elemento de la risa es fácilmente contrastable en la obra de Villarroel, no sólo en sus sátiras, sino en toda su obra. En su primera sátira menipea, *Correo del otro mundo*, existe incluso una especie de teoría poética, o metatexto sobre la risa al hablar de los almanaques, en la carta que le envía Hipócrates. En general en casi toda la obra se puede apreciar este elemento de la risa como característica definidora del quehacer literario de Torres Villarroel.

Como segunda característica, según Bajtín, la menipea «está libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa, se destaca por una *excepcional libertad de la invención temática y filosófica*»[289]. De nuevo podemos ver esta característica en las sátiras de Torres Villarroel.

La tercera de las características está relacionada con la anterior, y «su particularidad más importante consiste en que en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* […]. Con este fin, los héroes de la sátira menipea suben hasta los cielos, descienden a los infiernos, viajan por países fantásticos y desconocidos, caen en situaciones excepcionales»[290]. Por ejemplo, en

[289] *Op. cit.*, pág. 161.
[290] *Op. cit.*, pág. 161.

Torres Villarroel sus personajes son diferentes difuntos famosos que le escriben cartas, o el difunto Quevedo que se le aparece y a quien Torres acompaña en una visita por la corte de Madrid; a veces sus personajes bajan a los infiernos para que les sean impuestas sus penas, o bien en otras resulta ser el guía un diablo bastante entendido en medicina. En definitiva, todo resulta muy fantástico desde el mismo principio del texto creando con ello situaciones extrañas y excepcionales.

La siguiente característica es para Bajtín la mezcla de la fantasía y el simbolismo con un *naturalismo de bajos fondos*. Las aventuras se desarrollan en los caminos, en los lupanares, en antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, etc. Sin bien esta característica no es muy destacable, en las sátiras de Torres no obstante aparecen algunos elementos de esos bajos fondos, pero donde sí se encuentran es en los prólogos a los lectores y sobre todo en los cuentos que encabezan y dan originalidad a sus almanaques o pronósticos.

Como quinta característica Bajtín subraya que la menipea es el género de las «últimas cuestiones», donde aparece el hombre con su vida plena y sus actos decisivos. También vamos a encontrar esta característica en las sátiras de Villarroel, sobre todo en las que el elemento moral juega un papel importante, como sucede en la última, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*.

La siguiente característica, sexta, es determinante en las obras de Torres Villarroel: «en la menipea aparece una estructura a tres planos: la acción y la síncresis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos […]. En la menipea tiene una gran importancia la representación del *infierno*: a partir de ahí se origina el género específico de "diálogos de los muertos" difundido ampliamente en la literatura europea del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII»[291]. Todas las sátiras de Torres tendrán como

[291] *Op. cit.*, pág. 163-164.

protagonistas y escenario bien los muertos de ultratumba, bien la aparición de un difunto, bien el juicio en el infierno o bien un diablo como guía. Carmen de Fez en su análisis de *El siglo pitagórico* considera este artificio como estructurante de los «diálogos lucianescos», y añade que «este ámbito está siempre poblado por una galería de tipos sociales […], este marco lucianesco está catalizado por una larga tradición latina, medieval (danzas de la muerte, leyendas cristianas de ultratumba), dantescas, etc. […]. Autoriza salvar las fronteras del tiempo y del espacio, haciendo coincidir e incluso dialogar a personajes de los más diversos orígenes y épocas»[292]. Esto último ocurre en *Correo del otro mundo* con la novedad que Torres establece un diálogo con los muertos por escrito, un novedoso diálogo epistolar.

Otra característica de la menipea para Bajtín es que este género supone «un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua», la observación, por ejemplo, desde sitios infrecuentes como desde las alturas, en que las cosas aparecen a otra escala. En la obra citada de Carmen de Fez se analizan «marcos y artificios lucianescos» donde sitúa diferentes estructuras que pueden adoptar las sátiras menipeas, los cuales son muy útiles para la comprensión de este género tan especial y el análisis concreto de las obras. Los modelos de observación que Carmen de Fez propone son los siguientes:

1) Espectáculo del mundo de ultratumba presentado a través de un viaje imaginario o de una visión, bien narrativo o bien dialogizado. Esta tipo de estructura acoge a una galería de tipos sociales que nos van siendo presentados. Además, salva las fronteras del tiempo y el espacio haciendo posible que dialoguen personajes de distintos orígenes y épocas.

---

[292] Carmen de Fez, *La estructura barroca de "El siglo pitagórico"*, Cupsa Editorial, Universidad de Málaga, Madrid, 1978, pág. 32. Obra importantísima para el género de la muy pronto desparecida profesora de la Universidad de Málaga, Carmen de Fez, cuya muerte en plena juventud y efervescencia intelectual nos privó de su agudeza e inteligencia en el ámbito español de los estudios que aquí nos ocupan.

2) El marco de la metempsícosis, o transmigraciones del narrador, que nosm presenta la sátira de vicios desde el propio interior. Es el caso de la obra que estudia en su trabajo.
3) Contemplación del mundo desde una perspectiva privilegiada acompañado de un guía, cuyos habitantes son ajenos a ello. Se dividen a su vez en,
    A) Visión panorámica desde una altura, situada en la tierra o fuera de ella: bien el cielo o una simple iglesia.
    B) Visita nocturna a los interiores de las casas para penetrar sus secretos y así desvelar sus engaños, se trata de desengañar entre lo que se hace durante el día y lo que se dice por la noche.
    C) Recorrido o visita de un escenario alegórico, donde el personaje puede participar o intervenir con comentarios.
    D) Traslado fantástico (por aire o no) a diversos lugares geográficos o países como pretexto satírico o dscriptivo.

Estos marcos aparecen normalmente conjuntados o dentro de obras más amplias. En nuestro análisis de las sátiras de Torres veremos cuáles son los artificios que nuestro autor utiliza.

La octava característica de Bajtín se refiere a estados anormales o demencias que destruyen la integridad épica y trágica, y pone como ejemplos los sueños nocturnos. Todas las sátiras de Torres Villarroel están enmarcadas en un sueño, con lo que el estado de la imaginación queda libre para cualquier posible acción sin conexión unas con otras como sucede en los sueños, donde se amalgaman y superponen diferentes estados visionarios que serían imposible en la vigilia.

La siguiente característica estriba en la violación del curso de la vida, que en Torres Villarroel gracias a la parodia y el humor hace que sus personajes se comporten como en la vida normal estando en ultratumba o en el infierno.

Para Bajtín la menipea está llena de oxímoros y contrastes: una hetaira virtuosa, noble ladrón, un sabio libre y esclavo a la vez, etc. «La menipea prefiere bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades»[293]. Podríamos aproximar lo que dice Bajtín sobre el oxímoron a lo que nosotros llamamos *jocoserio* o burlesco, y considerar dicho tropo del oxímoron como la estructura generativa de la sátira menipea y en particular de la escritura de Torres Villarroel. Como dice Julia Kristeva «el lenguaje parece fascinado por el "doble" … y por la lógica de la oposición que reemplaza a la de la identidad en las definiciones de los términos»[294]. Toda la transtextualidad de Torres está basada en este *doble* o literatura en segundo grado que proporciona la antítesis, antífrasis, ironía, humor y todas aquellas fórmulas que necesitan del contraste entre lo uno y lo otro. Entonces, pues, que mayor oxímoron que lo cómico–serio que práctica Torres Villarroel y toda la literatura carnavalizada creando con esta forma un nuevo sentido. El mismo concepto de literatura cómico-seria es en sí mismo un oxímoro.

La característica undécima de Bajtín, el uso de elementos utópicos sociales, se podría aplicar a los almanaques de Torres, donde existe un verdadero deseo no sólo de entretener al pueblo sino también de darle algún tipo de ilusión o esperanza en un destino cambiante[295].

Las dos siguientes características tienen que ver con los géneros intercalados que refuerzan la pluralidad de estilos, algo tampoco ajeno a la obra de Torres donde la

---

[293] Mijaíl Bajtín, *Op. cit.*, pág. 166.
[294] Julia Kristeva, *Semiótica 1 y 2*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 216.
[295] Véase a este respecto el trabajo de Iris M. Zavala, «Utopía y astrología en la literatura popular del setecientos: los almanaques de Torres Villarroel», en *NRFH*, XXXIII.

heteroglosia y la hipertextualidad toman un carácter muy específico y casi definitorio. Todas las sátiras menipeas de Torres Villarroel siguen el m odelo tradicional del diálogo como tipología textual básica.

Por último, Bajtín señala el carácter de actualidad. La menipea es una especie de género periodístico, algo que se puede comprobar de forma fehaciente en la segunda de las sátiras de Torres, *Visiones y visitas*, basada en la estructura de las *Guías de avisos*, forma que como sabemos preconiza incipientemente el costumbrismo que más adelante se convertirá en verdadera crónica de la actualidad más viva de las costumbres, vicios y de toda temática que tenga que ver con el mundo social de la época retratada.

Para Bajtín la sátira menipea antigua se creó a medida que la tradición nacional de la Antigüedad clásica se fue descomponiendo y el hombre es representado en su condición de *tipo*, convertido en un *papel* más del gran teatro del mundo. La sátira menipea se forma, según Bajtín, "en época de la descomposición de la tradición nacional, de la destrucción de las normas éticas que habían integrado el ideal "venerable" de la Antigüedad clásica… , en la época de una intensa lucha entre numerosas y heterogéneas escuelas religiosas y filosóficas"[296], época de descomposición que podemos ver también en los inicios del siglo XVIII donde la obra de Torres Villarroel se sitúa precisamente en la disolución de los valores del Antiguo Régimen, época de transición y por tanto de luchas ideológicas, tanto a nivel religioso, filosófico, cultural, moral o científico. Otro aspecto importante que Bajtín destacaba, era la desvalorización de las situaciones externas del hombre y "su conversión en *papeles* representados en el escenario del teatro universal según la voluntad de un destino ciego (la comprensión filosófica más profunda de este aspecto aparece en Epitecto y en Marco Aurelio; y en la literatura en Luciano y Apuleyo). Todo ello conducía a la destrucción de la integridad épica y trágica

[296] Mijail Bajtín, *Dostoievski*, *Op. cit.*, pág. 168.

del hombre y su destino»[297]. En las obras de Torres Villarroel lo característico será la conversión del personaje en *tipo*, representando cada uno el papel asignado. Además, la filosofía de Torres Villorrel está basada precisamente en Epicteto, y la literaria en la tradición de Luciano.

Bajtín pasa más adelante a plantear el problema de la *carnavalización* de la literatura, la influencia del carnaval en las letras, ya que el carnaval en sí no pertenece al fenómeno literario, sino que es un *espectáculo sincrético* con carácter ritual:

> El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas, simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masas hasta aislados gestos carnavalescos. Este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnavalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura[298].

El carnaval, pues, se vive por todos los que participan en él, las jerarquías sociales son suprimidas y con ellas el curso normal de la vida, así como toda *distancia* entre las personas, y para Bajtín «empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el *contacto libre y familiar entre la gente* […]. Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las barreras jerárquicas insalvables, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval […] La *excentricidad* es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo relacionada orgánicamente con la del contacto familiar […]. También se relaciona con la familiarización la tercera categoría de la percepción carnavalesca del mundo: las *disparidades carnavalescas*. La actitud libre y familiar se

---

297 *Op. cit.*, pág. 168.

298 *Op. cit.*, pág. 172. Véase también la interpretación de David Hayman: «Más allá de Bajtín: Hacia una interpretación de la farsa», en *Humor, ironía, parodia*, espiral/revista, 7.

extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas […]. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera. De ello deriva la cuarta categoría carnavalesca: *la profanación*, los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamiento y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera»[299]. Todo ello lo podemos ver reflejado, aunque de forma ya mermada, en la obra de Torres Villarroel, quien escribe en paralelo sobre lo divino y lo humano, lo alto o lo bajo, la risa o lo serio, etc.

A la altura del siglo dieciocho toda la literatura carnavalizada, y en concreto la sátira menipea, cobra como el eco que proviene de la vuelta al clasicismo humanista del Renacimiento, donde entonces estaba vigente todavía esa literatura carnavalizada que constituía uno de sus mayores aportes a la letras del siglo, más tarde reflejadas por ejemplo en los *Sueños* de Quevedo, que no son otra cosa que sátiras menipeas, o aún más tarde en Torres Villarroel y algunos escritores del dieciocho como Moratín o Forner, escritores también de sátiras menipeas.

Bajtín subraya muy acusadamente la ambivalencia de la literatura carnavalizada, sus imágenes dobles como antes se ha indicado, el oxímoron como categoría trópica de este tipo de literatura: nacimiento-muerte, bendición-maldición, elogio-injuria, estupidez-sabiduría, etc., y junto a esta ambivalencia la risa y la parodia. La sátira menipea tiene para Bajtín una naturaleza carnavalesca, sobre todo en aquellos momentos donde la representación se traslada a un lugar como el infierno donde todos los estados son iguales: «El infierno carnavalizado de la menipea determinó la tradición medieval del *infierno alegre* que tiene su conclusión en Rabelais», evidentemente la menipea sigue su

[299] *Op. cit.*, pág. 173-174.

curso después de Rabelais, como el propio Bajtín, por otra parte, analiza en su obra de Dostoievski por ejemplo. Bajtín concluye con estas palabras:

> Hemos encontrado en la menipea una combinación notable de elementos al parecer absolutamente heterogéneos e incompatibles: el diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc. Ahora podemos decir que el principio unificador que relacionaba los más variados elementos en un todo orgánico del género, principio de una fuerza y vitalidad excepcionales, fue el carnaval y la percepción carnavalesca del mundo[300].

Termina Bajtín esta parte dedicada a la menipea comentando como dicho género y los con él emparentados influyeron en la literatura cristiana de evangelios, hechos de los apóstoles, Apocalipsis, vida de santos y mártires [301].

Northrop Frye, en su libro *Anatomia de la* crítica, 1957, que supuso la rehabilitación para la crítica de este género olvidado de la sátira menipea que él denomina también «anatomía». Frye[302], en un apartado de su obra sobre los géneros de ficción, guarda un lugar para la sátira menipea en lo que él denomina «formas continuas específicas (La ficción en prosa)», que son géneros que están en el límite de lo que es y no es ficción, de lo que es novela de lo que no lo es, como el caso de la sátira menipea que él prefiere denominar «anatomía», y asigna el diálogo o coloquio como la forma corta de la sátira menipea, género que veremos adoptar a Torres Villarroel en todas las sátiras menipeas que vamos a analizar. Una de las características más importante de la menipea la halla Northrop Frye en que este género trata más de ideas que sobre personas: «La sátira menipea trata menos acerca de las personas en cuanto son personas que de sus actitudes mentales […]. El novelista considera el mal y la insensatez como

---

300 *Op. cit.*, pág. 189.

301 Javier Huerta Calvo (ed), *Formas carnavalescas…*, *Op. cit.*, págs. 13-31. Javier Huerta Calvo ha resumido las categorías principales de la Poética de Mijail Bajtín, que gira para él en torno a tres grandes categorías: lo dialógico, lo polifónico y lo carnavalesco

302 Northrop Frye, *Anatomia de la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, pág. 411.

enfermedades sociales, pero el escritor menipeo los ve como enfermedades del intelecto […]. El sátirico menipeo, que trata de problemas y actitudes intelectuales, muestra su exuberancia de modo intelectual, acumulando una masa enorme de erudición»[303], y nos dice en este sentido que "la forma corta de la sátira menipea suele ser el diálogo o coloquio, en el que el interés dramático reside en un conflicto de ideas más que de personajes"[304]. Ya Bajtín, en 1924, también había considerado el elemento ideológico como característica de la menipea: "Los argumentos y situaciones de la sátira menipea, de una fantasía sin límites, están subordinados a un solo objetivo: verificar y desenmascarar ideas e ideólogos. Se trata de argumentos experimentales-provocadores·"[305]. Frye distingue entre la novela y la sátira menipea, la primera considera los males como enfermedad social, mientras la menipea los ve como enfermedades del intelecto. En la tradición de la menipea, desde Menipo, Varrón, Petronio, Apuleyo, Boecio, Frye nombra también a Rabelais, Swift, Voltaire, *Tristram Shandy* de Sterne, *The Anotomy of Melancholy* de Burton, *Bouvard et Pecuchet*, de Flaubert y el *Ulyses* de Joyce entre otras muchas. También expone otra clase de sátira menipea basada en la erudición y ejemplificada en *Los Deipnosofistas*, de Ateneo, y las *Saturnales* de Macrobio. Las ideas de Northrop Frye sobre la sátira menipea fue apoyada y amplificada por Philip Stevick, quien en su trabajo de 1968[306] comparó las diferencias entre la novela y la sátira menipea o anatomia como él la denomina siguiendo a Frye.

Stevick caracteriza a la novela por ser una narración larga dispuesta para ser impresa y centrada en la moral e ideología de la cultura hegemónica del momento, que

303 Northrop Frye, *Anatomia de la crítica*, Monte Avila Editores, Caracas, 1957.
304 Northrop Frye, *Op. cit.*, págs. 409-412.
305 Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 471. Las fechas de los trabajos incluidos en este libro puede verse en la "nota del editor ruso".
306 Philip Stevick, «Novel and Anatomy: Notes toward an Amplification of Frye», *Criticism*, 10, 1968.

se mueve desde la inocencia hacia el conocimiento de uno mismo siendo la más consciente de las artes. La sátira menipea o «anatomía», por el contrario, es esencialmente oral, aunque puede ser trasladada a la imprenta, es una mezcla de puntos de vistas sobre la experiencia y su recepción es minoritaria situándose en el límite de lo que se entiende por «cultura». Construye, mediante valores temporales y recursos textuales, un objeto diferente que altera el punto de vista normalmente adoptado por la novela al mismo tiempo que son los vehículos donde se hallan los significados más importantes en este tipo de género. Por otro lado asimila elementos primitivos, mágicos e instintivos en una estructura muy sofisticada, llena de encliclopedismo y virtuosismo lingüístico, que hace que la función simbólica y referencial de la palabra se halle oscurecida y desplazada creando su propia estructura significativa basada más en el placer que encuentra el escritor en la variedad y riqueza del lenguaje. Para Stevick, esta clase de estructura abstracta de la forma por la forma, con sus interrupciones, disgresiones e inconsistencias tienen más afinidades con otras artes que con la novela. Y pone de manifiesto, como Frye, que es la idea, lo intelectual o los estados o situaciones mentales, más que físicos, lo característico de la «anatomía»[307].

También para Ernst Robert Curtius, en un capítulo titulado «Bromas y veras en la literatura medieval»[308], nos dice que desde la antigüedad existía el género de lo *jocoserio*, lo que Bajtín denominaba lo cómico-serio, y lo pone en relación con otros géneros al igual que hace Bajtín. «Para la tardía Antigüedad pagana, el *ioca seriis miscere* siguió siendo una convención aceptable. Hay en este tiempo una forma típica del estilo jocoserio, que puede llegar hasta lo burlesco»[309]. También nos habla Curtius

---

[307] Philip Stevick, «Novel and Anatomy: Notes toward an Amplification of Frye», *Criticism*, 10, 1968, págs. 153-165.
[308] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, (1 y 2), F.C.E., Madrid, 1995.
[309] *Op. cit.*, pág. 598.

de la relación entre la iglesia y la risa y de las bromas en los panegíricos de los soberanos durante la Edad Media, para lo cual cita varios ejemplos y termina diciendo: «De lo expuesto hasta ahora resulta que el dualismo de lo "cómico y lo trágico" es, a partir de la Antigüedad tardía, un esquema ideológico y formal que aparece en la teoría retórica, en la poesía, en la poética, y también en el terreno de los ideales de vida fijados por el estilo panegírico […], los casos aducidos hasta ahora permiten suponer que la mezcla de los dos elementos era una de las normas estilísticas bien conocidas por el poeta medieval […] La Edad Media tenía marcada preferencia por todas las formas del cruce y de la mezcla de estilos»[310].

Para Erich Auerbach la sátira menipea que el nombra *fabula milesia* en su comentario a la novela de Petronio, *El satiricón,* es una sátira de carácter realista y cómica en un estilo bajo, ya que «lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia, sin ahondamientos problemáticos. Todo lo cual impone estrechos límites al realismo antiguo, y si empleamos esa palabra con mayor rigor habremos de convenir en que se excluye cualquier acogida seria, en la literatura, de los oficios y clases corrientes —comerciantes, artesanos, campesinos, esclavos—; de los escenarios cotidianos —casa, taller, tienda, campo—; de la vida habitual —matrimonios, hijos, trabajo, alimentación—; en una palabra, del pueblo y de su vida»[311]. Para Auerbach la crítica de los defectos, vicios y deformidades siempre se plantea en el realismo antiguo como un «caso moral» y como «algo individual», nunca como algo histórico La literatura antigua —nos dice Auerbach— no fue capaz de

[310] *Op. cit.*, pág. 603.
[311] Erich Auerbach, *Mimesis*, F.C.E., México, 2002, pág. 37.

representar la vida ordinaria en forma severa, problemática y sobre un fondo histórico, sino en un estilo bajo, cómico...[312].

Otros autores también se han ocupado de la sátira menipea, sobre todo anglosajones, ya que en España no existen muchos estudios dedicado a este género. El primero de ellos fue el de interesantísmo libro de Carmen de Fez ya citado, el muy breve estudio pero de importancia capital de Ramón Valdés sobre *Los Sueños* de Quevedo, y la tesis publicada de Romero-González, que comentaremos a continuación, pues sus análisis resultan muy provechosos para un buen entendimiento de este género en la tradición española.

Eugene P. Korkowski (pseudónimo de Eugene P. Kirk), añade algunos rasgos que definen este género en su carácter histórico:

> La sátira menipea es un tipo o tradición escrita llevada a cabo por hombres cultos, normalmente dirigidos a los hombres con menos conocimientos, contándoles y enseñándoles lo que deberían (o no deberían) tener en cuenta en el camino del aprendizaje, especialmente con lo que tiene que ver con la ética o los pensamientos últimos. Las sátiras Menipeas muestran lo que es falso (o verdadero) del conocimiento, y tienen características comunes tanto temáticas como de atractivo estructural, para así mantener interesado al lector vulgar. El género tiene dos especies, una negativa (la más temprana trasladada desde el cinismo griego) y una positiva (la más tardía, traída de la didascalia romana). La griega engloba «la sátira», entendida como ridículo o ataque, en contra de los filósofos, teólogos u otros individuos cultos; la romana a veces no son sátiras pero siguen (como hacen los griegos) el concepto de una *satura*, un camino intermedio de *topoi* y formas literarias diversas, normalmente una mezcla de prosa y verso. Los autores menipeos admiten haber seguido a Menipo o a uno de sus imitadores conocidos, o también toman prestado tanto el modo como el asunto (estructura y tema) que sólo podría haber venido de un texto Menipeo al que ellos habrían tenido aceso seguro[313].

---

312 *Op. cit.*, pág. 39.

313 Eugene P. Korkowski, *Menippus and his Imatators: A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstod Genre*, Tesis de la Universidad de California y San Diego del año 1973, que Antonio F. Romero Gonzalez cita en su obra *La Sátira Menipea en España, 1600-1699*, tesis doctoral presentada y publicada en la State University of New Cork at Stony Brook, 1991, pág. 32, quien la toma a su vez de Robert Haney Warren, *The prose Satires of Rodrigo Fernández de Ribera*, Tesis de la Universidad de Kentucky, 1985. También Ramón Valdés la cita directamente en inglés de la tesis doctoral de Korkowski, en su trabajo «Rasgos distintivos y *Corpus* de la sátira menipea española en su Siglo de Oro», en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (ed), *Estudios sobre la Sátira española en el Siglo de Oro*, Ed. Castalia, Madrid 2006, pág. 182, de donde la tomamos. La traducción es nuestra como en los demás casos.

Korkowki resalta los rasgos de las obras menipeas que aluden a su ascendencia genérica, tal y como lo hizo Varrón en sus *Satirae* al denominarlas «menipea», también vemos como destaca el aspecto cínico y escéptico de la menipea y su carácter *jocoserio*, y más adelante —como se señala en el trabajo de Ramón Valdés— se refiere a la definición tan estricta del género hecha por algunos clasicistas que no permiten observar la influencia de este género en la historia de la literatura más tardía.

En otros trabajos, como en el temprano de Otis H. Green sobre Bartolomé Leonardo de Argensola del año de 1935, se llama la atención sobre la necesidad de un estudio sobre la moda de Luciano en España[314], cuya tarea fue realizada por Antonio Vives Collen un trabajo sobre la influencia de Luciano en España desde 1500 a 1700, donde nos expone un extenso catálogo comentado de sátiras españolas influidas por Luciano, las cuales no son más que verdaderas sátiras menipeas[315]. También importante es el trabajo sobre *El diablo cojuelo* de G. Peale, en el que diferencia entre «sátira menipea» como actitud y «anatomía» como estructura; y plantea como la obra es una visión intelectualizada de su tiempo en la que se incluye los aspectos espaciales, sociales, tópicos, estilo, etc. que constituyen una gran variedad de registros muy propios y característicos de la menipea.

Otros trabajos importantes son el de Jorge Checa sobre Gracián y *El criticón*[316], y la tesis doctoral de R. H. Warren sobre las obras de Rodrigo Fernandez de Ribera, *Los antojos de mejor vista* y *El mesón del mundo*[317]. En lo que se refiere a influencias

---

[314] Otis H. Green, «Notes on the Lucinaesque Dialogues of B. Leonardo de Argensola», en *Hispanic Review,* III, 1935, pág. 275. Puede verse sobre este autor, el trabajo de Lía Schwart Lerner, «Modelos cásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro, Vol. I,* Universidad de Salamanca, 1974, págs. 75-93.

[315] Antonio Vives Coll, *Luciano de Samosata en España (1500-1700),* Universidad de Laguna, 1959.

[316] Jorge Checa Cremades, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría en la literatura de la Edad Media al Barroco,* Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 23, 1986.

[317] *Op. cit.*.

italianas están los estudios de R. H. Williams sobre el influjo de Boccalini en España[318], o el de Michael O. Zappala, sobre la influencia de Luciano en Italia y España, quien destaca los rasgos distintivos de estas imitaciones lucianecas:

> 1.- Eclecticismo. Esas imitaciones están modeladas sustancialmente sobre Luciano, pero raramente sobre él en exclusiva. La influencia de Cicerón, y obras tales como las *Intercoenales* de Alberti, Terencio y Plauto, es claramente palpable.
> 2.- La alusión a la cultura contemporánea. La referencia a acontecimientos y personalidades en la mayoría de los imitadores del Cuatrocento distinguen esas obras de la sátira universal de Luciano.
> 3.- Una serie de ideales positivos. En Pontano, Erasmo o Alfonso de Valdés, están presentes ejemplos positivos de reforma.
> 4.- Huellas de la interpretación cultural en el discurso de las obras. En muchas imitaciones, «dentro» y «fuera» son enfrentadas; el autor aparece como actor; reales y fantásticos planes son invertidos, y la síntesis de lo pagano-cristiano es presentada como problemática.
> 5.- Diálogo abierto. En algunos casos (las *Interconeales* de Alberti, el *De Dissidiis* de Vives), el diálogo es, como en el de Luciano, bastante abierto para designar o ilustrar una serie ideológica.
> 6.- La tendencia a la disertación ciceroniana y al *tratadismo*[319].

En el análisis de la sátira menipea como género podemos incluir los trabajos de Joel Relihan en su *Ancient Menippean Satire*[320], 1993, quien destaca la mezcla de prosa y verso como característica de la menipea, el narrador en primera persona confundido con el propio autor y los escenarios fantásticos donde se desarrolla la acción. También destaca el aspecto de parodia y el humor que encuentra en la menipea. Otro libro es el de Ingrid De Smet, *Menippean Satire and the Republic of Letters (1581-1655)*[321], publicado en 1996 y centrada en la literatura neolatina, quien define el género menipeo como sigue:

---

[318] R. H. Williams, *Boccalini in Spain. A Study of His Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Centrury*, Menasha (Wisconsin), George Banta Publishing Company, 1946.
[319] Michael O. Zappala, *Lucian of Samosate in the two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation,* Potomac, Scripta Humanistica, 1990, citado en Romero-González, *Op. cit.*, pág. 57. La traducción es nuestra.
[320] J.C., Relihan, *Ancient Menippean Satire*, The John Hopkins University Press, Balimore-Londres, 1993.
[321] Publicado por Libraire Droz, Ginebra, 1996.

> En general, es posible teniendo en cuenta el papel de imitación y emulación en la literatura renacentista, y viendo la tradición de las sátiras Menipeas neo-latinas como surgían, últimamente, desde Séneca y Petronio y a causa de la transmisión textual menos problematizada desde Varrón, excepto por los títulos varronianos para describir las sátiras Menipeas bajo examen en este estudio, *como narrativa en prosa ficcional (la mayor parte en primera persona) intercalada con el verso (que puede, pero no necesita ser original), con el objetivo de burlarse y ridiculizar y a menudo moralizar.* De esta manera la sátira menipea humanista se llena de prosometría que comúnmente se reconoce como una de las funciones de la sátira clásica citada por Horacio como «ridentem dicere verum»[322]

Ambos autores están de acuerdo en que la mezcla de prosa y verso es esencial para distinguir a la sátira menipea. Sin embargo, y como Ramón Valdés, no creemos que este rasgo sea uno de los esenciales para el género de la sátira menipea, sino que más bien se trata de la introducción de otro estilo, otras clases de textos dentro del armazón de la sátira, lo que señalaría para nosotros un proceso de transtextualidad propio de la menipea. La inclusión de poesía en la prosa como uno de los tipos de textos o géneros que la menipea inserta en la conformación de su estructura no es, en definitiva, lo importante sino la mezcla textual, sea el género que sea el que se intercale. Ramón Valdés ha dicho sobre esto que «lo que valoró el Humanismo, lo que recuperó el Renacimiento, si tenemos presente la progresiva reducción de la importancia cuantitativa y cualitativa del verso injerto fue otra cosa, fue su fantasía, su estrategia para abordar la realidad y hacer la sátira merced al recurso fantástico, como ocurre en los opúsculos lucianescos protagonizados por Menipo»[323], y más adelante dice:

> Como se puede ver, estas figuras señeras del Humanismo, que marcaron en gran medida la manera en que se recuperó a los clásicos y en concreto, la recuperación de la sátira menipea, utilizaron diversas formas en sus emulaciones (Sueño, encomio paradójico, viaje fantástico, utópico) e, inicialmente, no prestaron espaecial atención en ellas a la mezcla de prosa y verso como rasgo distintivo de la obras y autores que tomaron como modelos. Sin embargo, sí vemos que el rago constante en sus

[322] *Op. cit.,* pág. 70. La traducción y el subrayado son nuestros.

> emulaciones de Luciano o de Séneca es la realización de la sátira a través de la fantasía, que desempeña una función estructural central: los viajes al otro mundo, los edictos, noticias o cartas desde los cielos, las peroratas de personajes alegóricos, etc., condicionan la obra en su conjunto. Este rasgo que, como otros, sirve para definir el género, es, en el caso de la sátira menipea recuperada y vigorosamente revitalizada por el humanismo de inicios del siglo XVI, el rasgo que parece imponerse en este momento histórico y que también determinará la recepción de la sátira menipea en la literatura española de los siglos XVI y XVII[324].

La fantasía como uno de los rasgos definidores de la menipea que para nosotros se muestra y consiste en una hipertextualidad como base estructural de la sátira menipea a través de la parodia de textos y autores, es el factor reconocible en todas las épocas por los lectores como propio de un género basado en lo cómico-serio y conocido hasta finales del siglo XVIII como sueños, aunque aludan a él como sátira menipea.

Otra clase de trabajos sobre la sátira menipea son aquellos que sobre todo hacen un resumen de los estudios sobre los géneros dialógicos, y aunque no tienen la importancia teórica de los de Bajtín o Northop Frye sí son útiles para tener una amplia visión de algunos de los más interesantes temas y autores clásicos de sátiras menipeas y sirven al mismo tiempo como introducción a nuestro estudio sobre la sátira menipea en el humanismo, y como referencia para contrastar algunos puntos de vistas y autores que no se citan en estos trabajos, como por ejemplo la importante sátira menipea de Luis Vives, anterior a la de Justo Lipsio al que sí se le cita pero no como seguidor precisamente de Luis Vives en la que se inspiró.

Así, E. Courtney, en su trabajo «Parody and Literary allusion in Menippean Satire», donde comenta la obra de Petronio, el *Satiricón*, algunos fragmentos de Varrón y la *Apocolocintosis*, de Séneca, se pregunta al comienzo qué pretendía Petronio al escribir esa obra y remite a la opinión de Heinze quien dijo que Petronio pretendía escribir una

---

[324] Ramón Valdés, «Rasgos distintivos y *corpus* de la sátira menipea española en su Siglo de Oro», en *Estudios sobre la Sátira española en el Siglo de Oro*, edición de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Ed. Castalia, Madrid, 2006, págs. 193 y 197.

parodia de una novela y es el precedente de la novela burlesca y germen de la novela de Apuleyo. También remite Courtney a las palabras de Macrobio quien ya decia de esta obra que era un argumento de casos ficticios sobre amadores, sobre la novela sentimental de la Antigüedad. En ese sentido, para Courtney, el *Satyricon* no sólo contiene en su marco una parodia de la novela amorosa sino que comprendía una parodia completa de las más diversas obras, para lo cual eligió la forma que le permitía ir de lo sublime a lo sórdido, de lo patético a lo burlesco, del estilo más elevado al más bajo. Courtney piensa que probablemente el origen de la menipea proceda del uso de versos paródicos citados en los géneros de la diatriba y del simposio, *por ello considera a la parodia como raíz de la menipea*, asunto, que como veremos, es también para nosotros básico a la hora de hablar de la menipea como parodia de un género serio. Al comentar los fragmentos conservados de Varrón sostiene que muestran también el tono burlesco y característico de la unión de lo pedante y lo jocoso que producen la hilaridad. Sobre la *Apocolocintosis* opina que es muy valiosa porque da una idea muy ajustada de lo que es la sátira menipea, donde mezcla datos históricos precisos para conseguir la credibilidad con la incongruencia de situarla en el cielo, en el más allá, lo que lleva a lo burlesco y a la parodia del estilo épico. El situar la obra en el cielo, en el más allá, el infierno por ejemplo en Torres Villarroel será otra de las constantes que podremos apreciar en la menipea según comentaremos, pues la parodia de un género serio convertido en ficcional es siempre transportada al un más allá. Courtney termina diciendo en este trabajo sobre la obra de Petronio que como pequeño marco de un debate «ha de considerarse el importante rango desde el cual deriva sus temas. Tomando la trama de la novela como marco él rehusa limitarlo a eso porque el genio exuberante y el alcance de esta obra manifiesta desde su origen estar dentro de una “encrucijada de géneros” que por su audacia no encuentra paralelo en la literatura antigua y la cual

supera con mucho los cánones formales de la teoría literaria más antigua; de ahí la forma menipea de la cual procede ésta. Aunque él a veces emplea versos para conseguir efectos incongruentes (la burla épica) el uso más frecuente está en torno a la situación que tiene un tratamiento gnómico, un epigramático sumario de su esencia, algunas veces visiblemente irónico desde la perpestiva del contraste entre el tono serio del poema y el contexto sórdido; pero en la mayoría de los casos sus motivos me parece que se deben más al placer epideíctico en su versatilidad literaria. Cuando él siente que puede mostrarlo así puede escribir un epigrama o una ekfrasis, y lo lleva a cabo, "Petronio el moralista" es como mucho un fantasma más que cualquier otra cosa»[325]. Lo más interesante para nosotros es la relación que establece Cortney entre la parodia y la sátira menipea, además de no considerar a Petronio como un moralista sino más bien como un autor dentro del género cómico-serio.

Otro interesante estudio es el de H.K. Riikonen[326], quien mantiene que la sátira menipea es el género proteico por antonomasia y al que se le ha llamado de diferentes formas, «anatomia», «libros inclasificables», «tradición lucianesca» o «noticias del otro mundo», «simposio» o «diálogos…» y hace un recorrido primero histórico por la tradición greco-latina, así como por lo estudios de Bajtín, Frye y Auerbach, dedicando un apartado final a la *Apolococintosis* de Séneca. Para Riikonen la sátira menipea tiene su origen en la filosofía cínica en sus manifestaciones populares.

En su recorrido histórico Riikonen nos muestra como en los estudios clásicos se destacan junto con Menipo y Varrón la obra de Séneca en primer lugar, el *Satiricon* de Petronio, *La metamorfosis* de Apuleyo, *La consolación de la filosofía* de Boecio y por último *Las bodas de Mercurio y Filología*, de Capella. Otro autor mencionado en estos estudios clásicos es el escritor griego Luciano, cuyas obras guardan relación con la

---

[325] E. Courtney, «Parody and literary allusion in menippean satire», *Philologus,* 106, 1962.

[326] H.K. Riikonen, «Menippean Satire as a Literary Genre with special referente to Seneca`s *Apocolocyntosis», Commentationes Humanarum Litterarum*, 83, 1987.

menipea, así *Menipo, Icaromenipo,* o el *Diálogo de los muertos* entre otras, y destaca también algunas obras del género del simposio, como los *Depinosofistas* de Ateneo, el *Convivium* de Juliano o las *Saturnales* de Macrobio consideradas como sátiras menipeas.

Sobre el *Convivium*, otro diálogo situado situado en el más allá, el Olimpo, nos dice Riikonen que en el desarrollo de la sátira de Juliano es bastante fácil reconocer el género dominante en una u otra parte del trabajo o al menos ver las huellas de los diferentes géneros, de esta forma la sátira menipea es por naturaleza una obra menos coherente que el drama clásico, que demanda una estructura formal más fija y una unidad temática, ya que una cierta pérdida de sentido se contempla siempre en la unión de los diferentes géneros: el *Convivium* de Juliano por ejemplo es todo un simposio, un género bien reconocido en la antigüedad, y anota como características la unión de prosa y verso y la mezcla de diferentes géneros. Sobre el *Satiricón* nos dice que se trata de un cruce de mimo y sátira menipea, como una parodia de la novela sentimental griega. Riikomen, cita a Hubert Petersmann y sobre todo a Alastair Fowler quienes piensan en la sátira como obras más cortas. Riikonen no está de acuerdo en limitar la sátira menipea a cierto tamaño o números de páginas. También nos habla sobre Justo Lipsio y su obra *Satyra Menippea, Somnium,* obra muy leída e imitada posteriormente, según se desprende del análisis de Jozef Ijsewijn al que alude Riikonen, y se refiere a la obra *Elegantiores praestantium virorum satyrae*, publicado en Leyden en 1655, una colección de importantes sátiras, donde el sueño de Lipsio ocupaba el primer lugar, entre otras obras como la de Séneca y la de Juliano. Menciona también la *Satire Menippée* publicada en 1594 y escrita por varios autores que apoyaban a Enrique IV de Navarra en contra de la Liga Católica. Por supuesto, Riikonen se refiere a las sátiras de Erasmo, *Iulios exclusus e coelo*, un equivalente de la obra de Séneca, y *Laus Stultitiae*,

las cuales tienen para él muchas características de la menipea. Nombra a continuación al seguidor de Lipsio y Erasmo, Daniel Heinsius, cuyas sátiras atacaban el ateísmo y la impiedad, obras que siguen el modelo del *Icaromenipo* de Luciano y la *Apocolocintosis* de Séneca dice Riikonen citando el estudio de Eugene P. Kira, trabajo que comentaremos a continuación.

El tercer capítulo trata sobre la obra de Bajtín, y se refiere primeramente a los antecesores de este gran crítico de la sátira menipea. En primer lugar nos habla de Alexander Riese, que editó los fragmentos de las sátiras de Varrón en el año 1840, *Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*. Desde la publicación de esta edición de Riese fueron escritas varias tesis doctorales en Alemania, las cuales han sido reconsideradas por el estudio de Edgard Norden, *In Varronis Saturas Menippeas observaciones selectae*, de 1892. A continuación nombra al más importante y erudito estudio de Rudolf Helm, *Lucian and Menippe*, 1906, un monumental e interesante trabajo porque tiene una investigación sobre las fuentes antiguas de la sátira menipea y la novela griega, donde se relaciona a Menipo y Luciano. Riikonen mantiene que la mayoría de las características atribuidas por Bajtín a la sátira menipea ya habían sido señaladas en el estudio de Rudolf Helm, sin por ello desmerecer el trabajo de Bajtín, quien sin embargo es, desde nuestro punto de vista, el primero que establece la mayoría de las características del género y las agrupa dentro de una estructura y coherente teoría basada en la literatura carnavalesca, además de ser Bajtín quien tiene el mérito de situar a la sátira menipea como *género* en la antigüedad y quien observa y estudia las posibilidades históricas de dicho género.

Riikonen continúa diciendo que dentro de los Estudios de la Filología Clásica, Thadeus Zierlinski, autor de una obra sobre la Comedia griega, 1885, destaca la proximidad de este género con la sátira menipea, así como el desarrollo de los géneros en prosa y la

importancia del diálogo dentro de dichos géneros, coincidiendo con los estudios de Katerina Clark y Michael Holquist en la distinción entre la cultura oficial de la sociedad y una cultura más vitalista y no oficial, ideas que serán desarrolladas más adelante por Bajtín, quien obtiene igualmente información significativa de los estudios que sobre la novela y la cultura popular realizaron Hermann Reich sobre el mimo y Albrecht Dieterich sobre lo grotesco en el arte. Otro autor, sumamente importante que destaca Riikonen es Erwin Rohde, quien escribió, y de ello se hace eco el propio Bajtín, la mejor obra sobre la novela griega en 1896, pero para el autor ruso Rhodes no aprecia la importancia que tiene la diversidad lingüística propia del desarrollo de la novela antigua, tan importante para el plurilingüismo y la dialogía como base para la teoría bajtiniana de los géneros cómico-serios. Estos predecesores que cita Riikonen no son ignorados en su mayoría en la obra de Bajtín, especialmente en la de Rabelais, a las que alude como fuentes de estudios sobre los géneros de la antigüedad.

Pasa después Riikonen a hacer un recorrido por la historia y características de la sátira menipea, en el que recoge las catorce características que nombra Bajtín en su estudio sobre Dostoievski, y alude también a la relación entre Luciano y Rabelais que Bajtín refiere en su trabajo sobre este último; igualmente cita a Auerbach y se refiere a la intertextualidad de Kristeva.

Otro de sus capítulos está dedicado al estudio de la sátira menipea como una de las categorías mayores de la ficción establecidas por Northop Frye, y comenta que Harold Bloom tomó de Frye su concepto de sátira menipea para su estudio de Blake en el libro "La Apocalipsis de Blake…". El último capítulo lo dedica al estudio de la *Apocolocintosis* de Séneca siguiendo de cerca los conceptos de Bajtín.

Finalmente, en sus conclusiones, Riikonen disiente de nuevo sobre Fowler que entiende la sátira menipea como un conjunto de formas que amenazan en convertirse en un

monstruo novelesco. Para Riikomen la sátira menipea puede ser considerada como un concepto mucho más rico que permite la combinación de varios géneros o que puede absorber elementos de otros géneros en él, siendo el cambio, la digresión y la metamorfosis las características esenciales de la sátira menipea, y termina afirmando la imposibilidad de dar una definición en función de una o dos características solamente, porque es precisamente el carácter prometéico de su naturaleza lo que impediría una definición estable de la sátira menipea.

Otro libro de interés es el de Eugene P. Kirk, *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, donde el autor sumariza los textos de autores de sátiras menipeas desde el mundo clásico hasta el año 1660, y también los textos de crítica sobre el género, centrados mayormente en el mundo anglosajón. Los capítulos más interesantes son el tercero, «The padoxical Encomiun in Antiquity», y el séptimo, «Dornavius` *Amphitheatre* and Other Renaissance Anthologies of *Satyrae* and Paradoxical Encomia», aunque no deja de ser un mero repertorio o catálogo de obras de sátiras menipeas y textos de crítica, resulta provechoso como visión de conjunto[327]. En su introducción nos dice sobre la sátira menipea:

> El género era también seguido en estos tiempos a causa de su desenvuelta composición, sus principios organizadores permisivos, sus capacidades de exhibición y disgresión, sus convenciones ficcionales (tales como los viajes al infierno) para alcanzar una venganza imaginaria sobre un adversario, su tradición de caricatura fácil, y su espíritu de posibilidades de imitación, lo cual lleva a una manera de componer que cualquier constituyente literario defectuoso parece una reflexión de la víctima de la sátira, no del autor.
>
> Nunca hubo «un tipo» de Sátira Menipea, ni incluso en los escritos del propio Menipo —ya que él parodiaba abiertamente las diferentes formas del discurso culto. Las contaminaciones, fusiones y separaciones de formas, tenían más que ver con la historia de la sátira Menipea, tal y como la época y sus circunstancias parecían requerir. [328].

---

[327] Eugene P. Kirk, *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Garland Publishing, Nee Cork-London, 1980.

[328] *Op. cit.,* pág. xiv.

Podemos apreciar en esta cita el concepto de «género proteíco y paródico», como uno de los constituyentes de la sátira menipea, que como venimos diciendo y con ocasión del análisi de las sátiras de Torres Villarroel son los constituyentes básicos de la transtextualidad.

Un libro muy interesante dentro del escenario del hispanismo es el de Romero-González sobre la sátira menipea en España durante el Renacimiento y el Barroco, que contiene un capítulo dedicado a «las convenciones del género», en el cual se enumeran las características principales de la sátira menipea en aquella época, y de las que elimina la mezcla de prosa y verso y la parodización de la literatura, ya que para Romero-González, no son operativas en el tiempo que el acota en su estudio. Pensamos que esta última característica no debe excluirse del género de la menipea, sobre todo en lo referente a la parodización, que sí sigue utilándose, y es un recurso básico de la menipea; en cuanto a la mezcla de prosa y verso, como ya hemos referido, debemos mantenerla dentro del más amplio concepto de la textualidad, en el sentido de la inclusión en la menipea de materiales textuales de la más variada condición.

Romero-González parte de los varios y diferentes niveles textuales de los que habla Jean Marie Schaeffer y las seis dimensiones de las que emanan los rasgos de configuración genérica establecidos por Wolfgang Raible, de esta forma Antonio F. Romero-González distingue en la sátira menipea unas características en cada uno de esos niveles[329]:

[329] *Op. cit.*, págs. 63-67.

1) El nivel prágmático o situación comunicativa. En el cual las voces que juzgan la realidad se establece desde un único punto de vista establecido, y la intención es didáctica y correctora.
2) El nivel temático o ámbito del objeto. De claro espíritu moral con la corrección de los vicios presente en el momento de actualidad en que escribe el autor, con la presentación de tipos, personajes mitológicos o históricos, normalmente situados en una ultrarealidad o realidad fantástica cuyo espacio es el cielo, la tierra, el mundo de ultratumba.
3) En el nivel estructural o estructura de ordenación superior de un signo lingüístico. En este apartado cobra sentido los marcos o estructuras fantásticas, como el viaje imaginario, el sueño, la metempsicosis y la contemplación del mundo desde una posición privilegiada, normalmente desde la altura.
4) El nivel ontológico o relación entre texto y realidad. Se trata de que todo lo relatado se presenta como real.
5) El nivel formal o cauce de presentación. Existe una gran variedad de recursos formales que adopta la menipea, como el diálogo, el narrativo o el mixto, siempre con un uso coloquial del lenguaje.
6) El nivel modal. La sátira menipea se inscribe en el género comico-serio.

Pero nos interesa ahora sobre todo la relación que la sátira menipea del Renacimiento humanista establece con la visión medieval, pues a partir de este encuentro la sátira menipea resurgirá con ímpetu asumiendo como marco ficcional la forma del sueño.

En primer lugar el Renacimiento lleva a cabo una recuperación de Luciano y Séneca. La relación de Luciano con el Renacimiento ha sido bien estudiada por Carmen de Fez en

la obra ya citada, por Antonio Vives Coll[330] y Bataillon en su obra sobre Erasmo. Será este último crítico quien nos diga que en la época del Renacimiento Erasmo era tenido por otro Luciano, debido sobre todo a las traducciones, imitaciones y defensa que el humanista holandés hizo del autor griego. También fue Erasmo quien editó la única sátira menipea íntegra que ha llegado hasta nosotros de la antigüedad, la *Apocolocintosis* de Séneca, y la imitó en su obra *Julios exclusus e coelo,* 1513, algo que se hará notar en sus seguidores erasmistas como Alfonso de Valdés o Cristóbal de Villalón, entre otros. También Juan Luís Vives imitó e integró la *Apocolocintosis* en su *Somnium Vivis*, haciendo de la visión medieval un uso paródico y cambiando el tema político por el filológico, y como nos dice Ramón Valdés en su libro, a quien seguiremos en este recorrido, «sólo cuando Justo Lipsio, más de medio siglo después, decida imitar la obra de Vives, comenzará a tener un verdadero éxito este nuevo modelo de sátira menipea que recurre al sueño para justificar sus escenificación ultramundana, sus diálogos entre vivos, muertos y personajes ficticios, en fin su seria crítica por medios burlescos»[331].

En cuanto a la tradición francesa tenemos al *Roman de la Rose*, que habla en su introducción del sueño de Macrobio, o Guillaume de Deguileville, quien en su *Pèlerinage de vie humaine*, 1335, se duerme mientras está leyendo el *Roman de la Rose*, pero se trata de un poema alegórico como otros muchos sueños franceses que se alejan de la tradición que llega a Quevedo y a través de éste a Torres Villarroel.

---

330 Antonio Vives Coll, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Universidad de la Laguna, 1959.

331 Ramón Valdés, *Los* Sueños *y* Discursos *de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Universitat Autònoma de Barcelona, Belaterra, 1990, pág. 86.
Ramón Valdés analiza los *Sueños* de Quevedo como sátiras menipeas y no dentro del género del sueño como hasta ahora se había venido haciendo. Para nuestro trabajo este libro de Valdés, con su estudio sobre la visión medieval, la sátira y la vida ultraterrena y los *Sueños* de Quevedo es fundamental para incorporar a Torres Villarroel a toda una tradición de sátira menipea, si bien el marco del sueño se haya ya en sus manos totalmente desgastado, lo que no ocurre con sus contenidos, totalmente reactualizados en el marco de la menipea.

Será en la tradición del sueño inglés cuando se convierte en género debido a las numerosas imitaciones de Chaucer, quien utiliza la mayoría de las convenciones del sueño, tanto en *The book of the Duchesse* o en *The parlament of fowls*, donde en el primero está leyendo la fábula de Ceix y Alciones de la *Metamorfosis*, y en el segundo el *Sueño de Escipión*. Las características de esta tradición del sueño inglés son las siguientes según Ramón Valdés:

- La ficción la narra y sueña una primera persona fuertemente identificada con el autor.
- Existe una lectura previa que se relaciona con lo soñado mediante la aparición de Escipión.
- La peregrinación ultraterrena.
- La llegada al lugar donde se desarrollará el debate.
- El abrupto despertar provocado por el mismo sueño.

Esta estructura del relato es idéntica a la que Quevedo utiliza en su *Sueño del Juicio Final*, pero si Quevedo no pudo acceder a estas obras por la dificultad lingüística, sin embargo esta tradición del sueño llega hasta principios del siglo XVI. Será, pues, la tradición humanista quien recoja los recursos de este tipo de sueño o visión medieval, por lo que para Ramón Valdés será esta literatura humanista el eslabón imprescindible para la recepción en la sátira humanista del sueño medieval y para la posterior proyección en la renovación del género de la sátira menipea en el siglo XVII.

En este orden de cosas nos encontramos con el *Somnium Vivis*, 1520, Nos toca ahora determinar cuáles fueron sus fuentes y sus características más importantes. Sin

lugar a dudas podemos decir que la *Apocolocintosis* de Séneca mantiene un paralelismo bastante acentuado después del estudio que cita Ramón Valdés de Edgard V. George entre las dos obras, y que son los siguientes:

- La celebración del senado.
- El retrato de las Parcas.
- El paralelo entre la llegada de Claudio al Olimpo y la escandalosa llegada de los sofistas de París al Palacio del Sueño en el *Somnium Vivis*.

Tanto el propósito satírico como el recurso al otro mundo son paralelismos que señala Ramón Valdés, quien dice que Vives no utiliza para construir su sátira al sueño clásico sino al sueño medieval; a pesar de algunas similitudes con el de Séneca. Y compara el sueño de Vives con el *The Parliament of fowls* de Chaucer como ejemplo de visión medieval, y así refiere las siguientes similitudes con la obra de Vives:

- Está narrada en primera persona y el narrador se identifica totalmente con el autor.
- La lectura previa al libro condiciona el sueño.
- La peregrinación.
- La llegada al templo de las respectivas divinidades, Venus en Chaucer, Sueño en Vives.
- Ambos salen del templo y presencian una asamblea en la que se debate un tema polémico.
- Las partes contendientes eligen a un portavoz que defienda los intereses del grupo.

Para Ramón Valdés sólo en la poesía visionaria medieval se encuentran todas estas similitudes, además aparecen en el mismo orden, de lo que deduce que «el sueño medieval es el modelo de composición del *Somnium Vivis* […]. No nos atreveremos a afirmar aquí que los paralelismos entre el texto de Chaucer y el de Vives tiene otra explicación que el haber recurrido el humanista a la tradición poética en que se comprende *El parlamento de las aves*. A pesar de ello es necesario admitir que hay algunos aspectos (incluidos algunos de los paralelismos que arriba hemos observado) que hacen sospechar una relación directa, de autor a autor y de obra a obra»[332]. Al final, Ramón Valdés tan sólo señala su posibilidad, pues no existe ninguna prueba de ello, por tanto concluye que el modelo de composición que utilizó Vives es el del sueño medieval.

En esta tradición humanista hay que situar la siguiente sátira menipea importante, y que guarda relación con el *sueño* de Vives. Se trata de Justo Lipsio, el humanista belga que en el siglo XVII tuvo la misma influencia que Erasmo en el anterior, y quien se carteó con varios escritores españoles, entre ellos Quevedo, y escribió una *Satyra Menippaea. Somnium*, 1581, en la cual utiliza la forma del sueño. Ramón Valdés cita las palabras de los editores modernos de esta obra en su introducción: «El *Somnium* de Lipsio significa la reintroducción, el renacimiento neolatino, de la sátira menipea clásica latina tal como la conocemos por el único ejemplo que sobrevivió más o menos intacto, la *Apocolocintosis* de Séneca. El éxito de la obra de Lipsio prueba que el autor estuvo acertado al escoger el hasta entonces no explotado género de la sátira menipea para una revisión crítica de ciertas tendencias abusivas en la filología

[332] *Op. cit.*, pág. 51-52.

contemporánea»[333]. Ramón Valdés alude al desconocimiento de los editores de Lipsio al pasar por alto la obra de Vives escrita en 1520, que ya había recuperado la sátira latina de Séneca como hemos podido comprobar. Por no ser muy conocida esta obra de Lipsio, Ramón Valdés reproduce un resumen que los propios editores ofrecen:

> Justo Lipsio nos cuenta que, al quedarse una noche dormido se encuentra en el Foro romano, cerca de la montaña Palatina. Ve una turba de pálidas figuras que caminan hacia el templo de Apolo, donde, durante el período de Augusto, el Senado Romano celebraba sus asambleas. Parece que se va a celebrar una sesión senatorial. Para su sorpresa, Lipsio ve entre la muchedumbre a su amigo Dousa, que inmediatamente se convertirá en su guía e informante. La asamblea será presidida por Cicerón, ese año uno de los Cónsules de Roma. Cicerón introduce el tema de discusión: la manera irrespetuosa con que los filólogos del siglo XVI estudian a los autores clásicos. El discurso de Cicerón es seguido por los de Salustio y Ovidio, que también se quejan del maltrato, la negligencia y la falta de respeto. Sin embargo, Varrón, el cuarto en tomar la palabra, defiende la unidad de la filología en el estudio de la literatura clásica y consigue defender a sus colegas senadores. El *Senatus consultum*, el resultado de la asamblea, es que los filólogos pueden seguir llevando a cabo sus actividades, si bien dentro de ciertos límites relativos a la edad y una actitud respetuosa con los textos de los autores de los autores clásicos y los de los propios contemporáneos[334].

Está claro que el modelo de Lipsio es Vives, a pesar de que algunos motivos del sueño medieval que había incorporado Vives desaparecen en la de Lipsio, como por ejemplo la lectura previa, la peregrinación, etc. Lipsio presenta el comienzo de su sátira con una evocación de la obra de Séneca, la presentación de la ficción como un sueño que otorga verosimilitud a lo fantástico de la narración, a la ficción del otro mundo, igual que hace Vives, y veremos en Torres Villarroel. Tanto Vives como Lipsio introducen en sus debates a personajes históricos, no a dioses, y son debates entre muertos. Ambos recurren a la tradición del sueño para hacer su sátira de los filólogos, y cuyo modelo no es otro que la visión medieval.

Entre todas estas características que hemos visto, podemos concretar cuáles son para nosotros las fundamentales que van a definir a la sátira menipea. En primer lugar

---

333 *Op. cit.*, pág. 56.
334 *Op. cit.*, pág. 56-57.

aparece la fantasía como elemento definidor del género que da lugar a un escenario diferente al curso normal de la vida. En segundo lugar se trata más de representar ideas que acciones de los personajes. Y por último consideramos necesario reparar en el elemento paródico del género, lo que hemos llamado transtextualidad, y que da lugar a la mezcla de géneros y estilos, conviertiéndolo en un híbrido textual que complica su definición. La mezcla de prosa y verso que algunos autores ven como rasgo fundamental de la sátira manipea es tan sólo un aspecto de esta hipertextualidad. Por tanto la sátira menipea es la parodia de un género serio que en su ficción nos traslada a un más allá o mundo más profundo que la simple apariencia de realidad.

El siguiente eslabón de esta cadena de la tradición de la sátira menipea lo ocupa Quevedo, autor a quien Ramón Valdés dedica su estudio, pues si en un principio pensó estudiar los *Sueños y Discursos* de Quevedo dentro del género del sueño, se dio cuenta que no todo el ciclo de sueños respondía a ese género y que era más interesante estudiar los *Sueños y discursos* desde la tradición de la sátira menipea.

Harry Sieber, en el que se basa Ramón Valdés, dice que *El sueño del Juicio final* puede considerarse como el paradigma para el análisis del papel del narrador, pues la estructura narrativa de los *Sueños y discursos* son muy parecida en todos: la primera persona identificable con el autor y el contacto con el otro mundo. Como ha notado Ilse Nolting-Hauff sueños tan sólo son en verdad dos: el primero y el último. La diferencia de los *Sueños* de Quevedo con los de Lipsio y Vives es evidente, en Quevedo el objetivo satírico es la humanidad[335] mientras en Vives y Lipsio se reduce a los filólogos, de todas formas es la combinación de sátira y visión o sueño lo que une a todos estos autores. Para Ramón Valdés «a la idéntica concatenación de motivos que conlleva la

[335] Margarita Morreale, «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», en *Revista de Literatura* , Tomo VIII, nº 16.

forma del sueño le añadimos la coincidencia en el hecho de darle un uso satírico, la conexión del *Sueño del Juicio Final* con esas obras humanistas resulta evidente, y no se comporta a la herencia de una forma, sino que comporta también la herencia de un género»[336], aunque persista la misma estructura para R. Valdés es imposible concebir todo el conjunto como perteneciente al género del sueño, pues también se tienen en cuenta otras formas y modelos. Además, en cada pieza Quevedo recurre a un procedimiento distinto, en *El mundo por de dentro* elegirá la visión alegórica en la tradición de *La consolación de la Filosofía* de Boecio, *y* en el *Sueño del Infierno* toma la forma de la *Divina Comedia* de Dante, ambas con intención paródica. Como dice Ramón Valdés, «aunque se tomen diversos modelos y formas, todos ellos además de implicar una estructura similar, permiten el acceso al otro mundo y, desde esa perspectiva superior, el *descubrimiento* de la verdad mundana, de la más ocultas miserias humanas, en definitiva, se hace posible la crítica satírica»[337]. No existe crítica satírica ni en la obra de Dante ni en la de Boecio, ni tampoco en los sueños medievales, pero sí en los sueños humanistas de Vives y Lipsio, «por eso hay que concluir que lo que hereda Quevedo de Vives y Lipsio no es sólo la forma de composición del sueño, que de hecho abandona desde la segunda hasta la cuarta pieza de su ciclo, sino que lo que de ellos hereda es algo más importante y trascendente: es el género»[338]. Por ello, Ilse Nolting-Hauff no acierta en su análisis para Ramón Valdés cuando dice que Quevedo lo que crea es un género nuevo, pues «cuando Quevedo funde sátira y visión, o por decirlo de otra manera, utiliza formas como el sueño, la visión o *peregrinatio* o la visión alegórica dándoles un giro satírico no está creando un género nuevo, está actuando como Vives y Lipsio […]. El uso satírico de la visión medieval no es algo inventado por Quevedo: Vives y Lipsio le precedieron. Él amplía los escenarios y los

336 Ramón Valdés, *Op. cit.*, pág. 67.
337 *Op. cit.*, pág. 72.
338 *Op. cit.*, pág. 72.

objetivos y da cabida a nuevas formas […], pero el género es el mismo. Y ese género no es otro que el de la sátira menipea»[339]. El primero que relacionó a Quevedo con la sátira menipea fue Eugenio Asensio, quien en un trabajo sobre dos sátiras menipeas dijo «que el máximo cultivador de este tipo en España sería don Francisco de Quevedo y su más puro paradigma *La hora de todos*»[340].

Pablo Jauralde Pou hablando sobre el *Sueño del Juicio Final* dice que es poco novelesco y por ello está falto de construcción y acción y representa un mundo yerto, por tanto no es extraño que incluyera los *Sueños* dentro de las obras festivas, algo con lo que ni Ramón Valdés ni nosotros, además de comentaristas como Ramimundo Lida, estamos de acuerdo[341].

Ilse Nolting-Hauff nos dice que «En los sueños han entrado elementos del diálogo de muertos, del *colloquium* humanista, de la comedia (del entremés, pero sobre todo del auto sacramental) y, no en último extremo, del sermón y del tratado ascético», pero a renglón seguido nos dice lo más llamativo para nosotros y que Ramón Valdés refleja en su estudio: «Pero el armazón fundamental lo sigue constituyendo la narración de visiones de la tardía Edad Media, con su construcción alineante, a la que el elemento del diálogo le es tan poco extraño como el escénico»[342]. Señala Ilse Noltin-Hauff los recursos de los que se ha valido Quevedo, entre los que destaca la visión, el coloquio, la visión comentada y la comedia narrada, dentro de lo que él denomina como *pseudonarraciones*.

Además de la deuda contraída por la sátira menipea con la visión y la sátira, un tercer elemento viene a constituir el lugar más importante, se trata del contacto con el otro

---

339 *Op. cit.*, págs. 72-73.

340 Eugenio Asensio, «Dos obras dialogadas con influencia del *Lazarillo de Tormes*: "Colloquios" de Collazos, y el anónimo "Diálogo del capón"», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282. Citado por Ramón Vives, *Op. cit.*, pág. 91.

341 Pablo Jauralde Pou, «Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo», *Edad de Oro,* II.

342 Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*, Ed. Gredos, Madrid, 1974, pág. 104. Citado también por Ramón Valdés.

mundo, base de la cual parten todas las menipeas ya sean satíricas o no, es decir desde Séneca, Luciano, las visiones medievales, los sueños humanistas o el propio Quevedo, todos utilizan el recurso al otro mundo para desde esa perspectiva ridiculizar los intereses de los hombres, como dice el propio subtítulo de la obra de Quevedo «verdades descubridores de abusos, vicios y engaños, en toso los estados y oficios del mundo». Después de Quevedo la sátira menipea tendrá un desarrollo importante en el siglo barroco con Luis Vélez de Guevara, Antonio Enriquez, Saavedra Fajardo, etc.,

La sátira menipea, por tanto, consta de cuatro elementos decisivos para su construcción: la visión o sueño, la parodia de un género serio, el contacto con el otro mundo y la sátira.

En la literatura española tenemos una serie de sátiras menipeas durante el Renacimiento hasta llegar a Quevedo, y después de él de nuevo la menipea toma un nuevo impulso. Como ha manifestado Romero-González, «en las sátiras del XVI es una característica la relación directa con Luciano (que puede venir a través de Erasmo o Pontano), en la forma del diálogo de ultratumba o de tranformaciones, en los dialogantes, o bien en la mención explícita de sus modelos. De esta forma aparte de la ya vista obra de Juan Luis Vives, tenemos el *Diálogo de Mercurio y Carón*, 1529, de Alfonso Valdés, obra que se enmarca en los «diálogos de los muertos», Pedro Mexia con sus *Coloquios*, 1547, fundamentalmente el «Coloquio del porfiado», donde se hace una alabanza del burro que recuerda a Luciano y Apuleyo, el anónimo *Diálogo entre Caronte y el anima de Pedro Farnesio*, 1547, otro «diálogo de los muertos». De Cristóbal de Villalón son *El Crotalón* y *El diálogo de las tranformaciones de Pitágoras*, sátiras cuya estructura está basada en la metempsícosis, y en las que se alude

directamente a Luciano y a su obra *El gallo*[343]. Pedro Hurtado de Mendoza escribió *La Dolería del Dueño del mundo*, que pertenece al género alegórico de la menipea.

En las obras de sátira menipea que se escriben posteriores a las de Quevedo durante el primer tercio del siglo, «no se reconoce el cambio de horizonte de expectativas genérico producido por los *Sueños* de Quevedo», como ha manifestado Romero-González[344]. Cervantes, en sus novelas ejemplares *El Licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, atiende a otros modelos como las colecciones de apotegmas para la primera, y a el *Asno de Oro* de Apuleyo en la segunda, en las que los animales, el asno en este caso, están dotados de entendimiento, obra que cita expresamente en su novela, volviendo con ello al modelo renacentista de sátira menipea; también su *Viaje al Parnaso* se enmarca en la estructura de visión burlesca de los dioses[345] y tiene como modelo inmediato el *Viaggio di Parnasi* de Caporali. Los tres diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola, *Demócrito*, *Menipo Litigante* y *Dédalo*, también se enmarcan en la tradición clásica y renacentista de la menipea, con la alusión explícita a su creador Menipo[346]. Como vemos estas obras están basadas en diálogos, no en «discursos» como las obras de Quevedo, por ello se acercan más al tipo de menipea renacentista.

Otras sátiras menipeas son las de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo, *La estafeta del dios Momo*, 1627, una colección de cartas burlescas; la de Matías de los Reyes, *El Curial del Parnaso*, 1624, otro conjunto de cartas que son enviadas desde el Parnaso[347], y cuyo modelo está en los *Ragguagli di Parnaso* de Boccalini, junto a otros que recuerdan a Luciano.

---

343 Para estas obras véase en la bibliografía los trabajos y libros de Margherita Morreale, Lía Schwart Lerner y Asunción Rallo.

344 *Op. cit.*, pág. 131.

345 Para Cervantes se pueden consultar los trabajos siguientes: E. L. Rivers, «Cervantes`Journey to Parnassus», *Modern Languege Notes*, LXXXV, 1970; Jean Canavaggio, «La dimensión autobiográfica del *Viaje al Parnaso*», *Cervantes*, I, 1987; Anthony Close, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *NRFH*, II, 1990.

346 Véase las obras ya citas de Otis H. Green y Lía Schwartz Lerner.

347 Obra estudiada en el libro citado de Carroll B. Jophnson.

Amor con vista, 1625, menipea de Juan Enríquez de Zúñiga, es una sátira alegórica en forma de sueño. También las dos obras de Rodrigo Fernández de Ribera, *Los antojos de mejor vista*, 1626, y *El mesón del mundo*, 1631, llamadas por el autor «discursos» y que tienen bastante parecido con las de Quevedo en la exposición crítica de la sociedad de su tiempo[348]. La primera de ella con la figura alegórica del Desengaño, y la segunda, también alegórica, situando al mesón como representación del mundo.

En las sátiras menipeas que Romero-González incluye dentro del período de tiempo que va desde 1634 hasta 1662, «se impone casi completamente el modelo barroco de la sátira menipea que han desarrollado Quevedo y Fernández de Ribera»[349]. Así la obra de Polo de Medina, *Hospital de incurables y viaje de este siglo y el otro*, obra que pertenece a la estructura del viaje y bajada a los infiernos, es como en Quevedo un discurso en sueño y el propio Polo de Medina confiesa su deuda con el autor de los *Sueños*[350]. Otras obras que podemos incluir en este apartado son las publicadas a nombre de Fabio Virgilio Cordato, pseudónimo de algún escritor conocido, sus escritos han sido atribuidos a Polo de Medina, se trata de la obra *El Lazareto de Milán y Noches de convalecencia*[351], que aunque no se sitúan en la órbita de las sátiras menipeas, si tienen algún parecido con ellas, y para nosotros constituyen un antecedente de una de las sátiras menipeas de Torres Villarroel, *Los desahuciados del mundo y la gloria*, cuyo tema médico tiene mucho que ver con ésta y otras de Polo de Medina. Obra de Fabio Virgilio se es tamnbién *El hijo de Málaga. Murmurador jurado*, 1639, y lleva como subtítulo «Novela jocosa y moral»[352], se trata de un discurso en primera persona con

---

348 Para estas obras ver la tesis citada de Warren.

349 *Op. cit.*, pág. 164.

350 Puede verse el trabajo de Begoña Souvirón, «Salvador Jacinto de Polo de Medina, prosa conceptista al servicio de la sátira política y la crítica social», en *Mvrgetana*, 92, 1996.

351 Esta obra puede leerse el edición de A. Bsalbuena Prat esu edición de las *Obras Completas* de Jacinto Polo de Medina, Biblioteca de Autores Murcianos, 1948.

352 Se encuentra al igual que las anteriores en la *OO. CC.* citadas. La profesora Begoña Souvirón ha hecho una nueva edición de esta obra publicada por *Cedma,* Diputación de Málaga, 2002, con una interesante introducción.

crítica a la sociedad y vicios de su tiempo. Otro sueño relatado en primera persona que puede considerarse sátira menipea es la obra de Antolínez de Pidreabuena, *Universidad del amor y Escuela del interés*…, 1636, obra alegórica con una crítica a las mujeres y que se inserta por tanto dentro de la sátira misógina[353]. Del mismo autor es también *Carnestolendas de Zaragoza en sus tres días*, que tiene parececido con la de Fernández Ribera, *Los antojos de mejor vista* ya que aparece el artilugio del «antojo de larga vista», aunque como dice Romero-González el aparato «no le sirve como artificio desvelador de una realidad oculta»[354]. Obras menipeas importantes son la de Luís Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, 1641 pero escrita por los años de 1636-1640, que recoge diferentes estructuras de la sátira menipea, sobre todo la del viaje por los aires[355]; la de Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico*, 1649, estudiada por Carmen de Fez en la obra a la que nos hemos referido anteriormente, se enmarca en la estructura de la metempsícosis. También del mismo autor es *La Torre de Babilonia*, 1649, de carácter alegórico desarrollada en una serie de visitas. Diego de Saaverdra Fajardo escribió dos sátiras menipeas, *Locuras de Europa. Diálogo entre Mercurio y Luciano*, publicada en 1655 póstumamente, que sigue la tradición renacentista y está emparentada con la de Alfonso de Valdés, *Dialogo de las cosas ocurridas en Roma*, cuyo título evidencia la relación con Luciano, y *La república literaria*, sátira alegórica basada en un sueño y cuyo guía por el escenario alegórico es Varrón, con lo que de nuevo Saavedra llama la atención sobre el carácter menipeo de su obra[356].

En la siguiente etapa, el último tercio del siglo XVII, se encuentran las obras de Francisco Santos, una mezcla entre alegoría y costumbrismo. Torres Villarroel se refirió

---

[353] Existe edición moderna e introducción de Gumersindo Plaza Oliver, en *Amigos de Piedrabuena*, Piedrabuena (Ciudad Real), 2002.

[354] *Op. cit.*, pág. 172.

[355] Véase el análisis de la obra por C. George Peale ya citada, el trabajo de Gustavo Alfaro, «El diablo cojuelo y la picaresca alegorizada», *Romanische Forschungen*, 83, 1971, y la introducción de Ángel R. Fernández a su edición con Ignacio Arellano de *El diablo cojuelo*, Castalia, 1988..

[356] Se puede consultar las introducción de González Palencia en su edición de las *Obras Completas* de Saavedra Fajardo, Ed. Aguilar, 1946.

a su condición de lector de este autor en su obra *El ermitaño y Torres*, donde hace una crítica global de ellas cuando examina la biblioteca del ermitaño. Se ha señalado que Santos plagió literalmente a Gracián, Quevedo y Zabaleta[357]. Otro autor de este período es Juan Martínez de Cuellar, con su *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna y Casa de descontentos*, sátira alegórica en primera persona donde aparece la figura del Desengaño, lo que puede hace relacionarla con Quevedo y Fernández de Ribera. Por último tenemos la obra cumbre de la menipea alegórica, *El Criticón*, de Gracián, publicada en tres partes los años de 1651, 1653 y 1657[358], de sobra conocida y estudiada.

Diego de Torres Villarroel se sitúa obviamente en esta tradición de la sátira menipea. Era un buen conocedor del género de los sueños y utilizó sus «exordios» o introducciones al sueño para criticar y fijar su posición con respecto a la teoría de los sueños. Utiliza la parodia de géneros serios como la novela epistolar, la guía de avisos para forasteros, el Juicio Final o los informes médicos sobre las enfermedades. Un elemento importante en Torres es que su crítica se basa en la actualidad del momento en que escribe, con lo que practica una especie de periodismo de época, y por supuesto utiliza el otro mundo para desvelar las mentiras y vicios de éste. Todo ello añadido a lo satírico-burlesco de los *gallos* universitarios y los *vejámenes* de academia como hemos visto, y algunos elementos tomados del entremés, el sermón o el tratado ascético, entreverado textual que como venimos diciendo constituye una de las aportaciones más interesantes de Torres Villarroel.

---

[357] Para el aspecto costumbrista puede verse la obra de Milagros Navarro Pérez, *Francisco Santos. Un costumbrista del siglo XVII,* Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975. Y para el tema del plagio de Gracián, J. H. Hammond, *Francisco Santos`Indebtness to Gracián*, Universidad de Texas, 1950.

[358] Para este aspecto del *El Criticón* pueden verse las obras de José Fernandez Montesinos, «Gracián o la picaresca pura», en *Ensayos y estudios de literatura española*, *Revista de Occidente*, 1970. Paul Ilie, «Gracián and the moral grotesque», *Hispanic Review*, XXXIX, 1971. Y la introducción de Santos Alonso a su edición de *El Criticón*, Ed. Cátedra, 1984. Y la obra de Checa Cremades citada.

Hemos visto cómo muchas sátiras menipeas recurren al recurso del sueño, Torres Villarroel lo transforma, gracias a su visión de la textualidad, en un verdadero género introductorio a todas sus sátiras, y que necesitaría ampliarse a un análisis textual de los prólogos y también de los almanaques, para calibrar la importancia e innovación que en este sentido también conllevan estos tipos de subgéneros tan propiamente asumido por el estilo de Villarroel. Esto es algo muy común en Torres Villarroel, pues la forma paratextual del prólogo concebido como un subgénero lo eleva Torres a unas dimensiones estilísticas, formales y temáticas que será otra de las claves de esa transtextualidad tan acusada en nuestro autor, y que también se puede apreciar, como decimos en sus almanaques, aunque en verdad, toda la obra de Torres Villarroel está dominada por esta transtextualidad creativa que conforma una escritura tan diferenciada y por lo común poco apreciada por la crítica más atenta y bajo el peso histórico de las grandes formas de la narrativa monológica.

Nos vamos a referir ahora al género del sueño para orientarnos en la conexión de la visión medieval y su vinculación con la sátira menipea. Su tradición comienza con el el *Sueño de Escipión* de Cicerón, a pesar de que antes hubiera otros sueños como el de Platón, Homero, Virgilio, Boecio, etc, pero el *sueño* que une visión y viaje al otro mundo es el sueño de Cicerón. El exordio o introducción al sueño que se convertirá en Quevedo en un recurso escasamente elaborado, y uno de los cuales será la lectura de un libro antes de quedarse dormido con el cual el sueño guarda relación, algo que no llega a suceder con los sueños medievales, donde no se desarrolla esta introducción al sueño, sino que de forma inmediata se entra en él, como ocure por ejemplo en el caso del Marqués de Santillana.

Vamos a considerar a continuación las transformaciónes y amplificaciones que sufre el recurso del exordio dentro del género del sueño a través de las introducciones que Torres Villarroel antepone a los suyos, uno de los recursos más utilizados por la sátira menipea para trasladarse al más allá. Dichas introducciones de Torres podemos decir que conforman un conjunto unitario junto con el despertar del sueño, ya que pertenecen a un nivel narrativo diferente al relato del sueño. Nos fijaremos tan sólo en dichos exordios, pues son ellos los que contienen un sentido como comentario crítico acerca de la teoría y el proceso fisiológico que se produce en el género de los sueños, y que pueden ser considerados como verdaderos metatextos sobre el sueño. La parte final del sueño, el despertar, aunque pertenece al mismo nivel narrativo que el exordio los veremos al analizar cada una de las sátiras menipeas, pues guardan más relación con el relato del sueño de Torres y no tienen ese carácter de metatexto de los exordios. Para una mayor claridad del quehacer literario de Torres Villarroel y sus innovaciones dentro del relato de sus sueños, haremos primero un recorrido por la tradición del género y cómo se enlaza este recurso con el género de las sátiras menipeas.

4.3 LOS *SUEÑOS* DE DIEGO DE TORRES VILLARROEL

4.3.1 El sueño como marco ficcional. La tradición.

Diego de Torres Villarroel utilizó el recurso del sueño en siete de sus obras y en cuatro de ellas manifestó explícitamente que se trataban de sueños. Tres de ellos los incluyó en su recopilación denominada *Sueños morales*, de 1743: *Correo del otro mundo al Gran Piscator de Salamanca,* 1725, *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la Corte*, 1727-1728, y la *Barca de Aqueronte*, que aparece por primera vez en esta recopilación, aunque ya estaba escrita en 1731. Aquí incluyó Torres cuatro obras que no pertenecen a la categoría de sueños, *Sacudimiento de mentecatos*, *Último sacudimiento de botarates*, *Historia de historias* y *Soplo a la justicia*, las tres primeras son obras de carácter polémico y la última es una sátira lingüística a modo del *Cuentos de cuentos* de Quevedo. Cuando en 1752 Torres publique sus *Obras Completas*, el tomo segundo incluirá solamente bajo el título de *Sueños morales* las tres primeras obras de su recopilación de 1743 respondiendo así de modo mucho más adecuado al título de este segundo volumen. El tercer volumen de estas obras completas llevará también el título de *"sueños morales",* incluyendo en él *Los desahuciados del mundo y de la gloria y hospital de ambos sexos*, sueños publicados en 1736 y 1737, más otra obra, *Recetas de Torres añadidas a los remedios de cualquier fortuna*, que no es un sueño sino un tratado moral de filosofía de la vida, y al que ya nos hemos referido. Los otros tres restantes sueños son *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca,* 1724, *Montante cristiano y político en pendencia música médica diabólica*, 1726, y *Doctor a pie, medicina barata y lunario saludable contra las enfermedades que ocurrirán en las estaciones del año de 1732*. El primero responde al

tipo de libro de contenido científico o didáctico, el segundo es de nuevo una polémica, y el tercero un opúsculo de carácter médico.

Nosotros nos vamos a referir y analizar en este apartado sobre los sueños de Torres a los cuatro que incluyó bajo este epígrafe en sus obras de 1752, es decir, *Correo del otro mundo*, *Visiones y visitas*, *Barca de Aqueronte* y *Los desahuciados*, que son sueños de carácter literario y los que nos interesan en primer lugar, aunque utilizaremos los restantes para ilustrar la teoría del sueño en las obras de Torres Villarroel.

Un primer problema que se plantea alrededor del tema de los sueños es el de su carácter de género literario, de recurso formal o de subgénero. Teresa Gómez Trueba, que ha analizado la tradición del sueño literario en España, acepta su carácter de género literario aunque no excluye "la presencia de otros elementos que se consideran propios de otros géneros, como los viajes imaginarios, las utopías, los diálogos lucianescos o sátiras menipeas, los discursos, los sermones, etc."[359]. Nuestro propósito será distinguir en Torres Villarroel las obras incluidas dentro del género del sueño y que en realidad corresponden al género de la sátira menipea, lo que ha provocado interpretaciones erróneas de sus obras.

Otros autores, como Nolting-Hauff, se han referido a los sueños como pseudonarraciones, en su intento de clasificar los sueños de Quevedo, y al igual que Gómez Trueba se ve en la necesidad de acoger otros elementos que han intervenido en la composición de los sueños de Quevedo, así por ejemplo "elementos del diálogo de muertos, del *colloquium* humanista, de la comedia (del entremés, pero sobre todo, del auto sacramental) y, no en último extremo, del sermón y del tratado ascético"[360].

---

[359] Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España (Consolidación y desarrollo del género)*, Eds. Cátedra, Madrid, 1999, pág. 16.

[360] Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*, Ed. Gredos, Madrid, 1974, pág. 104.

Miguel Avilés, que los llama sueños ficticios para contraponerlos a los sueños reales, piensa que los sueños son ejemplos de determinada clase de productos ideológicos y por supuesto nada tienen que ver con recursos formales o trucos literarios, y en este aspecto los sueños ficticios se nos presentan como algo especialmente concreto y apto para cuando un autor desea decir una serie de contenidos y no quiere presentarse como responsable de los mismos o una aceptación dudosa del público. Miguel Avilés establece un "horizonte utópico" que está formado por la ideología dominante y otros tipos subordinados a ella como las "subideologías", las "contraideologías" y las "ideologías revolucionarias", «El espacio propio de los sueños ficticios abarca el lugar asignado a las "contraideologías"»[361], que no son más que aquellas que intentan realizar efectivamente lo que el horizonte utópico tan sólo enmascara o cumple como mera función retórica o ideología dominante.

Ramón Valdés, por su parte, analiza los sueños de Quevedo como hemos visto proponiéndose en un principio su estudio dentro de la tradición del motivo y el género del sueño literario, pero al comprobar que ni siquiera todas las obras de los *Sueños y discursos* utilizaban dicho recurso se decidió a estudiarlo dentro del género de la «sátira menipea», que sí le permitía analizar todas las obras del ciclo onírico de Quevedo y le daba la clave de la interpretación de los mismos[362]. Víctor Infantes, por otro lado, relaciona los *Sueños* de Quevedo con el género de las danzas de la muerte, sobre todo en el *Sueño de la muerte*, donde en su opinión culmina el ciclo medieval[363]. Como dice Teresa Gómez Trueba, "en realidad, Quevedo no inventó nada, sino que se limitó a echar mano, de forma extremadamente original, de un género profusamente cultivado

---

[361] Avilés, Miguel, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el siglo de oro*, Editora Nacional, Madrid, 1981, pág. 48.

[362] Valdés, Ramón, *Los* Sueños *y* Discursos *de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea,* Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

[363] Infantes, Víctor, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, Eds. Universidad de Salamnca, 1997, pág.328.

en España en los siglos anteriores [...], si la aportación de Quevedo fue fundamental en la evolución del género, está claro que éste ya existía antes de que él lo utilizara"[364].

Carmen de Fez, en su estudio sobre *El siglo pitagórico*, analiza una serie de artificios dentro del marco ficticio del «diálogo lucianesco» "que coincidían en presentar una visión analítica de tipos, vicios y defectos sociales"[365], y prefiere también relacionarlo con el género de la sátira menipea, donde el sueño no es más que un recurso literario tal y como afirma Ramón Valdés en el caso de los *Sueños* de Quevedo.

El libro de Gómez Trueba analiza la evolución del género del sueño literario en España con bastante exhaustividad desde sus orígenes hasta su extinción en el siglo XIX. En nuestro estudio de los sueños de Torres Villarroel volveremos sobre muchos de los puntos que esta estudiosa establece en relación con este género, por ello creemos necesario una breve introducción a la tradición del género del sueño desde sus orígenes a la culminación con Torres Villarroel, pues se puede decir que con él se cierran los ciclos o las obras oníricas, aunque sabemos que se escribieron algunos otros después, como los casos de Vaca de Guzmán o el de Juan Pablo Forner; sin embargo, podemos afirmar que Torres es el autor que con más variedad y recursos técnicos plantea un ciclo onírico en las postrimerías del género, e incluso dentro de la misma evolución, pues sobrepasa con creces al propio Quevedo.

No obstante lo expuesto, partimos de la tesis de que para nosotros el sueño no es más que un recurso técnico utilizado por Torres, pues como podemos ver en su primer libro de sueños, *El correo del otro mundo*, éste no llevaba al principio ninguna indicación de que fuera un sueño, sino que sólo al final del libro el lector descubre que lo que ha leído responde a un sueño. Es luego en 1743, al editar Torres de nuevo sus

---

364 *Op. cit.*, pág. 21.

365 Fez, Carmen de, *La estructura barroca de "El siglo pitagórico"*, Cupsa Editorial/Universidad de Málaga, Madrid, 1978.

obras y reunir en un conjunto los sueños, cuando coloca al principio de éste una introducción al sueño en concreto, que en verdad no cambia para nada el contenido o la interpretación del mismo, tan sólo es un marco ficcional donde integrar su narración y así poder acomodar dicha obra al conjunto reunido y darle el carácter de ciclo.

Por ello decimos desde el principio que vamos a considerar los sueños de Torres como verdaderas sátiras menipeas que utilizan el recurso al sueño como introducción a la sátira, crítica o reprobación moral de costumbres y vicios de la sociedad de su tiempo, vista desde la atalaya del otro mundo o más allá que le proporciona el recurso del sueño. Ello no implica que nos olvidemos del género del sueño, o de las visiones, pues a pesar de considerarlo como un recurso ficcional, muchas sátiras menipeas lo utilizan para introducir su crítica social o burla de costumbres, este tipo de recurso en la sátira menipea utilizada por Torres, al igual que en el caso de Quevedo y otros autores, se realiza junto a otras instancias narrativas, ya sean el del viaje imaginario, fantástico o utópico, el diálogo, el sermón, etc., acentuándose así el carácter prometéico de la sátira menipea como hemos visto anteriormente. Por tanto, el marco ficcional del sueño, llamado introducción o exordio al sueño, no es otra cosa que un nivel narrativo diferente al propio relato del sueño, y que Torres Villarroel recogerá con una actitud desmitificadora muchos de los motivos tradicionales de este recurso utilizados mucho más brevemente por autores anteriores a él, y que mostraremos después de este epígrafe introductorio al analizar las causas o teorías de los sueños y la descripción del proceso fisiológico del mismo. Al mismo tiempo, este recurso ficcional del sueño sirve como marco que da verosimilitud a lo narrado, a lo fantástico que ya desde el principio comenzamos a notar en su lectura; además, también proporciona unidad a la diversidad de escenas y tipos que se presentan sin ningún orden prestablecido. Nuestra intención al hacer este recorrido por el género del sueño es mostrar como Torres Villarroel amplía

de forma particular y con un estilo característico lo que sólo es una anécdota en las obras que sí pertenecen al género del sueño o aquellas otras que dentro del género menipeo comentan de forma muy abreviada como se queda dormido el autor. Torres Villarroel transformará en un paródico tratado las causas y el proceso fisiológico del sueño *amplificándolo* de forma notoria; recurso, por otra parte, que muestra de nuevo la hipertextualidad innovadora a que somete Torres Villarroel a subgéneros ya casi olvidados.

Aparte de esta transtextualidad de Torres tan característica en toda su obra, debemos considerar los diferentes niveles narrativos utilizados. El hecho de que agrupemos en un apartado las teorías y procesos fisiológicos del sueño se debe a que conforman por ellos mismo un nivel narrativo propio diferente al relato del sueño. Si distinguimos, con Genette, un nivel narrativo *extradiegético* de otro *diegético* (*intra o metadiegético)* entre otros, nos damos cuenta que toda esta parte acerca de las causas y fisiología de los sueños pertenecen a un primer nivel extradiegético. Según Genette, «*todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se situa el acto narrador productor de dicho relato*», por tanto estas introducciones al sueño se situarían en ese nivel primero o extradiegético, mientras el propio sueño relatado pertenecería al nivel diegético (intra o metadiegético): «La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética»[366], recordando que nos estamos refiriendo a la instancia narrativa y no a la literaria del autor, aunque en el caso de Torres ambos coincidan al ser el narrador el propio autor. Genette propone un ejemplo sencillo para diferenciar estos dos niveles: el marco

[366] Gérard Genette, *Figuras III,* Editorial Lumen, Barcelona, 1989. Ambas citas en la pág.284. El subrayado es de Genette.

diegético sería el universo espacio temporal en el que sucede la obra, por ejemplo el de un film, y lo extradiegético correspondería al espacio temporal de la sala[367].

En el caso de los sueños o sátiras menipeas de Torres Villarroel el nivel extradiegético correspondería tanto a la introducción de los sueños como a su despertar final, y entre ambos se situaría el nivel intradiegético o metadiegético del relato. Este juego de niveles narrativos será una constante en la obra de Torres Villarroel al igual que la transtextualidad y la metalepsis de autor, que crean el juego cómico permitiendo fragmentar los discursos y situaciones en formas dialógicas y ambivalentes, que se refuerzan por ser sus sátiras relatos de sueños provocando una auténtica polifonía de voces, niveles, puntos de vistas, figuras, etc., que en muchas ocasiones no hacen si no despistar a lectores y críticos que sin remedio confunden los diferentes niveles narrativos que Villarroel utiliza al no estar bien definidos lo onírico y fantástico del relato de la propia vida; pues, como nos dice en este sentido el propio Genette, en el plano onírico existe una dificultad para separar los distintos niveles ya que «el acto de soñar está contenido —en principio, sin que lo recíproco sea posible— en la vida del que sueña y el relato de uno de sus sueños puede insertarse con toda naturalidad en el de su vida. En rigor, esa inserción no debería entrañar cambio alguno de nivel diegético, ya que el desarrollo de los acontencimientos o de las visiones oníricas se inscribe, sin modificación de la instancia narrativa, en la duración vivida del personaje de que se trata», pero un poco más adelante plantea la cuestión de que «cuando alguien nos cuenta uno de sus sueños, ese relato, … se nos presenta irresitiblemente como una inserción en segundo grado respecto de la trama de su existencia real»[368]. También hace notar Genette lo que hemos dicho acerca de la primera edición de su sátira *Correo del otro mundo*, en el sentido de que sólo al final del relato el lector descubre que lo que ha leído

---

[367] Gerard Genette, *Palimpsestos, La literaturav en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 377.
[368] Gerard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Reverso Ediciones, Barcelona, 2006. Ambas citas en la página 107.

es un sueño sin que pueda discernir en que momento del relato se duerme el narrador y por lo tanto es imposible distinguir entre una diégesis y otra. Más tarde, en la segunda edición y en sus siguientes sátiras es cuando Torres utiliza ese recurso de la introdución al sueño, donde ya sí es fácil distinguir una diégesis de otra. De todas maneras Genette afirma que «el sueño es un procedimiento metadiegético y, por tanto, potencialmente metaléptico, tan antiguo como la Biblia, y más verosímil, para quien desea creerlo, que la resurrección pura y simple, que corresponde, por su parte, al milagro»[369].

Otra distinción importante que hace Genette es la relación del narrador con su historia. Así puede haber un narrador que esté ausente de la historia, que denomina *heterodiegético*, y otro narrador como personaje en la historia, que denomina *homodiegético*, y dentro de este último puede darse el tipo de narador *autodiegético* que es el narrador y protagonista de su relato[370]. De tal forma que en los preliminares al sueño y el despertar nos encontramos con un narrador homodiegético, narrador en primer grado presente en la historia pero dentro de una instancia narrativa extradiegática, mientras en su relato onírico tendremos un narrador homodiegético, narrador en segundo grado presente en la instancia narrativa intra o metadiegética, que al contarnos su propia historia sería del tipo autodiegético. Al analizar las sátiras menipeas tendremos que volver a referirnos a toda una serie de recursos narrativos utilizados por Villarroel en ese nivel metadiegético de la instancia narrativa segunda o acontecimientos contados en el relato. También allí nos referimos de forma particular a los finales de sus sueños, el despertar como nivel extradigético. Como decimos, no sólo agrupamos en un primer apartado los comentarios o introducciones de Torres sobre los sueños por su grado de transformación o ampliación hipertextual que constituye una

---

369 *Op. cit.*, pág. 110.

370 Genette, *Figuras*, *Op. cit.*, pág. 299. Para nosotros resulta claro que Torres quiso separar el antes y el después del sueño desde la segunda edición de *Correo*, y por tanto el juego de niveles diegéticos que nosotros diferenciamos.

especie de nuevo y amplificado *subgénero* dentro del recurso del quedarse dormido en el género del sueño, sino porque también su instancia narrativa, extradiégetica, es diferente al de la crítica satírica de sus menipeas que se corresponde con el nivel metadiegético.

Haciendo acopio de materiales oníricos para echar luz sobre su origen y tradición diremos que en la cultura occidental, es decir, en la literatura clásica griega y latina[371], la utilización del viaje al más allá o el sueño como vía de acceso al otro mundo aparecen ya en la visita a los muertos en libro XI de la *Odisea* o en el "Descensus ad Inferos" de la *Eneida*. También en la visión de Er en *La República* de Platón[372], en el mito de Timarco o el de Tespesio en las *Obras morales* de Plutarco[373]. La visión de Er no es un sueño sino la visión de un combatiente muerto en la lucha que resucita a los diez días, revelando lo que ha visto su alma en el más allá. La visión de Tespesio por su parte tiene como fuente de inspiración al mito de Er y según Patch aquélla está más cerca que éste de los relatos medievales[374]. El mito de Timarco sí se presenta como un posible sueño del protagonista que desciende a la cueva consagrada a Trofonio, semidios que revelaba sus mensajes a través del sueño[375]. Pero el sueño más interesante de este período es el *Sommnium Scipionis* de Cicerón, uno de los modelos indiscutibles de todos los sueños literarios y que puede considerarse como la primera obra del género de los sueños, citado a su vez en otros sueños y sátiras menipeas como en el caso de la

---

371 Para otras culturas también puede consultarse el libro de H.R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, F.C.E., México, 1983 (con un apéndice de Lida de Malkiel "La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas"). Apéndice éste que no recoge los sueños de Torres Villarroel.

372 Para esta visión y otros sueños se puede utilizar el libro de Jorge Luis Borges, *Libro de Sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. El mito o sueño de Er se encuentra en las páginas 204-207.

373 Plutarco, *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*) VIII, Ed. Gredos, Madrid, 1996. La visión de Tespesio la narra Plutarco al final del diálogo "De la tardanza de la divinidad en castigar", págs. 115-169, y el mito de Timarco lo relata dentro del diálogo titulado "Sobre el demón de Sócrates", págs. 205-265.

374 *Op. cit.*, pág. 90.

375 Para Patch este relato se asemeja a la *Leyenda del Purgatorio de San Patricio*, de muchos siglos más tarde. Para esta leyenda puede verse el tomo séptimo, discurso sexto, del *Teatro crítico universal* de Feijoo.

tradición española sucede con Luis Vives, otro de los hitos fundamentales en la configuración del sueño y de la sátira menipea. Este sueño se conservó gracias al comentario que Macrobio hacia el año 400 escribió sobre él, y que hasta inicios del siglo XIX no se supo que pertenecía a un fragmento de la obra *La República* de Cicerón[376]. Escipión el joven, como tribuno militar, va a visitar al rey Masinisa, muy amigo de su familia, quien le habla hasta muy avanzada la noche del otro Escipión, el Mayor, recordando sus gestas y dichos. Después, cuando se fueron a dormir, Escipión cayó en un profundo sueño donde se le aparece Escipión el Africano, "creo que fue por lo que habíamos hablado, pues suele suceder que nuestros pensamientos y conversaciones producen luego en sueños algo parecido". Tenemos ya aquí uno de los motivos que van a caracterizar a los sueños: el sueño, normalmente, guarda relación con lo que se hizo o se dijo durante el día, motivo que Torres Villarroel expandirá en sus sátiras de forma notable. A continuación viene el relato del sueño: Escipión el joven se ve trasladado a la Vía Láctea desde donde su abuelo le muestra Cartago y le habla de su victoria y final derrota de la ciudad, así como de la toma de Numancia, más tarde se le aparece su padre, Emilio Paulo, quien le anima a ser virtuoso en el servicio a su patria, pues ese es el camino para el cielo. Viene después un viaje por los cielos y sus nueve orbitas o esferas y le refiere como debajo de la luna, en la tierra, todo lo que queda es caduco y mortal a excepción de las almas humanas que contienen un don divino, también le advierte de la pequeñez de la tierra y lo corto de la vida humana. Con todo lo anterior de nuevo nos encontramos con otro de los motivos característicos de los sueños: el viaje al más allá. El final del sueño termina aquí con una escueta alusión al despertar: "El Africano se marchó, y yo me desperté del sueño".

---

376 Ciceron, *Sobre la República*, Ed. Gredos, Madrid, 2002. El sueño de Escipión ocupa las últimas páginas del libro, 157-171, de dicha edición.

Como dice Gómez Trueba muchos de los elementos que aparecen en este sueño se van a repetir y convertirse en lugares comunes de este tipo de ficciones. Así el señalado de la justificación del sueño por los pensamientos o acciones durante la vigilia, aparición de un personaje guía y maestro del que sueña, la descripción del cosmos o el viaje al otro mundo y la contemplación del mundo desde lo alto. Pero falta en este sueño una de las notas más características de los sueños: la coincidencia entre el narrador del relato y el autor, pues en este sueño de Cicerón no es él quien relata el sueño sino un personaje, una tercera persona, que no va a ser lo habitual en la tradición del género.

Uno de los autores clásicos que más influyó en el género es Luciano de Samósata, sobre todo a partir del siglo XVI en que Erasmo tradujo muchos de sus diálogos. Pero mucho más que en el género del sueño influyó en el género de la sátira menipea o los llamados "diálogos lucianescos", y que veremos con más detenimiento al hablar de la sátira como contenido enmarcado en la ficcionalidad del sueño o la visión. En su obra *El sueño o La vida* el relato se ajusta a lo que va a ser normal en los sueños literarios: la presentación de toda la obra en forma de sueño y no como era habitual en los sueños nombrados hasta ahora que constituían una parte de una obra más amplia. En esta obra de Luciano un narrador, que se identifica con el autor después de una breve introducción sobre sus estudios, sueña y ve a dos mujeres cogiéndole de las manos y tratando cada una de ellas atraerlo hacia sí. Una de ellas era la Escultura y la otra la Retórica, que luchan por atraer al joven soñador exponiéndole cada una de ellas sus ventajas. Finalmente el soñador, Luciano, se decanta por la Retórica y se sube en un carro tirado por unos caballos alados viajando por los aires. Al terminar el relato aparece la burla del contenido tan vano del sueño. Vemos en este sueño algunas de las características generales del sueño literario: el yo narrador se identifica con el autor, el

viaje por los aires, personajes alegóricos que intentan seducir al soñador, y el hecho de que el autor resta mérito a lo soñado a través de un interlocutor. Al final, Luciano, cierra su relato con una reflexión moral.

Otra de las obras de Luciano, *El Sueño o El Gallo*, no está enmarcada en un sueño, a pesar de que en algunos momentos pueda parecerlo, lo que sí es cierto es que esa obra influyó poderosamente en algunas obras literarias de nuestros siglos áureos por otro motivo: la estructura de la transmigración de las almas que se puede ver en obras como *El Crótalon* de Cristóbal de Villalón o *El siglo pitagórico* de Enríquez Gómez. Uno de los motivos para que se haya interpretado la obra de Luciano como un sueño es el prólogo del autor de *El Crótalon*, donde dice que el autor finge que es sueño a imitación del diálogo de Luciano llamado asimismo *Gallo* o *Sueño*. Otras obras de Luciano que pudieron influir en el género de los sueños literarios son *Icaromenipo* o *Por encima de las nubes*, *Menipo* o *Necromancia* y *Relatos verídicos*, en los cuales existen viajes satíricos al cielo y al infierno. Lo que no cabe duda es que estas obras influyeron en otras donde la Luna se convierte en el lugar donde sus autores refieren su sueño como sucedía en *Icaromenipo*. Fueron sin duda estos y otros diálogos del samosatense los que verdaderamente influirían en muchos relatos de sátiras menipeas, así su *Caronte* o el *Diálogo de los muertos* es fundamental entre otros para considerar la tradición de la sátira menipea.

A partir de principios de la Edad Media los sueños o visiones se incrementaron de modo notable, llegando a constituirse en género como tal. Howard R. Patch, en su libro antes referido, analiza las visiones en la literatura medieval y prácticamente cita todos los sueños que se producen en la tradición occidental, ya que también analiza otras tradiciones como la celta o la germánica. Su análisis de las visiones occidentales es sumamente rico y abarca un amplio espectro. Mediante él podemos hacernos una idea

de cómo la visión o el sueño se extendieron por toda la literatura medieval, pero además el libro contiene un apéndice de María Rosa Lida de Makiel titulado "La visión de Trasmundo en las literaturas hispánicas", que abarca desde la Edad Media hasta el siglo XIX, donde de nuevo nos podemos hacer una idea de estas visiones durante la Edad Media, sin embargo la autora no recoge en este apéndice ninguna de las obras de Torres Villarroel referentes a dicho tema.

También Teresa Gómez Trueba nos muestra en su estudio algunos de los sueños de tradición francesa e inglesa como forma de entender la fecunda producción de este género durante la Edad Media. Entre ellos merecen destacarse, por ejemplo, el *Roman de la Rose*, comenzado por Lorris en la primera mitad del siglo XIII y acabado por Meun alrededor de 1276, o los dos sueños de Guillaume de Guileville, *Pèlerinage de vie humaine*, 1335, donde el autor queda dormido leyendo, precisamente, el *Roman de la Rose*, y *Pèlerinage de l'Ame*. Este artificio de la lectura antes del sueño será un procedimiento tópico de los más repetidos y socorridos para entrar en los sueños literarios, y que Torres Villarroel también recogerá amplicándolo. En cuanto a la tradición inglesa nos interesa destacar especialmente a Chaucer con *The book of the Duches* o la obra más conocida de *The Parliamente of Fowls*, ya que ambos recurren a la lectura previa al sueño. En el caso del segundo concretamente se trata del *Sueño de Escipion*.

Por supuesto no es posible hacer este recorrido por la literatura medieval de visiones o sueños sin mencionar a Dante, quien será para muchos autores medievales modelo de visiones del más allá o alegóricas. Los primeros sueños de literatura medieval española van a tener como guía al propio Dante. Esto sucede en los sueños poéticos como el *Decir a las syete virtudes* de Francisco Imperial, con *El triunfo del Marqués* de Diego de Burgos y con *El sueño* del Marqués de Santillana. Este último tiene entre sus

composiciones otros sueños más entre los que destaca por su parentesco con la *Divina Comedia* el *Infierno de los enamorados*. Son sueños alegóricos y amorosos fundamentalmente.

Un sueño interesante y que merece destacarse por lo novedoso de su contenido en la Edad Media es *Lo somni de Joan Joan* de Jaume Gaçull, sueño que al contrario de sus coetáneos de tema amoroso, religioso o alegórico, nos presenta una crítica a las costumbres de la sociedad valenciana de su tiempo, entre el siglo XIV- XV, siendo esta sátira social un precedente a las mejores de nuestra literatura como los de Quevedo o los de Torres Villarroel entre otros.

Entre los sueños medievales en prosa cabe destacar en primer lugar el sueño de Bernat Metge (1350?-1440?), *Lo Somni*. Esta obra la compuso su autor mientras se encontraba encarcelado como consecuencia del proceso que sufrió a la muerte del rey don Juan I de Aragón, 1396, de quien era secretario. Al comienzo del sueño refiere su conocimiento del *Sueño de* Escipión. Gómez Trueba nos habla de la intención política de este texto y dice que "Riquer sostiene que *Lo Somni* fue escrito por Metge para convencer al rey Martín I de su inocencia y de sus sinceros propósitos de enmienda en lo que a ciertas actitudes poco ortodoxas de su vida privada se refiere"[377]. Aquí se puede observar la aparición de personajes históricos como en el *Sueño de Escipión,* que será también uno de los recursos utilizados por los escritores de sátiras menipeas de la literatura española.

Otra de las obras medievales interesantes es la *Visión deleitable de la filosofía y de las artes liberales* de Alfonso de la Torre, publicada en 1480 pero escrita entre 1440 y 1445. Se trata de un sueño en la tradición de los "espejos de príncipes", pues tenía como

---

[377] *Op. cit.*, pág. 61. Para comentarios más extensos y significativos de las obras que estamos enumerando son indispensables tanto el libro que estamos citando como el de Miguel Avilés también citado anteriormente. El lector interesado podrá encontrar datos en dichos libros que nosotros pasamos por alto, ya que se trata de una breve introducción histórica por la tradición del género literario antes de adentrarnos en las tradicionales causas del sueño en Torres Villarroel.

destino la enseñanza del príncipe Carlos, nieto de Carlos III el Noble. En este sueño son figuras alegóricas quienes se encargan de la instrucción. Aparece el motivo del espejo donde va reflejándose lo que van explicando las divinidades alegóricas, recurso éste de la alegoría que será utilizado en alguna que otra obra menipea de los siglos XVI, XVII y XVIII y que no desechó el mismo Quevedo. En este caso el autor de la obra es un mero espectador que describe lo que vio y no el protagonista del sueño.

Nos adentramos ahora en los sueños del siglo XVI, los sueños humanistas, donde nos detendremos con más atención en tres sueños, sobre todo el primero de ellos, de Juan Luis Vives, modelo para futuros sueños paródicos y, sobre todo, modelo de la sátira menipea de los siglos XVII y XVIII.

Ramón Valdés ha puesto de manifiesto, y ha sido destacado por Gómez Trueba, que el sueño de Juan Luis Vives resulta un eslabón imprescindible entre los sueños de la Edad Media y los sueños o sátiras menipeas de los siglos XVII-XVIII, pues la recepción paródica que de los sueños medievales hace el humanismo, tanto Vives como Justo Lipsio en este caso particular, ha servido para la posterior renovación del género, que se convertirá en Quevedo, en los vejámenes y posteriormente en Torres Villarroel en una crítica a las costumbres de sus tiempos con un marcado cariz burlesco. Por todo ello, el sueño de Vives es tan interesante en la tradición onírica o más bien dentro de la tradición de la sátira menipea que es lo que son en realidad los sueños de estos dos humanistas. En el caso de Vives, además se trata de un sueño que trata sobre otro sueño, el de Cicerón sobre Escipión. Según advierte en la dedicatoria, Vives compuso este sueño para entretenerse, aunque al principio declara que mientras estaba preparando para sus alumnos de la universidad de Lovaina un comentario sobre el *Sueño de Escipión*, "el Sueño, esa pequeña divinidad volátil, de golpe y voleo me introdujo en su

morada y me mostró a Escipión en persona soñando, y me encargó que le pidiera que tuviese a bien contarme puntualmente todo el discurso de aquel sueño tan desvelado y tan meditabundo"[378]. Este comentario corresponde al principio de la primera parte de las tres de que consta la obra. En primer lugar está el sueño de Vives donde Vives es trasladado al mundo del sueño. La segunda parte recoge por boca del propio personaje de Cicerón, que al final de la primera parte había mantenido un diálogo con Vives, el "Argumento de la obra"; en la tercera, después de un preámbulo del propio Vives viene la "Vigilia", en la que el personaje de Escipión cuenta su propio sueño, si bien Vives se encarga de hacerlo de forma más prolija que el texto latino original, pues introduce en el parlamento de Escipión muchos comentarios eruditos y "se le ha incorporado una larga serie de detalles filosóficos, históricos y literarios procedentes de una variedad de fuentes clásicas"[379] como dice L. J. Swift. Ya en el preámbulo Vives dice que "hablaré, pues, yo de aquellos pasajes que omitió Macrobio. Los que él estudió, yo lo estudiaré de otra manera, unas veces con más holgura y extensión y otras de manera más cifrada y compendiosa" (pág. 631).

En el «Sueño al margen del "Sueño de Escipión" Ciceroniano», como llama Vives a la primera parte, el propio autor es llevado por el Sueño a su mansión, situada en las lagunas Meótidas, un lugar donde ni "sol, ni luna, ni lucero alguno consiguen filtrar hasta allí sus miradas indiscretas. Cimeria llamábase aquella gente que ignora esas nuestras alternancias de días y de noches" (pág. 605). Allí encuentra su hermoso palacio y a quienes les sirven en él. Desde entonces comienza una irónica descripción de los

---

[378] J.L. Vives, *Obras completas*. Edición, comentarios, notas y un ensayo biobibliográfico de Lorenzo Riber, Tomo I. Ed. Aguilar, Madrid, 1992, pág. 605. En adelante las citas de esta obra la daremos directamente en el texto señalando tan sólo la página donde se encuentra.

[379] J.L. Swuift, "Somnium Vivis" y el "Sueno de Escipión", en *Homenaje a Luis Vives*, Ponencia leída en el VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos, celebrado en Madrid del 2 al 6 de Septiembre de 1974, F.U.E., Seminario Nebrija, Madrid, 1977, pág. 89.

muchos a quienes el Sueño domina, agoreros que se dedican a interpretar los sueños, poetas, médicos, hierbas de poderes soporíferos, los hijos de Baco, etc., y describe a la cohorte de vigilantes y centinelas estrafalarios que no son otros que los mismos sueños. Con ello Vives hace una clasificación tradicional de los tipos de sueños, así nos habla del *insomnio*, del *fantasma*, una hija suya, la *pesadilla*, y un pariente, *Morfeo*. Viene a continuación una divertida escena acerca de la gran confusión que reinaba en la interpretación de los sueños. El cónsul Somnorino convoca una asamblea de senadores para que expresen lo que pensaban sobre el asunto. Así se reúnen los filósofos pitagóricos, platónicos y estoicos que afirmaban la verdad de los oráculos, mientras que Aristóteles se mantenía en la postura contraria, pues "los sueños no entrañaban realidad alguna; que si alguna vez aciertan y anuncian la verdad, ello no demuestra forzosamente que los sueños resulten verídicos, puesto que, como soñamos una noche sí y otra también, no es de extrañar si alguna vez dicen la verdad. Una y otra vez acabará por dar en el blanco el más lego en el arte de tirar, si tira todo el santo día" (pág. 613). Después continúa Volipio Epicuro, quien con su intervención despojó a los oráculos de toda autoridad y crédito. Aparecen luego dos personajes "que canturreaban el uno en griego, y ciego, por cierto, y el otro, en latín, y hablaban sobre cuervos y de elefantes. Idéntico era el estribillo de uno y otro juglar. Decían: "Gemelas son las puertas del Sueño, de las cuales una diz que es de cuerno, por la cual se da salida fácil a las verdaderas sombras; la otra, reluciente, primorosamente labrada en blanco marfil, pero por ella envían los manes los falsos sueños a la tierra" (pag. 614). Se trata de Homero y Virgilio que dicen lo mismo en sus obras acerca de estas puertas del sueño. A continuación viene el episodio de los sofistas de París, que habían entrado al palacio debido a un error, con una lengua ni griega ni latina, ni lenguaje alguno que sus guardianes reconocieran, quienes los habían dejado entrar creyendo que se trataban de dioses. En realidad hace

Vives aquí una crítica satírica contra el lenguaje escolástico que se utilizaba en las universidades, asunto éste que repite en otras obras, sobre todo *In Pseudo-Dialecticos*, de 1519, un año anterior al sueño que estamos viendo, el cual es para Swift «una presentación dramatizada de muchas de las ideas que Vives expuso en su obra precedente, *In Pseudo*-Dialecticos»[380], crítica a la escolástica que comparte con otros humanistas de su época, muy especialmente con Justo Lipsio y su obra *Satyra Menippea. Somnium* (1518), crítica que Torres Villarroel también asumirá en sus obras como uno de los temas importantes, al igual que da cabida en sus sátiras a personajes históricos con quienes dialoga.

Termina esta parte cuando Vives decide pedirle al *divino tiranuelo* que le muestre a Escipión. Una vez que se encuentra con él, Escipión le presenta a Cicerón, con quien Vives mantiene un largo diálogo y presencia la escena en la que las tres Parcas, Cloto, Laquesis y Atropos se disputan el futuro de la cultura humanística. En la disputa que mantienen, intervienen Cicerón y después Catón, triunfando la propuesta de que es necesario volver a los tiempos antiguos, que había sido formulada por Atropos en contra de Cloto que pretendía mantener la situación actual. Laquesis establece entonces un periodo de cuatro años para que se haga el cambio. Es interesante esta querella entre antiguos y modernos que Vives refleja irónicamente así: «En aquellos siglos hay mucha sabiduría; en los actuales, mucha pedantería y una soberana necedad; en aquéllos, todo linaje de erudición; en éstos uno que otro sofisma pueril; en aquéllos, el conocimiento de las lenguas y de toda la antigüedad, y en este siglo nuestro, a duras penas se sabe lo que se hizo ayer; la lengua latina ni siquiera de vista es conocida, y toda la filosofía y las restantes bellas artes y buenas letras, con lo que constituye su fecundo semillero, los idiomas latino y griego, yacen en tinieblas y en vilipendio» (pág. 622). Como antes con

[380] *Op. cit.*, pág. 93.

los sofistas de París, Vives monta aquí también su ataque contra los dialécticos y el declive general de las artes liberales, proponiendo la necesidad de un cambio en el sistema educativo y una vuelta a los clásicos. Termina esta primera parte con Vives subiendo a los cielos junto a Cicerón, quien le explica los motivos para escribir su obra *La República*. Después viene la segunda parte, el "Argumento del Sueño de Escipión", para terminar con el "Preámbulo" y la "Vigilia" de la última parte.

Nos interesa en especial el comentario de Swift sobre la interpretación que Vives hace acerca de los sueños,

> Para el examen de *Somnium Vivis* puede ayudar mucho recordar lo que Vives dijo de la naturaleza de los sueños y su interpretación en el libro II de su *De Anima et Vita*. En esta obra, que publicó en 1538, define el sueño como "un acto interior del alma mientras duerme" (III, 393), de aquí que el *sensus interior* capte imágenes que se han ofrecido a los sentidos durante las horas en que se ha estado despierto y que han ido almacenándose en la memoria. Como el intelecto no ejerce control sobre la imaginación mientras ésta duerme, las evocaciones que extrae del almacén de la memoria son ideas anárquicas, lo que hace a menudo que nuestros sueños resulten deshilachados y absurdos (III, 393). Es cierto, sin embargo, que estos sueños se ven ampliamente afectados por los humores corporales (III, 394), y la propia condición física provoca determinados tipos de ensoñación[381].

Esta definición de las causas de los sueños será la normal a partir del siglo XVI y llegará más o menos ampliada incluso a Torres Villarroel. Vives también habla en esta obra sobre la teoría del sueño, que en su caso es aristotélica, admitiendo la existencia del *somnium coeleste*, inspirado por Dios, el *somnium naturale* y el *somnium animale*, es decir, sueños provocados por causas naturales, físicas o fisiológicas.

Otro de los sueños interesantes de ese siglo XVI es el *Somnium* (1532) de Juan Maldonado. Un texto donde se nos relata el viaje a la Luna y al Nuevo Mundo, con lo cual se puede decir que Maldonado inaugura la modalidad del sueño *utópico*, pues la presentación que nos hace de estos dos lugares responde al de una sociedad ideal regida por la armonía, la bondad y la virtud, donde no existe la hipocresía y cada uno aparenta

[381] *Op. cit.*, pág. 93.

lo que es. Esta obra se sitúa dentro de las corrientes erasmistas de aquellos momentos y las polémicas a que dieron lugar[382].

Otro tipo de sueño se dio en el siglo XVI que Gómez Trueba, siguiendo a Pedro Laín Entralgo, los denomina "sueños anatómicos". Con esta denominación se hace referencia a los sueños que se utilizan como divulgación de conocimientos científicos. Entre ellos se encuentran los sueños de dos médicos, Lobera de Ávila y Bernardino Montaña de Monserrate. Este tipo de sueño no será utilizado de nuevo hasta Torres Villarroel, que lo recupera en dos de sus obras: *Viaje fantástico*, (1724), posteriormente refundido en *Anatomía de todo lo visible e invisible* (1738) y en un opúsculo médico titulado *Doctor a pie* (1730), que en realidad son sátiras menipeas de erudición o «anatomías» como las denominaba Frye.

El tercer sueño de importancia que nos encontramos en el siglo XVI es la obra de Cristóbal de Villalón, *El Crótalon*, que sigue la estructura de la obra de Luciano *El sueño o el gallo*. A pesar de las dudas que surgen al querer encuadrar esta obra de Luciano como un sueño y a pesar también de lo que el título mismo dice, en el prólogo a *El Crótalon* el autor se refiere a su modelo como un sueño escrito por Luciano. Para nosotros más interesante que el sueño en sí, que en realidad se basa en la estructura de la transmigración de las almas, es el contenido satírico del mismo, por ello lo veremos con más detenimiento en el siguiente epígrafe dedicado a la sátira.

Con los sueños humanistas se dan casi por terminados los sueños didácticos, políticos o utópicos, pues el barroco va a introducir en el género de los sueños literarios transformaciones radicales, como por otra parte sucede en los otros géneros del XVII y en su sociedad en general.

---

382 Esta obra ha sido editada con un amplio comentario por Miguel Avilés, *Op. cit.*; a ella remitimos al lector interesado en conocer más datos. También incluye en la misma obra un curioso texto anónimo, con su comentario, que él ha titulado *El sueño de la ciudad en ruinas*, fechado aproximadamente en 1588.

Con el nuevo siglo se introduce lo burlesco y la sátira de los vicios y costumbres de su época. Seguirán siendo formalmente sueños, pero el contenido cambia de registro, de tono y de intención. Todo será burla, parodia, mundo al revés, crítica social, visión novedosa que se convierte, gracias al desengaño barroco, en la forma de superar la angustia existencial que se extiende en la sociedad desde finales del siglo XVI a las primeras décadas del XVII. Visión deformada se ha dicho, extremada, recargada, para un siglo donde el lenguaje llegó a su más cima formal tanto en lo culto como en lo festivo, en lo fúnebre como en lo alegre, en todos los ámbitos de la vida se aprecia una cierta violencia, un retorcimiento del saber; en definitiva, una ideología contrarreformista que utilizó todos los ámbitos de la palabra para llevar a las masas el discurso del poder, en la cual la muerte y la idea metafisica del mundo deslegitima todo proyecto material de mundo, y donde las clases intelectuales se olvidaron del proceso de transformación que la sociedad occidental comenzaba en aquella época con la ayuda de la nueva razón del que emanaría el nuevo sujeto puro del conocimiento, tan aislado de la vida como el sujeto barroco del desengaño. Desvío, sí, aislamiento, también; pero creando una poética genuina a costa de una radicalidad metafísica o un hiperbólico contraste grotesco no superado en nuetra tradición literaria.

Figura indiscutible de este proceso fue Francisco de Quevedo y Villegas, tanto en el plano melancólico, político o burlesco. En 1627 se publicaba en Barcelona su serie de los *Sueños*, aunque escritos con anterioridad y conocidos en manuscritos, en los que a pesar de todo el éxito no inauguraba ningún género nuevo como hemos visto, aunque es necesario reconocer la impronta personal y el estilo propio como uno de sus méritos, que será largamente seguido por la tradición española de la sátira, incluida la menipea.

La serie la abre el *Sueño del Juicio Final*, hacia 1605, donde del autor se queda dormido leyendo el libro del Beato Hipólito sobre el fin del mundo, lo que hace que sueñe con este motivo, algo que como hemos visto era ya tópico tradicional en este género. Quevedo nos presenta la resurrección de los muertos y el juicio final a través de la procesión de los más variados personajes viciosos: avarientos, escribanos, mujeres, médicos, jueces, taberneros, sastres, zapateros, astrólogos, personajes históricos, donde se suceden las pullas jocosas y descubridoras de los vicios.

El siguiente se titula *El alguacil endemoniado*, escrito entre 1605 y 1608. En realidad no se trata de un sueño, sino de un diálogo en el interior de una iglesia en Madrid entre el narrador y el demonio conjurado por el licenciado Calabrés. El demonio hace una descripción del infierno, de los vicios y de los tipos de condenados. De nuevo aparecen aquí algunos de los tipos del sueño anterior y otros nuevos. El demonio hace un discurso burlesco y moralizador siendo el propio diablo el que critica los vicios humanos.

Quevedo introduce en estos sueños al diablo como un personaje más, algo tan novedoso y que será de suma importancia en el desarrollo de la sátira, pues dicho elemento dota de una historicidad propia a su obra y se puede considerar como perteneciente al mundo y la ideología contrarreformista de su época. El demonio será un personaje desde entonces habitual en las sátiras menipeas del barroco y que llega hasta Torres Villarroel.

El siguiente en la serie es *Sueño del infierno*, de 1608, donde el narrador viaja a los infiernos, otro de los motivos típicos de los sueños. El narrador se encuentra con dos sendas una a la derecha y otra a la izquierda que conducen a lugares diferentes, el cielo o el infierno. Se trata del tópico motivo del *bivium*. El narrador cogerá la senda de la izquierda que conduce a los condenados hacia el infierno. De nuevo nos presenta aquí

Quevedo una larga serie de personajes viciosos que todos conocemos, desde los oficios y estados hasta los tipos y los herejes.

Continúa la serie *El Mundo por de dentro*, de aproximadamente 1612. Tampoco esta obra pertenece a la categoría de sueño, sino que se trata de un discurso alegórico, con lo que se relaciona más bien con las visiones alegóricas medievales que acabamos de ver. Quevedo plantea al principio el tema de las apariencias y la verdad, y que nada se sabe con certeza. El narrador se encuentra con un viejo que representa la figura del Desengaño. El joven narrador y el viejo observan el desfile de paseantes en la calle de la Hipocresía, y el Desengaño le va manifestando el engaño de los personajes. Se trata de cinco episodios centrados en un entierro, una viuda, un alguacil, un hombre rico y una hermosa mujer. El Desengaño le descubre la falsedad de cada uno de ellos y en qué vicios tienen en verdad puesto su pensamiento. En una versión posterior de esta obra, *Juguetes*, se añaden unas escenas donde se ve lo que cada uno realiza de verdad cuando pasa por debajo de una cuerda. El texto del *Infierno* es una consideración de la vida como preparación para la muerte, y por lo tanto sólo el desengaño, el descubrimiento de las falsas apariencias, puede conducir a una vida ordenada.

El último se titula *Sueño de la Muerte*, de 1622. Después de una breve introducción erudita el protagonista se queda dormido y sueña una comedia en la que aparece también el motivo del viaje. Además del desfile de tipos y oficios que ya conocemos, en este sueño introduce Quevedo a la propia muerte y su tribunal rodeada de diferentes clases burlescas de muertes: de amores, de frío, de hambre, etc. Pero lo más interesante de este sueño es la serie de personificaciones que Quevedo hace de algunas frases hechas o refranes, tales como los de Juan de la Encina, el Rey que rabió, Rey Perico, Mateo Pico, Enrique de Villena, Chisgarabís, Pedro Grullo, el Otro, Calaínos, la dueña Quintañona, Diego de Noche o Diego Moreno entre otros.

Algunos críticos añaden a este ciclo dos obras más relacionadas con las anteriores por lo que tienen de sátira social de costumbres y por su tono burlesco, *Discurso de todos los Diablos* y *La Hora de Todos*, que son como los anteriores verdaderas sátiras menipeas. También han planteado los críticos la posibilidad de que la serie comporte un ciclo concebido desde el principio como tal o que sean piezas independientes. Parece que Quevedo escribió el primero de sus sueños sin tener muy clara idea de una continuidad, tan sólo de su relación con anteriores obras jocosas. Pero ya en el tercero de sus sueños Quevedo es consciente de que está escribiendo un ciclo, pues en los preliminares hace referencia a este sueño como tercero al *Sueño* (Juicio Final) y al *Alguacil*. En El M*undo por de dentro* dice "que no contento con haber soñado el *Juicio* ni haber endemoniado un alguacil, y últimamente escrito *El infierno*, agora salgo sin ton ni son (pero no importa, que esto no es bailar) con *El mundo por de dentro"*[383]. También en el último de la serie, *Sueño de la muerte*, Quevedo establece una relación con sus anteriores obras, "He querido que la muerte acabe mis discursos como las demás cosas; querrá Dios que tenga buena muerte. Este es el quinto tratado al *Sueño del Juicio*, al *Alguacil endemoniado*, al *Infierno* y al *Mundo por de dentro*, no me queda ya que soñar, y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme"[384]. Para Ilse Nolting-Hauff los sueños constituyen un ciclo completo si atendemos a los prólogos al lector que pone Quevedo al principio de los *Sueños*, y que según hemos visto los enumera, menos el primero, en el orden que los escribió[385]. Parece obvio que fue cuando se publicaron conjuntamente cuando se les dio ese carácter de ciclo o serie.

---

383 Quevedo, Francisco de, *Obras Completas en prosa*, Vol. I, Tomo I, dirección de Alfonso Rey, Ed. Castalia, Madrid, 2003, pág. 359.
384 *Op. cit.*, pág. 388.
385 *Op. cit.*, págs. 55-66.

Otra obra que pertenece al género de los sueños escrita al principio del siglo XVII es *La república literaria* de Saavedra y Fajardo. Se encuadra dentro de la modalidad de los sueños donde el protagonista viaja al Parnaso y es una de las mejores de este tipo, en la que el viaje al Parnaso se convertirá en una estrategia crítica tanto en el género del sueño como en la sátira menipea, sin olvidar la importante obra de Cervantes sobre este motivo y tema. La obra tuvo dos versiones, una primera que circuló en manuscrito con evidentes señas de corrupción de copistas o escritores posteriores y una segunda que elaboró el propio autor y no fue conocida hasta después de su muerte. En la versión segunda el autor se encuentra ante una deslumbrante ciudad, donde un anciano que también se dirigía a la ciudad se le presenta a su vista y resulta ser Marco Varrón, quien le dice que la ciudad era la *República literaria* y se ofrece de guía. El conjunto de la obra es una irónica peregrinación a través de las distintas calles y construcciones de la ciudad, donde se encuentra con numerosos personajes históricos. La obra es una crítica satírica hacia el mundo de las letras. En el lugar donde se halla la aduana se descargaban los libros que eran recibidos por diferentes censores, cada uno de ellos dedicado a una materia, jurispudencia, poesía, obras amorosas, satíricas, astronomía, medicina, historia filosofía, etc. Asimismo Saavedra Fajardo nos habla sobre diferentes escritores, Camoens, Boscán, Diego de Mendoza, Cetina, Barahona de Soto, Juan de Arjona, Ercilla, Góngora, Argensola, Lope de Vega, y los gramáticos Nebrija o el Brocense, haciendo referencia a las universidades del mundo, a las diferentes escuelas de filosofía o a los alquimistas y mágicos. Al entrar en la casa de los locos hace una crítica de las ciencias hechas por Demócrito y Heráclito, riéndose el primero de todas ellas y llorando el segundo. Al final se encuentran con los tres jueces, Minos, Radamanto y Eaco, donde se celebra una audiencia ante su tribunal. El autor contempla como se juzga a Julio César Escalígero, y se ve envuelto en una revuelta entre Ovidio, Plauto, Terencio,

Propercio, Tibulo, Claudiano, Estacio, Silio Itálico, Lucano, Horacio, Persio, Juvenal y Marcial. Saavedra toma partido por Escalígero. Aquí termina el sueño con un brusco despertar y una moraleja de tono estoico que defiende que es más sabio quien se preocupa tan sólo de sus propios bienes y no de los ajenos. El sueño de Saavedra Fajardo inaugura desde luego lo que después va ser un tema repetido: el género del sueño se pone al servicio de la crítica literaria, naturalmente con la ironía y sátira característica de su tiempo.

Otro tipo de obras que recurren al recurso del sueño literario son los vejámenes de academia o en los *gallos* universitarios, tipo burlesco muy abundante durante todo el siglo XVII y XVIII, aunque se conocen gallos desde el siglo XVI. Es este un subgénero burlesco de carácter efímero, pues la mayoría de ellos no se llegaron a editar y los que conocemos se deben al interés que suscitaron en algunas personas que creyeron interesante editar algunos de ellos.

Los gallos eran el vejamen burlesco que se le hacía a quienes tomaban grado en la universidad. Normalmente lo recitaba o componía un colega de la propia universidad, el cual vejaba al doctorando de las más variadas y burlescas de las maneras, ya bien con sus defectos físicos, su genealogía, su ingenio, etc. El acto terminaba con un poema laudatorio llamado *gallina* que en esta ocasión lo hacía un amigo del doctorando. Ni el gallo ni la gallina eran, por supuesto, tomados en serio por los oyentes al acto, pues en ambos su forma hiperbólica y sus gestos los hacían sumamente ridículos. Incluso se conoce un gallo de Góngora para la Universidad de Granada[386]. Los gallos constituyen

[386] Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Ed. Abada, Madrid, 2003. La autora ha publicado dos gallos universitarios junto con su estudio en la revista *Crótalon*, que se incluyen en esta obra. También su artículo "Floresta de vejámenes universitarios granadinos", publicados originalmente en la revista *Bulletin Hispanique*, se encuentra también reproducido en el libro. Tan sólo el gallo de Góngora, que se reproduce en el libro es inédito. La autora tiene también otros trabajos sobre los gallos.

la otra cara de la vida seria de las universidades y muchos de ellos recurren al artificio del sueño.

En cuanto a los vejámenes de academia, como ha señalado la profesora Soledad Carrasco, son también un subgénero burlesco encuadrado en el género de los sueños: "El vejamen es una de las facetas más características de las academias literarias españolas, y podría hacerse su historia como la de un pequeño género o más bien— prescindiendo de la relación de origen que pueda haber entre los vejámenes que en las universidades se hacía a los graduados y los de las academias poéticas— como una variedad humilde pero interesante del género de los sueños"[387]. Según nos dice José Sánchez la palabra vejamen proviene del latín y "es una reprensión satírica y festiva con que se ponen de manifiesto y se ponderan los defectos físicos o morales de una persona [...] es, como se ve, una sátira alegre y jocosa dirigida a todos los que han asistido a la reunión o a los miembros de la sociedad"[388]. También la profesora King ha tratado el tema de las academias y su relación con la prosa novelística del siglo XVII. Además de ser una historia de las Academias del siglo XVII, el libro de King analiza las novelas académicas como las pastoriles, las colecciones de cuentos, obras picarescas, cortesanas o de aventuras[389].

Dos escritores conocidos en esta materia son Anastasio Pantaleón de Ribera y Jerónimo de Cáncer Velasco. El Primero de ellos en el *Vexamen que el poeta dio en la insigne Academia de Madrid. Que se hacía en casa de don Francisco de Mendoza, Secretario del Excelentísimo señor Conde de Monterrei*[390], es un sueño donde el autor es

---

[387] Carrasco Urgoiti, Mª Soledad, "Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1965.

[388] Sánchez, José, *Academias Literarias del Siglo de Oro español*, Ed. Gredos, Madrid, 1961, pág. 15. Este libro es una interesante historia de las academias españolas donde recoge bastante material sobre ellas.

[389] King, Willard F., *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII*, Boletín de la Real Academia Española, Anejo X, Madrid, 1963.

[390] Pantaleón de Ribera, Anastasio, *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Edición de Rafael Balbín Lucas, T. II, C.S.I.C., Instituto "Nicolás Antonio", Madrid, 1944, págs.11-44.

transportado a la Luna y encuentra a un amigo suyo que se llama Don Lucido Intervalo, quien ejercerá de guía en su visita al manicomio donde era loquero o jefe, a pesar de que en verdad él había ido a ese mundo como maestro de poetas. El autor recorre las diferentes habitaciones del hospital de locos, donde Don Lucido le va explicando la enfermedad que cada uno padece. En realidad se trata del retrato caricaturesco de los acompañantes y amigos de Pantaleón en la tertulia. Como veremos en su momento es seguro que Torres Villarroel conocía esta obra.

El del segundo autor, *Vejamen que dio siendo secretario de la Academia*[391], por los años de 1640, es un sueño donde de nuevo la sátira y la burla hacen mella en los compañeros de la tertulia, entre los que se encontraban Vélez de Guevara, el licenciado Lobera, Rojas Zorrilla, Zabaleta, etc. El sueño consiste en el encuentro del autor con amigos suyos de la Academia que iban a defender al Parnaso porque había sido invadido por los poetas latinos e italianos y Apolo pide ayuda a los poetas castellanos. Allí se va encontrando a los demás compañeros de Academia a los que caricaturiza burlescamente mientras le contestan con unos versos en redondilla de carácter jocoso. Si el sueño de Pantaleón de Ribera se acogía al clásico recurso del viaje a la Luna inaugurado por Luciano en su *Icaromenipo*, al que Pantaleón alude antes de comenzar a soñar, el de Jerónimo de Cáncer es una parodia de los viajes al Parnaso.

Quedan aun autores que emplearon el recurso del sueño en sus obras y las cuales han tenido bastante repercusión en la tradición que venimos analizando. Nos referimos a Antonio Enríquez Gómez, Jacinto Polo de Medina y Francisco Santos.

---

391 El vejamen de Jerónimo de Cáncer se puede encontrar en el libro de las Academias de José Sánchez antes citado, páginas 93-97. También los vejámenes de Pantaleón de Ribera y Jerónimo de Cáncer se pueden encontrar en la obra de El Bachiller Mantuano (Adolfo Bonilla de San Martín) *Vejámenes literarios*, Doblón II, Madrid, 1909.

El primero de ellos, criptojudio, escribió dos obras en las que hace uso de este recurso, *El siglo pitagórico* (1644) y *La Torre de Babilonia* (1649). En la primera de ellas el sueño le sirve como marco ficcional donde encadenar las diversas transformaciones o transmigraciones que sufre el alma del autor en diferentes personajes. Como ya hemos visto, esta forma de ensartar los diferentes episodios en transmigraciones del alma sigue la utilizada por Luciano en su *El sueño o el gallo* y más tarde en la erasmiana obra de *El Crótalon*. El alma del autor va pasando por diferentes tipos sociales en los cuales va manifestando y denunciando los vicios y pecados de su época. Así se transforma en un ambicioso, un malsín, una dama, un valido, don Gregorio Guadaña, un hipócrita, un miserable, un doctor, un soberbio, un ladrón, un arbitrista, un hidalgo, un virtuoso y en varias transmigraciones más. Todos son aconsejados por el alma para que dejen sus vicios, pero ninguno le hace caso, de esta forma todos los tipos que aparecen terminan muriendo al final del capítulo y el alma se ve obligada a ir en busca de otro cuerpo. Después de cada transmigración el autor termina con una composición poética de tono moralizador. La conversión en don Gregorio Guadaña es en realidad un relato picaresco inserto dentro de la obra. Como vemos Enríquez sigue muy de cerca la sátira de costumbres y tipos de la sociedad barroca y se nota su dependencia con la obra de Quevedo, modelo indiscutible de casi todos los sueños que vinieron después. Su siguiente obra, *La Torre de Babilonia* sigue el mismo estilo que la anterior y declara su deuda con Quevedo. Repite de nuevo aquí el mismo esquema de presentar en sarta a tipos y profesiones declarando sus vicios y moviéndolos a la virtud. Aparte de algunos capítulos o "bulcos", como el autor los llama, en las que hay una representación alegórica, la obra lleva inserta otro relato picaresco al modo de don Gregorio Guadaña. En principio lo narra el Marqués de la Redoma que cuenta su vida para después convertirse en guía del autor cuando llegan a la Torre. Para Teresa de Santos, esta obra

"somete a un proceso de hipérbole alegórica las constantes quevedescas de los *Sueños*"[392].

De la obra de Jacinto Polo de Medina, *Hospital de incurables, Viaje de este mundo y el otro* (1636), se ha dicho que influyó en una de las obras que veremos de Torres Villarroel. La obra es un relato muy breve y se ha puesto en relación con los *Sueños* de Quevedo al que cita en su prólogo, sobre todo con el *Sueño del Infierno*, modelo de otras posteriores. Al igual que en casi todas las obras que estamos viendo del siglo XVII ésta presenta otra sátira de las costumbres y vicios de la sociedad de su tiempo. El autor es visitado en sueños por el propio diablo quien lo lleva a un viaje en un carro tirado por cuatro demonios. Llegan a Nápoles, después a Génova y pasan a Francia de donde vuelven a España deteniéndose primero en Valencia. Pasan luego a un profundo valle al pie de un monte donde hay una cueva por donde salía mucho humo, lugar del hospital de incurables, que no es otro que el propio infierno. Guiado por un diablo encuentra allí toda clase de condenados cuyos vicios describe, un miserable, un avariento, un hipócrita, una dueña, etc. Se trata pues de otra sátira de las costumbres y tipos de su sociedad, de nuevo en clara deuda con Quevedo.

El último escritor al que nos vamos a referir es Francisco Santos, un prolífico autor de obras con el recurso formal del sueño literario, siete en total, y a quien se refirió Torres Villarroel de forma crítica en uno de sus textos. De entre ellas nos interesa destacar la segunda parte de *Las Tarascas* de Madrid titulada *Postrimerías del hombre y tribunal espantoso,* primera de sus obras satíricas de este tipo donde denuncia las costumbres y pecados de su sociedad desde un punto de vista bastante moralizante.

---

[392] Teresa de Santos, "Introducción" a Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, Eds. Cátedra, Madrid 1991, pág. 31, n. 69.

Como hemos podido apreciar en este recorrido a través de la tradición del marco ficcional del sueño, el proceso del sueño es atribuida a diferentes motivos de forma más bien anecdótica y no constituye nunca un recurso desarrollado por estos autores cuyas obras han sido incluidas en la tradición del género del sueño. Tendremos, pues, que llegar a Torres Villarroel para apreciar una completa y desarrollada visión de las causas o procesos de los sueños y la diferencia y novedad que entrañan los suyos, así como la contribución que suponen sus obras como cierre de un ciclo a través de la parodia de toda la tradición y la hipertextualidad, con lo que podemos considerar la modernidad que suponen las obras de Torres Villarroel como inicio también de un lenguaje y una escritura nueva. Sin dejar de ser un marco ficcional que encuadra la crítica satírica de las costumbres, Torres lo aprovecha para mostrar sus conocimientos sobre las teorías de los sueños y crearse al mismo tiempo un estilo o escritura propia que diferencia sus obras de las demás.

4.3.2 La teoría de los sueños y Torres Villarroel.

Ya desde la antigüedad muchos escritores se preocuparon por el mundo del sueño y se llegó a crear una ciencia, la *oniromancia*, en la que se fijaban sus clasificaciones y la interpretación de los mismos. Homero o Virgilio hablaban de las dos puertas del sueño, una falsa y otra verdadera, pues bien, también Platón se preocupó del tema de los sueños aunque en realidad fue Aristóteles quien dejó una primera teoría de los sueños en tres de sus obras. Para este autor los sueños no proceden de un origen sobrenatural y comenta las causas «naturales» del sueño mediante las experiencias que se han tenido en la vigilia. Ya el estoico Posidonio escribió una obra titulada *Sobre la mántica*, hoy en día perdida, que fue recogida por Cicerón y más tarde por Filón de Alejandría, quien nos dejó *Sobre los Sueños*, donde dice que el alma es liberada en el sueño de su contacto con los sentidos siendo capaz de producir imágenes. Estos autores siguen una clasificación tripartita de los sueños. Algunos autores nos han dejado verdaderos tratados de oniromancia, tal la *Onirocrítica* o la *Interpretación de los* sueños de Artemidoro de Daldia, médico de Asia Menor del siglo II d.C., de igual manera Calcidio comenta el *Timeo* de Platón explayándose sobre el tema de los sueños. Calcidio divide los sueños en cinco tipos. Esta obra es importante porque transmite la teoría del sueño de Platón según la cual el sueño no es más que un deseo reprimido, precedente así de la de Freud. El otro autor de la Edad Antigua de fama inmortal fue Macrobio, que gracias al comentario del *Sueño de Escipión* de Cicerón salvó esta parte de la obra de la *República*, al mismo tiempo que exponía sus teorías sobre el sueño. También Macrobio hace una división de los sueños en cinco clases. Según Gómez Trueba, que sigue el estudio de A.H.M. Kessels, existiría una fuente perdida a la que

pertenecerían tanto Artemidoro como Macrobio. Por otro lado estaría el sistema debido a Posidonio , que seguirían Cicerón, Filón, Calcidio, Tertuliano, etc.[393].

En la Edad Media la teoría que permanece es la de Macrobio con su división en cinco clases, que continuará en los siglos XVI-XVII junto a la de Artemidoro, no obstante en esos siglos la teoría más seguida es la debida a la tradición iniciada por Posidonio que seguirán Cicerón y Tertuliano, autores muy apreciados por los humanistas.

Pero a nosotros nos interesa fundamentalmente la teoría de los sueños expuesta por Luis Vives en su obra *Anima et Vita*, que ya hemos comentado con relación a los sueños porque en ella defiende la tradicional partición de los sueños en tres tipos diferentes que va a ser la más utilizada a partir del Renacimiento. Admite el *somnium coeleste*, sueño inspirado por Dios y al que presta muy poca atención, y se detiene en el *somnium naturale* y el *somnium animale*, sueños provocados por circunstancias naturales o fisiológicas, como anteriormente hemos visto. A partir de Vives otros autores van a exponer sus teorías sobre el sueño que no varían en lo esencial de la suya. Cervantes, por ejemplo, en su *Viaje al Parnaso* reduce a tres las causas de los sueños,

> De una de tres causas los ensueños
> se causan, o los sueños, que este nombre
> les dan los que del bien hablar son dueños.
> Primera, de las cosas de que el hombre
> trata más de ordinario; la segunda
> quiere la medicina que se nombre
> del humor que en nosotros más abunda;
> toca en revelaciones la tercera,
> que en nuestro bien más que las dos redunda[394].

Vemos aquí reflejado los tres tipos de Vives, el primero del que habla Cervantes es el sueño natural, que se engendra de lo que en la vigilia trata el hombre de más ordinario.

---

393 *Op. cit.* pág. 177-8.
394 Citado por Gómez Trueba en su obra tantas veces mencionada, pág. 184.

El segundo corresponde al sueño animal, tipo que se produce por los humores corporales, y el tercero al sueño celeste o sobrenatural inspirado por Dios.

Los autores de «sueños literarios» normalmente se refieren a las causas u origen de dichos sueños, tratándolos de verdaderos o falsos, de proféticos, o bien se burlan de ellos. El sueño literario suele dividirse en tres partes. La primera de ellas es el exordio o introducción al sueño, que es la parte donde los autores exponen sus reflexiones acerca de los sueños. La segunda es el sueño propiamente dicho, y la tercera constituye el despertar del mismo.

Gómez Trueba dice, «como en otros muchos aspectos, el autor que sin duda nos ofrece ejemplos más interesantes en cuanto a la utilización de las tradicionales causas de los sueños es Torres Villarroel»[395]. También Paul Illie al hablar de los sueños de Torres Villarroel ha dicho que al contrario de Quevedo, que no se preocupa de explicar el proceso del sueño, «Torres se toma todo tipo de molestias para clasificar las fuentes de los sueños y para confesar su ignorancia sobre la génesis propia de las visiones que narra»[396] Efectivamente, Torres Villarroel en sus introducciones al sueño o exordios nos hace una más que detallada descripción tanto del proceso fisiológico del sueño como de las teorías del mismo. Si los otros autores de sueños literarios o de sátiras menipeas se contentan con un breve comentario acerca de los mismos, fundamentalmente relacionando las causas que lo originaron con la lectura anterior al sueño, Torres será con mucho el autor que le dé a este exordio una categoría excepcional entre los escritores de sueños que brevemente recurren a ese motivo de exponer a que responde sus causas.

---

[395] Gomez Trueba, Teresa, *Op. cit.*, pág. 196.

[396] Ilie, Paul, "El conocimiento a través de los sueños", en *Revisión de Torres Villarroel*, Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata (Eds.), Eds. Universidad de Salamanca, 1998, pág. 43.

En su obra *Anatomía de todo lo visible e invisible* Torres comienza con una "Introducción y prevenciones para el viaje" donde nos refiere como una tarde de Julio intentaba sacudirse de la modorra que lo tenía cogido,

> pero los humos gordos de la comida (que gracias a Dios aquel día había sido a costa ajena) y los pelmazos vapores de la estación y de la hora se burlaron de todo mi valor y de mi maña; pues la suya que fue más poderosa, me descansó los dedos con insensible, los brazos se escurrieron entonces hasta las rodillas, la cabeza se amorró sobre uno de los homóplatos; y hecho un tronco y sin más sentimiento que una vigornia, di de bruces en un sillón viejo donde volví a quedar con la fantasía entre dos luces y el entendimiento a buenas noches [397].

Vemos aquí a Torres refiriendo su sueño a los humores de su cuerpo, es decir, se trata de lo que hemos denominado sueño natural, en este caso provocado por los humores producidos por la estación, la hora y la comida, los cuales llegaron hasta el cerebro y le hicieron caer en el sueño. Sigue Torres explicándonos las causas del sueño, y alude a la causa animal de la que también hablaban los teóricos del sueño:

> Los sueños del animal, dicen los filósofos, que dependen de la disposición del primer sensorio, y que regularmente concurren a ser fantasmas en su idea aquellos ordinarios ejercicios y aquellas frecuentes meditaciones en que se ocupa su vigilia (2).

Enseguida se apresura a decir que con la experiencia de este sueño le bastaba para comprobar la veracidad de dicha teoría u opinión como él la llama. Efectivamente, a continuación comprobamos que la causa del sueño guarda relación con lo que el autor había hecho esa mañana: «yo había leído la mañana antecedente unos párrafos del cielo y del mundo en un filósofo moderno" y después había tenido una conversación en las gradas de San Felipe el Real con unos "políticos ociosos (de estos que tienen la credulidad más tragona que bolsa de escribano) y malmetido en su corro seguí la

[397] D. de Torres Villarroel, *Obras Completas*, Tomo I, pág. 2. En adelante sólo citaremos el tomo y en el propio texto la página correspondiente.

conversación que los entretenía, que era sobre el capítulo de Londres de la Gaceta de aquel Martes» (pág. 3). Más adelante nos comunica cómo las experiencias de esa mañana fueron las que desencadenaron su sueño:

> Yo no se si el sueño tomó la materia del estudio que yo había hecho aquella mañana en el Globo, o si pilló los cabos sueltos de la conversación de los majaderos críticos, enmendadores del Mundo, lo cierto fue que él despertó en mis aprehensiones la burla que voy a contar, haciendo que fuese mi fantasía en el corral de su imaginación a un tiempo patio, cazuela, gradas, aposentos, oyentes y representantes (3).

En la primera versión de esta obra, *Viaje fantástico*, Torres nos dice el nombre del filósofo moderno a quien estaba leyendo, que no era otro que Athanasius Kircher, nombre que desapareció en la versión posterior titulada *Anatomía de todo ,o visible e invisible*. El sueño consiste en el viaje por todo el mundo elemental y por el sobrenatural, es decir, el visible y el invisible. Vemos en esta última cita que la representación del sueño en la fantasía es como un teatro: "corral de su imaginación».

En el preámbulo al sueño de la primera parte de su obra *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Torres hace alusión a la lectura previa antes de quedarse dormido, pero en esta ocasión no es el contenido del libro lo que suscita el sueño, sino la capacidad del libro para despertarle el sueño:

> A la héctica llama de un viudo candil [...] estuve anoche aguantando la mecha y enojando los párpados, que los quiero sobre las niñas de mis ojos, por brujulear las dicciones de un curioso libro que ha meses que le doy mi lado, porque me despierta el sueño[398].

En el mismo preámbulo Torres reflexiona acerca de las parecidas imágenes de "cama y sepultura", "muerte y sueño", pero pronto se sacude de estas "melancolías" pensando en

---

[398] Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*. Edición, introducción y notas de Russell P.Sebold, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1966, pág. 14. En adelante citaremos la página directamente en el texto.

que la muerte es necesaria para el desengaño de este mundo, *meditatio morti que* como sabemos quita el horror a la muerte. También en la segunda parte de las *Visiones y visitas*, en la "Introducción al sueño", Torres alude a los humores de su estómago como la causa natural de su sueño:

> Pero como no se olvidaba el estómago de remitir al celebro algunos humos (láudanos preciosos de toda impaciencia), al paso que se elevaban, iban templando con sus huellas el dolor de las sobaduras y estrujones, machacando la pesadez de la modorra la mordacidad de los desvelos. [...] y ya ocupada la cavidad del celebro de la materia fumosa, a pesar del bataneo de las tablas y la tiranía de los vuelcos, a la dulce violencia de los arrullos y la sabrosa pesadez de los vapores se derribaron las pestañas,... (108).

En la tercera parte de las *Visiones* de nuevo Torres vuelve a invocar los vapores de la comida y su estómago después de haber hecho un discurso acerca de la fortuna y de cómo para él la rueda está fija en los males mientras para los demás es variada, unas veces es para bien u otras para mal, pero para Torres la rueda se ha parado en los males. Es en su obra *La Barca de Aqueronte* donde Torres dedica más espacio a tratar las causas de los sueños. Empieza su "Introducción al sueño" atribuyendo su origen a algún demonio:

> ¡Algún Demonio íncubo empreña la Diabla de mi fantasía, que las hace parir tamañas monstruosidades! ¡Jesús mil veces sea con mi alma, y me libre de sueños tan endemoniados![399].

A continuación Torres se detiene en el origen y las causas que los filósofos atribuyen a los sueños:

> Sin salir de mis órganos voy amontonando argumentos contra las vanidades de la Filosofía. Yo estudié en ella que los sueños nacen de la revoltosa agitación de los humores y espíritus animales que residen en el cerebro, y que esta conmoción obstruye los tránsitos comunes a los sentidos externos, y que, mezcladas confusamente las

[399] Torres Villarroel, Diego de, *La barca de Aqueronte*, (1731). Edition critique d´un autographe inédit par Guy Mercadier, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1969, pág. 58. En adelante daremos la página en el propio texto. Modernizo la ortografía del texto de Guy Mercadier.

> especies, salen a danzar a la antecámara de la fantasía los objetos más remotos y la cogitaciones más distraídas (60).

Torres se asombra de que su cerebro pueda contener esas desagradables especies y que pueda "ser habitación de tan monstruosas materias". Seguidamente hace Torres referencia a la tradicional clasificación de los sueños que hemos visto, naturales y animales:

> A los insomnios (que regularmente llaman sueños, siendo lo soñado) dividen los Filósofos en naturales y animales. Persuaden sus silogismos que el sueño animal se fomenta de aquellos cuidados que vulgarmente son amables tareas en la vigilia, trabajando nocturnas fantasmas en la idea las repetidas operaciones del día, como el estudiante arguye y el soldado pelea. El natural procede de la textura del temperamento, y así sueñan con juegos, bailes y danzas de la condición sanguínea, con puñadas y garrotazos los de la composición colérica, y a estos disparates preguntan los Físicos por la abundante malicia de los humores (61-62).

A pesar de lo que digan "los silogismos de los filósofos", Torres no cree en ellos como a continuación dice, y deja en manos del lector la posibilidad de asignarlos a unos o a otros. Podemos ver aquí una nueva crítica a los tratados sistemáticos de la filosofía, a sus sistemas, una crítica a "los silogismos" en favor de su experiencia personal, su particular y singular visión. Continúa entonces Torres exponiendo la teoría tradicional de los sueños:

> Pues en mí no son naturales ni animales estos sueños, porque mis humores más ricos están de cólera y sangre que de melancolía. Yo no hago memoria de cuando me haya acordado del Limbo, infierno ni Purgatorio, porque encamino a mi salvación por la senda del cielo, y más me agradece mi alma las meditaciones de la suavidad de la Gloria que la pesadumbre de los tizonazos. Yo soy derrenegado de las tristezas, apóstata de los consejos y hereje de las seriedades, y sueño con mortajas, reos, condenaciones y ataúdes, y me son tan familiares las tristezas [que] se acuestan conmigo. Despierto busco la lisonja a mis ojos en las buenas caras, y soñando solamente se me representan infernales visiones. En la vigilia solicito con ansia los concursos alegres, inquietos y festivos, y durmiendo me horrorizo aprisionado entre mortajas, calabozos y lutos (pág. 62).

Podemos notar en este párrafo no sólo que Torres no comparte la opinión de la teoría tradicional de los sueños, pues según él su humor está lejos del melancólico, quien sí podría soñar con estas visiones horribles, sino que además expone sus reflexiones acerca de su visión alegre de la vida, nota ésta de lo festivo sobre la que siempre lo veremos volver desechando las tristezas y melancolías del espíritu grave y serio de "los silogismos" metafísicos.

Pasa luego Torres a referirnos las dos clases de sueños de que hablan los filósofos, que se convertirán en teólogos en la primera edición de 1743:

> Otras dos castas de insomnios divide la Filosofía: los unos dicen que los lee el Ángel de la Luz a los hombres para persuadirlos su bien, y los otros aseguran que los escribe el Diablo en el cerebro para burlar y asustar a los mortales (64)[400].

Para terminar el prólogo Torres recurre de nuevo a la irónica indiferencia de no saber cuáles son las causas del sueño:

> Sean, pues, naturales, divinos o diabólicos estos sueños, he de trasladar al oído de vm. el que me acometió la noche pasada, y abrigue su condición el que tuviere vanidades de Físico, que yo cada día ignoro más los arcanos de este Duende a quien llaman naturaleza (66).

En la primera parte de su obra *Los deshaciados del mundo y de la gloria*, de nuevo Torres vuelve a hablar de las causas del sueño. En la introducción al sueño, o como él le llama, "Sueño a un amigo", Torres describe el apacible momento de quedarse dormido

---

[400] Paul Ilie en el artículo más arriba citado pág. 53, n. 30, indica las "sugerentes implicaciones derridianas" que conlleva la mención de Torres de un ángel que "lee" y un demonio que "escribe". Jacques Derrida en su crítica al fonocentrismo europeo en su obra *De la Gramatología* dice que para el pensamiento metafísico existe una escritura buena, natural, divina, que está unida a la voz, a la presencia, mientras existe una escritura mala ligada a la artificiosidad y a la técnica. Escritura del alma y escritura del cuerpo, escritura del adentro y escritura del afuera, escritura de la conciencia y escritura de las pasiones; es decir, voz y escritura, pero como efectivamente dice Ilie, este aspecto nos llevaría demasiado lejos.

y las dulzuras en que se hallaba su imaginación hasta que un fuerte ruido le cambió su deleite en horrorosas y espantosas congojas:

> Finalmente yo estaba tan pacífico de humores, tan olvidado de pesares, tan aborrecido de deseos, y tan parcial con mis posesiones, que pudiera ser el verbigracia de los dichosos y la última comparación de la bienaventuranza natural. En esta aventura me puso el primer acontecimiento del insomnio, pero su duración fue tan pasajera como la que logran todos los placeres que no conocen sus fortunas dentro de la esfera de las eternidades. Media hora había dormido (a mi parecer) abrazado con el amable sosiego que he referido a Vm. Y al fin de ella barrió mi cerebro no sé qué maligno pavor todos los deleites, gozos y dulzuras con que hasta entonces estuve lisonjeando. Trocáronse mis felices imaginaciones en horrorosas inquietudes, rigores espantosos, amargas congojas y tristísimos insultos, y más cuando repentinamente oigo un ruido tan formidable y un plañidero tan terrible que pudiera atronar a todos los precitos[401].

En el desahuciado tercero Torres vuelve a insistir en las causas del sueño atribuyéndola esta vez a la ingeniosa causa de "algún narcótico grave, profundo y activamente soporoso". Podemos decir que la causa se corresponde de nuevo con el contenido del sueño: un hospital de enfermos, donde no es raro hallar algún tipo de narcótico, pero Torres otra vez se muestra escéptico al desentrañar dicha causa y recurre de nuevo a que sean los que estudian "silogismos" o los que creen conocer a la naturaleza quienes los descifren:

> Es imposible, señor y amigo mío, que la duración y resistencia de mi sueño no fuese introducida de algún narcótico grave, profundo y activamente soporoso. Porque mi contextura no podía retener en la región del cerebro disposiciones que pudiesen rechazar los sustos, sobresaltos, congojas, pesadumbres e íncubos que engendraban a cada momento en mi fantasía las visiones, espectáculos y fierezas del insomnio. Mil veces se hubieran despedazado las ligaduras de mis sentidos si las hubiera tejido la natural costumbre del sueño. Yo ignoro la causa y la fortaleza de tan torpe modorra. Usted la examine con los silogismos de su filosofía, o dejemos que la apuren los que aprehenden que saben conocer las habilidades y enredos de este duende que llamamos naturaleza (114).

---

401 Torres Villarroel, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, Edición preparada por Manuel Mª Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1979, pág. 65. Modificamos la ortografía. En adelante daremos la página en el propio texto.

En la introducción a la tercera parte, llamada “Sala de mujeres”, Torres nos describe minuciosamente el proceso del sueño y lo adjudica de nuevo a los vapores de la comida y como hiciera anteriormente lo asigna a algún diablo íncubo, pues otra vez lo asaltan infinidades de melancolías:

> Torpe, abutardado, perezoso y sacudiendo con lánguidos esperezos una remolona laxitud, que se estragaba por toda mi humanidad, me levanté ayer de la mesa [...] Los hidrópicos vapores, hinchados de la copia extraordinaria de la comida y de los sorbos, desmoronaron de mi cerebro algunos zumos, que colándose por las fibras de los nervios, me continuaban los estirones de brazos, las aberturas de boca, y otros preternaturales corcovos, con que en una misma coyuntura se saboreaba y se rendía mi cargado cuerpo [...] me quedé como dormido, y entregado a las correrías, juguetes y disparates del sueño. No quedó pensamiento triste, bulto fúnebre, memoria funesta ni tabla horrible que no saliese a ser melancólico objeto de mis aprehensiones. Los diablos, los precitos, los difuntos, los agonizantes y otras tristísimas visiones eran las alegres imágenes que se presentaron a los turbados ojos de mi medrosa imaginación. Danzaban por las mansiones de mi cerebro tan deformes y endemoniadas figuras, que muchas veces he creído en mis vigilias que algún diablo íncubo se acuesta con mi fantasía, pues la hace parir tamañas monstruosidades (251-252).

Vemos cómo a través de estas descripciones que Torres hace de las causas de sus sueños podemos sacar dos conclusiones. Una, que Torres se ríe y burla de la tradicional división de los sueños en divinos, diabólicos, naturales o animales, eso lo deja para los estudiosos de los “silogismos”, y otra: que Torres sueñe con tales *figuras diabólicas* no se debe a su humor, pues él trata de pasar su vigilia en la más agradable de las situaciones. Tanto una como otra no tienen más remedio que achacársela a algún diablo íncubo o a los humos gordos de la comida. Por lo tanto Torres estaría más cerca de la teoría diabólica, —sobrenatural—, y también de la natural, aunque de todas ellas lo único que quede es una irónica y paródica visión personal.

4.3.3 El proceso fisiológico de los sueños en Torres Villarroel.

Si en las causas del sueño hemos visto a un Torres burlón que deja finalmente en manos del lector a qué categoría tradicional corresponderían sus sueños, en la descripción del proceso fisiológico del sueño, que también describe en las introducciones a sus sueños, podemos ver a un Torres más analítico en consonancia con las teorías que sobre la imaginación se van a desarrollar durante todo el Siglo de las Luces hasta alcanzar su cima en el Romanticismo. Sin perder por ello su humor y su estilo característico, Torres nos planteará en ese proceso la entronización de la imaginación en detrimento de la razón y de los sentidos externos: el mundo del sueño o de la fantasía como el lado opuesto al conocimiento racional y sensible. Ello es debido también a su acusado criticismo con respecto a los saberes de su tiempo que no eran otros que los meramente escolásticos, a los que se opuso en su obra durante toda su vida. Paul Ilie en el artículo mencionado más arriba se propone estudiar el aspecto cognitivo que los sueños de Torres pueden implicar, para de esta forma poder establecer no sólo el lugar de Torres dentro de la Ilustración, sino también el de la propia España. Al principio de su trabajo dice el crítico:

> Si nos introducimos en este debate vía la fórmula literaria de Torres, de los sueños-vehículos, podremos ver los problemas de conocimiento que estos plantean como una más de las señales que marcan la distancia entre la visión vieja del mundo y la nueva. Las obras de Torres concebidas como sueños, al reflejar los cambios producidos en aquel tiempo en la teoría de la percepción sensorial, pueden confirmarnos, al menos en parte, si es que España participó de la emergente matriz europea de la Ilustración. Se mantenía, entonces, que los sentidos externos mediatizaban la información sobre los objetos que llegaban hasta los mecanismos del cerebro encargados de formar las imágenes e ideas, a los que también denominaban “mente”, “espíritu”, o “alma”. En este proceso de despertar del conocimiento dependiente, la imaginación funcionaba en cooperación con la memoria y la razón. Por contraste, los sueños, se decía, estaban constituidos por sensaciones combinadas una y otra vez durante el sueño, por la imaginación exclusivamente. Tal actividad en modo alguno podía ser tomada en serio como una forma de conocimiento fiable. Consiguientemente, los textos relevantes de Torres, o bien han de seguir este modelo, o bien resultarán obsoletos[402].

[402] *Op. cit.*, pág. 39.

Ya veremos al final del análisis del proceso fisiológico de los sueños de Torres la validez de la postura que Paul Ilie toma.

Prácticamente desde Juan Luis Vives hasta Quevedo y los demás autores que hemos venido estudiando que recurren en sus obras al sueño literario, encontramos apenas una breve explicación del proceso fisiológico. Al igual que ocurría con las teorías del sueño, Torres sobresale por encima de todos ellos a la hora de explicarnos el proceso fisiológico al que obedecen. Por ejemplo, Quevedo en el *Sueño de la muerte* tan sólo nos dice:

> Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a escuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro[403].

Como vemos, Quevedo aporta bastante poco pero suficiente para entender lo que decía más arriba Paul Ilie, que el alma se vio libre de las ataduras de los sentidos externos y que la imaginación (fantasía) le recitó la comedia, el teatro siguiente, es decir, el sueño que Quevedo nos va a contar, y que se encuadraría dentro de una tradición sobre la imaginación acorde con el barroco de su tiempo.

Torres es mucho más incisivo en este aspecto que todos los demás escritores anteriores, impregnando este planteamiento supuestamente científico de un tono irónico y paródico tan peculiar en él. En su obra *Anatomía de todo lo visible e invisible*, después de hablarnos como hemos visto de "los pelmazos vapores de la estación y de la hora" nos describe el proceso fisiológico del sueño:

> Con la quietud de la soledad y el nuevo descanso de mi perezoso sillón, se volvió a morir la tercera parte de mi alma; la memoria se reclinó en las orillas de sus cavernas y escondites; la razón se atolló en la muchedumbre turbulenta de espíritus y especies, y como se vio sin

[403] *Op. cit.* pág. 391.

> rienda ni sujeción alguna, la fantasía empezó a correr por las espaciosas mansiones del seso, levantando tal polvareda y disparates que cegaron los ojos del juicio, se entorpecieron las orejas de la discreción y el letargo hizo de las boberías que acostumbra (2).

Vemos como las tres potencias dejan de actuar al comenzar el sueño y se encuentra libre la fantasía (imaginación) para actuar en solitario en la mente, produciendo, claro está, los disparates propios de una potencia que no está regida por el alma, la memoria y la razón. En otras ocasiones, como veremos, en vez de *disparates* serán *duendes*, *títeres, figuras*, *monicacos*, etc.

En la primera parte de *Visiones y visitas*, en el preámbulo al sueño, después de la reflexión sobre el sueño y su parecido con la muerte, Torres vuelve a describir el proceso:

> ... fui perdiendo por instantes el tacto de los ojos y la vista de los otros tres sentidos y medio; y cuando, a mi parecer, el discurso estaba más despabilado, viene el sueño y ¿qué hace?, da un soplo a la luz de la razón y me dejó el alma a buenas noches y a mí tan mortal que sólo cuatro ronquidos unos por la boca y otros por lo que no se puede tomar en boca, eran asquerosos informe de mi vitalidad.
>
> Acostada el alma, y ligados los sentidos a escondidas de las potencias, se incorporó la fantasía y con ella madrugaron también otro millón de duendes que se acuestan en los desvanes de mi calvaria; y entre ellos se movió tal bulla que a no ser yo tan remolón de talentos tan modorro de sentidos, me hubiera desvelado los mismos arrullos que me mecían el letargo. Entre las varias figuras que se abultaron en la oficina del sueño, fue la más amable (aunque a los principios más horrible la que voy a sacar a la luz; y la estofó la fantasía con tales matices, que ahora que sé que no duermo y que ciertamente estoy dictando lo que soñé entonces, estoy por jurar que fue más visto que soñado (16-17).

Primero Torres pierde sus sentidos externos y después sus potencias dejando de nuevo levantarse triunfante sobre ellos a la fantasía. Los *desvanes de mi calvaria* son los mismos que *las espaciosas mansiones del seso* que acabamos de ver en la cita anterior, o que *las calles de mi calletre*, el *corral de mi cholla* o las *covachuelas de mi cerebro* que veremos más adelante y en donde tienen lugar las visiones del sueño. Torres incluso nos llega a decir que las visiones de la fantasía son más vivas y con más matices que si hubieran sido sentidas por los propios sentidos externos, esto es, más reales que en la

propia vigilia. En la "Introducción al sueño" de la segunda parte, Torres vuelve a insistir en que una vez que las potencias han perdido vigor, de nuevo se levanta la fantasía para hacer sus locuras :

> ..., a la dulce violencia de los arrullos y la sabrosa pesadez de los vapores se derribaron las pestañas, se tumbó el juicio, se remató el sentimiento, huyó la razón y yo quedé como un bruto en los brazos del sueño. La fantasía, como vive a espera de estos descansos para desarrebujar sus locuras, luego que sintió al entendimiento divertido, a la voluntad durmiendo y a la memoria roncando, empezó a formar en las calles de mi calletre una procesión de figuras tan propias, tan vivas y tan ordenadas, que más parecieron obra de un discreto cuidado que pintura de una loca aprehensión, y las fue colocando en la forma que irá leyendo el que tuviese ánimo para tomar a pechos el acíbar de estas verdades (pág. 108).

De nuevo Torres se sorprende de la viveza y orden de sus visiones creadas por la fantasía una vez dormidas las potencias, que parecen ser más obra de un discreto que de un loco. En la parte tercera, llamada "Introducción al sueño", Torres describe mucho más detalladamente el proceso e incluye sus conocimientos médicos así como una alusión a Morfeo. Después del comentario sobre la fortuna que vimos anteriormente Torres nos dice:

> Así hablaba conmigo, ponderando lo errante de la suerte y lo inmóvil de mi desgracia, hasta que se dejó persuadir la cabeza de la sombra, de la soledad, del silencio y de la positura; y trepando a mi calvaria los humos de la cena o ya ocupados los espíritus en la cocina del estómago, se relajaron los músculos, se opilaron las cavidades de los nervios, se obstruyeron los poros de sus fibras, cesó el ordinario correo de los órganos sensitivos externos al sensorio común, dejando el camino los caballos ligeros de los espíritus animales; cayéronse marchitos los párpados, sirviendo de mortajas a los ojos; y, en fin, el borracho de Morfeo me dejó tullido el espíritu, bozal el alma, atollado el entendimiento, en vacaciones a la memoria y en sábado a la voluntad. Luego que la imaginativa se vio sin pedagogo, empezó a travesear con una tropa de títeres, cucarachas y monicacos que se esconden en la covachuela de mi cerebro; y pasando esta desordenada escaramuza a sacar otras figurillas a sus tablas, con orden concierto y disposición admirable, representaron en el corral de mi cholla la comedia que verán los que quisieren atender al sueño que se sigue (pág. 198)[404].

[404] Nos dice Torres en esta cita que Morfeo dejó *en sábado a la voluntad*, esto es, la voluntad estaba de descanso como los judíos en lo están el sábado. Es interesante hacer notar esta alusión por los comentarios que se han hecho sobre un Torres converso. Lo veremos más detenidamente cuando nos ocupemos en el tramo final de nuestro estudio sobre la *Vida* de Torres.

Aquí vemos que Torres compara su mente con un teatro y al igual que veíamos en Quevedo el sueño que le sigue se asemeja a la representación de una comedia. Ahora Torres utiliza la palabra imaginativa en lugar de fantasía o imaginación. Las referencias médicas, más en concreto referencias a la filosofía natural de su época, a los nervios, poros, fibras, sensorio común, evidencian la postura *fluidista* que mantenía Torres en contra de la *vibracionista* que sostenía por ejemplo su contrincante polémico en asuntos de medicina el doctor Martín Martínez. Ambas teorías eran las normales en aquellas fechas, sin poder afirmar que una de las dos pudiera predominar sobre la otra. Como vemos, las cavidades de los nervios, o conductos, se cerraron al mismo tiempo que se obstruyeron los poros de sus fibras, es decir, desapareció el contacto entre los sentidos y el sensorio común, la mente; esto, más la desaparición de las potencias, deja de nuevo a la imaginativa el camino libre para hacer danzar sus figuras[405].

Más significativo, aunque muy breve, es el comentario que hace en el último de sus sueños. En la tercera parte de *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, "Sala de mujeres", Torres después de referir la intervención del diablo íncubo que empreña su fantasía añade:

> ¡Mágico prodigioso es el sueño! ¡Qué bien que transforma, pinta y abulta en los espacios imaginarios las aéreas y fabulosas imágenes para engañar nuestros sentidos y potencias! (pág. 253).

Así acaban las referencias al proceso fisiológico del sueño en las obras de Torres Villarroel. En esta última cita podemos apreciar como Torres concibe al sueño como algo mágico capaz de engañar a los sentidos y a las potencias. Las imágenes son aéreas en el sentido de descorporeizadas, además de fabulosas. Y ahora se refiere con el

[405] Para el tema de la teoría "fluidista" y la "vibracionista" puede verse el artículo citado de Paul Ilie, pág. 46-47.

término “espacios imaginarios” a lo que antes ha llamado corral, calles, covachuelas, etc., de la imaginación o del cerebro.

Tal y como nos dice Torres Villarroel una y otra vez el sueño está dominado por la imaginación. Es ésta la verdadera protagonista del sueño, la potencia que se opone a las otras potencias del conocimiento y a los sentidos externos que transmiten la sensación o percepción, es decir, la imaginación y con ella los sueños están completamente fuera del sistema cognitivo sensorial. La verdad es alcanzada por esta extraña vía que es el sueño.

A pesar de lo anterior, Paul Ilie considera justamente que la imaginación está separada en los sueños de Torres de la razón y del juicio, y aún así le concede un funcionamiento cognitivo. A lo que Ilie no contesta, o lo hace de forma no muy convincente, es a la cuestión de por qué esto es así, por qué los sueños de Torres tienen valor cognitivo a pesar de estar separada la imaginación de las demás potencias racionales y de los sentidos externos. Ilie recurre a la tradición alquimista de Torres para tratar de resolver qué clase de lugar es ese «lugar no-sensorial», ese, en definitiva, «no-lugar». Para ello trae a colación tanto las posibles conexiones de un transporte «seudo-místico» del que habla Sebold[406], como del «sensorio divino» de la posible interpretación del concepto de Newton de un «espacio infinito» incorpóreo. La verdad es que Ilie tiene que recurrir a Goya y a un cierto Diderot, no al enciclopedista por supuesto, para situar «a Torres, Diderot y Goya a una fascinación común con la experiencia puramente síquica y las posibilidades cognitivas del sueño», y esto reconociendo que en la Ilustración el modelo que se impone es justamente el sensitivo o sensorial. Nótese que decimos «se impone»,

---

[406] De ello habla Sebold en su introducción a las *Visiones y Visitas*. Para Sebold las «visiones» de Torres son como las visiones imaginarias sobrenaturales de los místicos. Aludiendo a San Juan y Santa Teresa. De esta última trae dos metáforas de su *Vida*, una de las cuales las hace equiparable a una de Torres en sus *Visiones,* «tenía manos “que no eran manos, sino dos manojos de vides”», pero dicha metáfora guarda más relación, como veremos en su momento con Quevedo que con Santa Teresa, pues Quevedo dice: «las manos, como un manojo de sarmientos». No creemos que las *Visiones* tengan nada que ver o más bien muy poco con las visiones imaginarias sobrenaturales de los místicos, sino más bien como hemos visto y el propio Sebold tan bien los señala con la tradición que llega hasta el propio Vives. Cfr. Op. Cit., pág. LXV y siguientes.

lo que quiere decir que existían otros modelos en competencia con él. Hoy en día, ya sabemos cuál ha sidoes el triunfador, el que la ciencia actual ha sancionado con su verdad racional. Ello nos hace imaginar un proceso rectilíneo que ha seguido la ciencia desde la Ilustración hasta nuestros días, cuando lo cierto es que en aquella época existían diversos modelos de conocimiento sin que ninguno llegara a imponerse sobre otro a no ser el sancionado al final del siglo XVIII o del siglo XIX. No hay que olvidar, como hemos visto, que el psiquismo extrasensorial de la tradición hermética y otros modelos coexistieron hasta el final de la Ilustración.

En verdad Torres entronca con una tradición que es la del desengaño, que no tiene por qué ser necesariamente barroca, hijo de la experiencia social de su tiempo, sino más bien el tipo de desengaño o nihilismo que va desde el estoicismo o los sofistas hasta nuestros días, un tipo de nihilismo que no cree en las vías del conocimiento empírico de la realidad, de ahí que ponga en cuarentena todo valor sensorial de carácter epistemológico y recurra a otras vías como puede ser la del sueño o la imaginación. De todas formas hay que decir que esos períodos en los que ha prevalecido la imaginación por encima del conocimiento racional es de orden histórico, por lo cual cada período responde a formaciones discursivas diferentes. En el caso de Torres está claro que se trata de una franca oposición al tipo de conocimiento que había en su tiempo, el escolástico, el de los «silogismos» de la lógica. En vez de apelar a ese tipo de conocimiento, Torres emplea el recurso al sueño y la sátira como otra forma alternativa para alcanzar la verdad, al mismo tiempo que toma partido por un tipo de género literario más popular o tradicional, un tipo de subgénero mejor dicho, que calaba más hondo en la sociedad en la que Torres se desarrolla y al que tienen acceso las cada vez más amplias capas populares. Este tipo de subgénero satírico tiene, como veremos a continuación, una amplia acogida por esas mismas capas populares ahora lectoras y que

aprecian en mucho un tipo de discurso humorístico, carnavalizado, que se opone, mediante la subversión humorística, a la jerarquía social del Antiguo Régimen, representada sobre todo en discursos «serios», discursos del poder político, eclesiástico o nobiliario.

Nos resta ahora el análisis de cada una de las sátiras menipeas que Torres Villarroel escribió consciente de que estaba manejando un género antiguo y los recursos narrativos paródicos, humorísticos, irónicos, serios, morales, etc. que le sirvieron de base para una creación hipertextual de profunda inspiración y estilo propio que la crítica no ha llegado ha desentrañar por completo.

4.4 *Correo del otro mundo*

El *compendium* torresiano: astrología, medicina, derecho, filosofía y moral. Un nuevo *imaginario cultural* (antiguos y modernos).

4.4.1 TEMÁTICA Y CONSTRUCCIÓN MACROTEXTUAL. LA PARODIA

- Hipotexto ideológico: la epístola

Antes de pasar al análisis de la parodia o hipertextualidad llevada a cabo por Torres Villarroel en sus sátiras menipeas, tenemos que matizar ciertos términos. Llamamos al hipotexto «ideológico» porque lo que Torres va transformar no es la acción y las formas espacio-temporales como lo entiende Genette en su análisis de la hipertextualidad formal tantas veces citado, sino tan sólo la estructura ideológica del género, en este caso la parodia de la epístola, que mantiene la estructura de corresponsales epistolares sólo con el interés particular de parodiar a aquellos que Torres elege como más apropiados a los debates de su época. Al ser la sátira menipea un relato cuya característica principal es estar basada en ideas o discursos ideológicos más que en acciones, debemos ampliar la hipertextualidad formal de la que habla Genette en el sentido de que un texto B proviene de un texto A, como lo consideramos anteriormente en el sentido temático, por otra concepción más general según corresponde a un género de carácter prometeico como es la menipea. También la ideología, el discurso, puede ser parodiado sin llegar a la parodia de los personajes o su acción en un texto dado, para ello el hipotexto tiene que ser construido por la propia hipertextualidad del relato. Si queremos parodiar unas epístolas, ya sean entre Petrarca y Horacio o las mismas de Séneca, u otras cualesquiera, el hipertetexto, el texto en segundo grado tiene que inventar un personaje que se corresponda con el discurso que quiere ser parodiado, puede ser el estilo literario de Petrarca, Horacio o Séneca, pero como Torres Villarroel está interesado en parodiar el discurso de la astrología, la medicina, la filosofía, el derecho y la moral, inventará e intercambiará cartas con los

destinatarios que mejor venga al caso y sirvan para construir su hipertexto, pues no existe un hipotexto que contenga a esos cinco personajes ni siquiera un texto que refleje la ideología de todos ellos. En el caso de *Correo* serán por ejemplo el astrólogo Sarrabal de Milán, Hipócrates, Papiniano, Aristóteles y un muerto místico aquellos con quienes va a mantener correspondencia y de esta forma hace posible un diálogo teórico-jocoso protagonizado por las posturas discursivas adoptadas por aquellos insignes varones y los nuevos argumentos de la mentalidad que encarna Diego de Torres Villarroel.

Correo del otro mundo es la primera sátira menipea de este ciclo que vamos a analizar en este apartado, pues las demás de carácter más científico son sátiras menipeas eruditas y no literarias, que recurren, como hemos dicho antes, al artificio formal del *sueño* también como marco ficcional. Como toda sátira menipea *Correo del otro mundo* es la ficcionalización de un género serio a un registro paródico, en este caso el género epistolar, y tenemos un marco onírico que nos sitúa en el más allá: ilustres difuntos que se encuentran bajo tierra, el submundo o más allá, y que remiten a Torres cartas por medio de un estudiante de horrible aspecto. Se trata de cinco cartas escritas, como hemos dicho, por el astrólogo Sarrabal de Milán, Hipócrates, el jurisconsulto Papiniano, Aristóteles y un sabio místico, a las cuales contesta Torres por medio de un amigo suyo que le sirve también como lector, escribiente y comentarista de las cartas. Cada difunto recriminará a Torres algún aspecto de su vida y de su obra en consonancia con la dedicación y fama alcanzada por el ilustre difunto, aunque Hipócrates y Aristóteles se muestran, a pesar de su crítica como amigos.

El siglo XVIII conoce un verdadero auge por cuanto al género epistolar se refiere, siendo entonces cuando se crea el género de la novela epistolar, que venía ya precedido

desde el siglo XVI por las colecciones de cartas familiares. No hay que olvidar tampoco que ya desde la antigüedad las cartas literarias entraban a formar parte de la formación retórica de los alumnos desde al menos el siglo IV a. C.

En nuestro país, por ejemplo, se publica en la época del humanismo uno de los primeros y mejores manuales de Europa, *Cosa nueva. Primer libro de cartas mensajeras*, 1549, de Gaspar de Texeda, otro tipo es el *Manual de escribientes*, de Antonio Torquemada, o bien las *Cartas familiares* de Antonio de Guevara. Lo cierto es que el siglo XVIII conoce un incremento de esta fórmula de comunicación, muy relacionada con la vuelta al siglo XVI que la Ilustración retoma como modelo de clasicismo en todos los sentidos.

Durante el siglo dieciocho en España son famosas las colecciones de cartas latinas que Manuel Martí, deán de Alicante, publica gracias a la ayuda de su discípulo Mayans, o incluso las mismas del propio Mayans, también publicadas en latín y que obtuvieron un gran éxito tanto en España como en el extranjero por la calidad de su escritura y los personajes a los que iban dirigidas, casi todos ellos *novatores* de la historiografía crítica, bien españoles o extranjeros como los bolandistas belgas o la Congregación de San Mauro de los benedictinos franceses, tan unidos a los de Valladolid a los que pertenecía el propio Feijoo.

Por otro lado están las cartas que los ilustrados se dirigían en castellano. De nuevo es Mayans la figura capital en esta empresa, no por ser de los primeros si no por la amplia gama de sus receptores: Burriel, Nebot, Pérez Bayer, Martínez Pingaron, Jover, etc., o los ilustrados, ya de la segunda mitad de siglo, como por ejemplo Jovellanos. Si Francisco Sánchez-Blanco en *La mentalidad ilustrada* ha hablado de una «Ilustración oral», con más sentido todavía podríamos hablar de una «Ilustración epistolar».

Nos interesa destacar ahora la importancia que desde los primeros momentos del humanismo europeo tuvieron las epístolas. En este sentido cabe señalar como siempre a

Petrarca, quien en sus *Familiarium rerum libri* envía cartas a Homero, Séneca, Horacio, Virgilio, Cicerón o Quintiliano entre otros, siguiendo con ello la tradición que esos mismos autores clásicos inauguraron con sus libros de epístolas familiares. En el caso de Petrarca se trata ya de formar con el grupo de cartas un breve conjunto o tratado donde la prosa empieza a ser novelística en su empleo de una sabiduría que huía de la sistematización escolástica o dialéctica, y donde también se incluían los *colloquia* o diálogos humanistas de tradición erasmiana. Por supuesto que estas cartas, primero, y más tarde estos libros tenían como receptores no sólo a los humanistas que gustaban de ellas sino a un amplio sector de la sociedad que empezaban a saborear la vena autobiográfica, vital, que esas mismas epístolas representaban. La carta era introducida como principio de una narración, o bien se incluía dentro de la prosa novelística de alguna obra que con el tiempo llegaría a crear el género de la «novela epistolar», con antecedentes en nuestro país de obras como las de Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores* o la de Rodríguez del Padrón *Siervo libre de amor*. Pero es sobre todo Guevara quien cambia el modelo de estas epistolares introduciendo el ingenio verbal y la sátira social, cuyos antecedentes tan importantes para este tipo de «epistolas festivas y de fondo autobiográfico», son Fernando del Pulgar y sobre todo Francisco López de Villalobos, quien además de su *Epistole quedam familiares…*, escribió un breve tratado sobre la locura amorosa, y otro «sobre la fenomenología del *homo ridens*» en la que sostiene que la risa tiene un valor terapéutico. Las epístolas de Guevara, así como su *Marco Aurelio* y *Relox de príncipes* fueron imitadas o parodiadas por Francesilla de Zúñiga y por Alonso Enríquez de Guzmán, en «un claro proceso de intertextualidad paródica» como afirma Márquez Villanueva [407], quien incluye todo este género de las «epístolas familiares» dentro de la literatura bufonesca o del loco cortesano y dentro del

[407] Francisco Marquéz Villanueva, *Op. cit.*, pág. 518.

género de las «nuevas de corte», de la cual no se halla lejos Torres Villarroel en sus sátiras, tanto en esta de *Correo* en la que da noticia de los grandes y diferentes pensamientos de antiguos y modernos sobre diversas materias, o en las de «noticias de corte» de su siguiente sátira, *Visiones y visitas*, más enfocadas al acontecer y a la realidad de sus días, con ese toque de incipiente periodismo que conlleva y el rechazo de una bufonería viciosa, charlatana o chocarrera, que en definitiva no eran sino la de sus propios competidores.

Pues bien, es en esta tradición humanista de las epístolas como género serio donde se va a constituir el germen de la narración epistolar de Torres Villarroel en *Correo del otro mundo*, innovando en esa tradición con un aspecto jocoso y de parodia. Al igual que cualquier autor de la época del humanismo podía haber contestado a Petrarca como si fuera un Homero o un Cicerón que había recibido su carta, Torres juega con este artificio y recibe cartas de ilustres difuntos del más allá dirigidas a él y a las que contesta. La parodia y la ficcionalización de las «cartas familiares» humanistas las realiza Torres en 1725 como primera muestra de un proceso de literaturización de las epístolas familiares que llevará a la creación, como hemos dicho, del género de la novela epistolar.

El hecho de conversar con difuntos ilustres estaba recogido ya en Dante o en el Quevedo de los *Sueños*, pero en realidad la tradición a la que se acoge Torres y los autores anteriores citados no es otra que a la del diálogo lucianesco, en su sátira menipea *Diálogos de los muertos*, en el que Diógenes requiere la presencia de Menipo en el Hades para poder reírse aún más de lo que lo hace en la tierra, dicho diálogo es una de las primeras formas literarias donde un personaje vivo habla con difuntos ilustres aunque para ello tenga que bajar al propio infierno, en clara parodia de textos clásicos

del monologismo épico. Es esta rica tradición menipea, retomada en el Renacimiento y en la Ilustración, la que le da plena originalidad a la obra de Torres y de la cual era consciente: «¿Tener conversación con los muertos por medio de la memoria? Esto es posible, y fructuosa plática para el último fin. Pero escribir cartas por estudiantes es cosa que no habrá sucedido a ninguno viviente, si no es a mí, que me suceden cosas que no están escritas»[408]

Manuel María Pérez López en su edición e introducción a esta obra de Torres afirma que con ella el autor español se acerca a la autobiografía y la novela modernas. En principio establece el marco de los géneros o subgéneros literarios como «modelos estructurales históricos configurados mediante un conjunto de arquetipos semióticos, constructivos, retóricos, reveladores de una forma de percibir la realidad, ordenarla y expresarla literariamente»[409]. Por supuesto, los géneros crean en los lectores unas expectativas derivadas del propio género, pero como Manuel Mª Pérez trata *Correo* desde el punto de vista del género del «sueño literario», es por lo que este crítico no ve cumplirse en la obra el grado de previsibilidad que todo género literario conlleva, y señala cómo la «incertidumbre» y el «desconcierto» forman parte del sentido final de ella. Así el propio crítico escribe que Torres en esta obra «suscita expectativas que se complace en defraudar o desviar, amaga modalidades genéricas que escamotea, sustituye o mezcla con otras; y en fin, ofrece a sus lectores un extraño pacto inseguro y cambiante, que más que a orientarlo parece destinado a promover su desconcierto»[410]. No sucede lo mismo si en principio en vez de al «sueño literario» consideramos el género de la «sátira menipea», en la cual desde el comienzo se conoce y se acepta un

---

[408] *Op. cit.*, pág. 109.
[409] Manuel María Pérez López, *Correo del otro mundo – Sacudimiento de mentecatos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, pág. 72.
[410] *Op. cit.*, pág. 72.

más allá desde donde se escriben las cartas y que los lectores reconocen como fantástico. No en vano, Manuel Mª Pérez tiene cierta razón, pues él se está refiriendo a la primera edición de la obra donde no aparece muy claro el marco onírico de la misma, lo que sí le confiere cierta ambigüedad. Torres en su segunda edición, 1743, publicada junto a otras sátiras, y en las *Obras completas*, 1752, ya antepone el marco onírico como introducción al sueño para de esta forma dar a su conjunto de sátiras un sentido más unitario. Para nosotros es muy significativo que Torres precisamente aclare este pormenor en su segunda edición, que es la que debemos leer, la que Torres asumió en sus *Obras completas*. De todas formas, aun respetando la primera versión, está claro desde el mismo comienzo en que el amigo lee las firmas de cada una de las cartas, que quienes las escriben son personas muertas hace años o siglos, con lo que el elemento fantástico que la menipea conlleva está desde el principio implícito, y razón por la cual la estructura del sueño literario no se rompe como quiere Manuel Mª Pérez, sino que hay que apuntar a otro modo de estructura o de género para comprender en su integridad el pacto que el autor establece con sus lectores. No es sólo la ficcionalidad del marco onírico lo que está en juego, sino el carácter burlesco y jocoso que adquiere desde el principio la obra, en un juego entre realidad y ficción; buena prueba de ello son las fechas y el lugar desde donde están escritas las cartas de los difuntos: «De mi podridero, feria ninguna, y por consiguiente ni día, ni mes ni año, que por aquí solo se ferian eternidades», «De la oscuridad de mi eterna noche», «Del podridero. ¿A cuántos? Vuestra merced lo sabrá, que estoy olvidado del día que llegué a esta», «De esta bóveda, tiniebla eterna donde me oscurezco», donde podemos observar la parodia del género epistolar. Eugenio de Salazar, en su conjunto de cartas no publicadas en vida, aunque difundidas en manuscritos, tiene una titulada «Carta a una dama llamada Isabel de los Ángeles…», donde parodia las cartas de amor, que lleva al final una despedida muy

parecida a la que vemos en Torres Villarroel: «fecha a los rayos de mi sol, con la mano de mí sola, hoy día de mi principio», lo que nos confirma que ya desde el Renacimiento las parodias de cartas, sean de amor o de otro tema, existían dentro de la misma retórica junto a la enseñanza, difusión y cultivo de las cartas serias, es decir, se trata de la práctica contrarretórica de la parodia de tópicos petrarquistas, que también podemos apreciar en la referencia a la especificación de la fecha en que se encuentran los amantes, como por ejemplo Lope de Vega en su soneto "Dice el mes en que se enamoró" de sus *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*[411]. En este sentido hay que tener en cuenta las obras de Salas Barbadillo, *La estafeta del dios Momo*, compuesta de epístolas burlescas, y de Matías de los Reyes, *El curial del Parnaso*, 1624, en la cual se incluyen la correspondencia entre dioses y pesonajes vivos o muertos.

Otro «pacto» se establece entre Torres y sus lectores. Como muy bien ha sabido verlo Manuel Mª Pérez, el pacto autobiográfico también está presente en *Correo* con su asimilación entre autor-narrador-personaje, lo que confiere a la obra un evidente carácter referencial. Para el crítico y editor de esta obra también ese pacto es inseguro, pues «no solo carece de las garantías habituales (título, introducción…) y otros rasgos constitutivos (relato retrospectivo, etc.), sino que resulta descaradamente sospechoso, al irrumpir en un marco narrativo cuya naturaleza fantástica quedará finalmente desvelada»[412]. Como decimos dicho pacto autobiográfico es de naturaleza referencial, o sea, el lector asume como realidad verdadera lo que el autor-narrador-personaje dice. Pero tenemos que tener en cuenta una de las características de la sátira menipea a la

---

411 Para esta función de lo burlesco en el mito clásico y la parodia sobre la tópica petrarquista, véase el libro de Rosa Romojaro, *Lope de Vega y el mito clásico***,** Universidad de Málaga, 1998, sobre todo su último capítulo.

412 *Op. cit.*, pág. 75.

hora de hablar de autobiografía en la obra de Torres, pues la identificación entre autor y narrador es una de ellas.

Manuel Mª Pérez afirma que el diálogo o coloquio, es otro género que Torres incorpora a su obra, «un género neutro en cuanto a la referencialidad […], y por ello puede servir de puente entre el grado máximo de ficcionalidad del sueño fantástico y la referencialidad —al menos en teoría— del género epistolar»[413], sin darse cuenta evidentemente que el diálogo forma parte de la misma estructura de la sátira menipea. Otro de los pactos que establece Torres con sus lectores es el epistolar, un género llamado a la referencialidad y que para Manuel Mª Pérez «estaría destinado a contrapesar la naturaleza intensamente ficticia del sueño fantástico con la poderosa ilusión de referencialidad que le es consustancial»[414]. También en este caso Torres «manipula» dicho pacto epistolar, pues aunque las epístolas puedan ponerse al servicio de la ficcionalidad en el caso de la novela epistolar o en cartas integradas en una obra, como hemos dicho, el mismo género epistolar está abierto a procesos de ficcionalidad interna como es el caso de las cartas literarias, pero aun en estas ocasiones, como ha estudiado Claudio Guillen, la epístola sigue guardando su carácter de verosimilitud: «la no-ficcionalidad es admitida desde un principio como premisa básica y condición verdadera. Esta condición, la que da por supuesta una realidad común como arranque de la correspondencia, es una convención constituyente»[415]. Torres también quebranta este pacto epistolar sobre la verosimilitud y no-ficcionalidad de las cartas al ser sus remitentes difuntos ilustres muertos hace siglos, por lo que no comparten ni tiempo ni espacios comunes, otra de las características dentro de la fantasía de la sátira menipea: su acronía o diferentes niveles diegéticos; no obstante, Torres busca el artificio para que los corresponsales puedan comunicarse y los difuntos de ultratumba tengan noticias de

413 *Op. cit.*, pág. 76.
414 *Op. cit.*, pág. 77.
415 Claudio Guillén, "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", *Revista de Occidente*, 197, pág. 85.

lo que sucede realmente en el mundo. En verdad, como hemos visto, a la sátira menipea no se le puede exigir verosimilitud de ningún tipo, pues lo fantástico surge desde el comienzo y es la imaginación quien conduce la narración. Como se puede apreciar en esta obra se establece la práctica de la mezcla de géneros literarios tan propio de la sátira menipea, y además es cierto que ningún pacto de verosimilitud o referencialidad puede existir en la obra cuando se trata justamente de lo fantástico.

- Hipertextualidad. Transposiciones diegéticas. Transvalorización

En cuanto a la estructura externa de *Correo*, ésta es muy simple: una vez llegado el misterioso y horrible mensajero de las cartas que asusta a Torres, y de llegar el amigo que trata de recuperarle del susto, este amigo lee una carta de uno de los difuntos, se pasa luego al diálogo entre el amigo y Torres que comentan la carta, para después dictar Torres su respuesta y finalizar con otro diálogo entre ellos. Esta estructura se repite en las cinco cartas. Sin embargo, esta estructura aparente se complica con la visión o crítica que cada difunto nos ofrece de Torres, ya que muestra diferentes facetas de su vida y obra, o más bien del Gran Piscator de Salamanca a quien van dirigidas las cartas, uno de los múltiples «yoes» o máscaras que Torres adoptó en su escritura, y que era precisamente la más conocida en el tiempo en que Torres escribió este texto. Como hemos dicho ésta es la primera obra importante que Torres editó cuando sólo era conocido como un creador de novedosos almanaques desde 1718, fecha en que adopta esa máscara folclórica que nunca más podría abandonar y de la que él mismo se aprovechó para obtener unos beneficios económicos considerables. Otros puntos de vista se establecen en la obra, así el del amigo que lee las cartas y escribe las respuestas de Torres o la de los amigos a quienes cuenta su sueño, y por supuesto los lectores, últimos receptores de la obra. Toda esta estructura interna de espejos ha sido estudiada por Guy Mercadier quien la denomina estructura o arquitectura «concéntrica» o «sistema torres-céntrico», donde según el crítico francés combina no menos de quince puntos de vista y cuyo sistema está representado por cinco interlocutores en un esquema circular que superpone cuatro tiempos: 1) bajo la mirada del lector, 2) bajo la mirada de los tres amigos, 3) bajo la mirada omnipresente del mensajero del más allá, 4) bajo las

miradas sucesivas de cinco interlocutores, 5) bajo la mirada y mediación del amigo[416]. Para nosotros se trata más bien de una obra polifónica o *dialógica*, siguiendo a Bajtín, que ofrece múltiples perspectivas desacostumbradas o insólitas de la realidad, así como un rumor de *voces* diferentes.

Mercadier, en su bien asentada propuesta de considerar la obra de Torres bajo los parámetros de la autobiografía nos llega a decir que «mediante la correspondencia con los difuntos y el diálogo con el amigo, Diego instala un tribunal ficticio encargado de juzgarle, y, por supuesto, de absolverle. Tal estrategia es muy comparable con la que informa *Rousseau juge de Jean-Jacques*: esta obra es una auténtica ficción (*Le Français* es un personaje imaginario, los diálogos son pura invención), y sin embargo, a nadie se le ocurriría suprimirlos de la colección de los escritos autobiográficos del ginebrino»[417]. A pesar de su esfuerzo intelectual de lectura y de darnos a conocer a un Torres Villarroel hasta entonces inédito en el sentido de proponer su obra como anticipo moderno de la autobiografía, en especial su *Vida,* esta postura ha tenido sus seguidores en críticos que se han servido de sus teorías y análisis, no obstante, para nosotros, la autobiografía moderna empieza con Rousseau, ya que el «yo» torresiano hay que leerlo y situarlo en una tradición literaria anterior, premoderna si queremos, y basada en el humor jocoserio, la parodia de textos —incluso de él mismo—, la ironía, las burlas y las veras, etc. Es por tanto en esta perspectiva donde hay que situarse para leerlo. Por supuesto, el elemento autobiográfico existe en la obra de Torres en abundancia, pero es una autobiografía o protagonismo de un «yo» que no llega a expresar «lo íntimo» como característica del «yo» moderno, sino que su finalidad es expresar en público la nueva privacidad que se establece en las relaciones sociales en el comienzo de la época que Torres anuncia como característica de fragmentación, impersonalidad, desfiguración del

---

[416] Guy Mercadier, "Los albores de la autobiografía moderrna: el *Correo del otro mundo* (1725) de Diego Torres Villarroel, *Anthropos*,135, pág. 34.

[417] *Op. cit.*, pág. 35.

«yo» o «teatro del yo», hecho que se corresponde fielmente con la diversidad constante de su obra. Se trata, por tanto, de una privacidad que tenderá todavía a lo humorístico o jocoso sin expresar de veras su «intimidad», pues la ironía y el humor de la sátira menipea se lo impide, pero que sin embargo también participa de la nuevas relaciones mercantiles que hacen que el «yo» o «el sujeto» aparezcan como nuevo campo donde la vida personal es tomada en cuenta a la hora de ponerse a escribir, a trabajar, y el trabajo de Torres no es otro que la escritura, una escritura paródica de la que el mismo Torres es absolutamente consciente, mucho más, por supuesto, que de estar ensayando la vena autobiográfica.

Es la literatura, la escritura, el autor, plenamente instalado en el mercado en general y en el literario en particular, lo que Torres protagoniza en realidad inaugurando en la literatura española una nueva prosa que sí está a la altura del comienzo de la modernidad, una prosa coloquial, cotidiana, narrativa, ya muy alejada de lo que significaba el Barroco. Torres es esencialmente moderno en esto: en su lenguaje, pues de las dos líneas que la narrativa, según Bajtín, toma en la modernidad: la épica o la carnavalesca, según épocas y autores, es en esta última donde se instala Torres, prosiguiendo la rica tradición que alcanzará en nuestros días obras como las de Valle Inclán, Ramón Gómez o Juan Goytisolo por poner tres ejemplos relevantes. Una tradición de la risa que pone en entredicho la seriedad ontológica y epistemológica del sentido único, desenmascarando con ello la sacralizada identidad de la moralidad metafísica que todo lo considera idéntico a sí mismo. En definitiva, un nuevo «sujeto» que no se expresa ya limitado en los moldes de la creación racionalista, sino en la libertad creativa de los nuevos tiempos de ilusión y vitalismo, de la rica pluralidad de la vida, de utilidad práctica frente a las inútiles abstracciones escolásticas que todavía sobrevivían en la enseñanza universitaria, de textos híbridos donde explayar su

avasalladora personalidad y vitalismo, de géneros en desuso pero populares a los que dio una nueva configuración, muy conocedor, por supuesto, del éxito y la popularidad que esa resurgente paraliteratura le podía reportar económicamente. Una escritura que en la línea de un Rabelais, un Cervantes, un Quevedo burlesco, por ejemplo, o más adelante un Swift, inaugura con nueva libertad, una «intertextualidad» que no es más que una lectura alegórica de la literatura anterior, monológica y aristotélica, constituida, como podemos observar en *Correo,* por parámetros realistas y verdaderos, lenguaje denotativo, filosofía aristotélica, medicina galénica, etc., es decir, por parámetros de regularidad, seriedad, obediencia e impersonalidad. Como dice Kristeva «las épocas en que se desarrolla la menipea son épocas de oposición al aristotelismo, y los autores de las novelas polifónicas parecen *desaprobar las estructuras mismas del pensamiento oficial, basado en la lógica formal*»[418].

Si nos referimos en concreto a *Correo*, más que la nota biográfica, nos parece que se debe ver a un Torres que no se hace portador ni de los nuevos valores ni de los antiguos, sino que con un humor corrosivo, y a pesar de que no deja de referirse a su vida y a su obra se erige en mediador entre tiempos distintos, catalizador de una reelaboración sincrética y ambiciosa que correspondería a su entidad personal, sin abandonar nunca la actitud jocosa. En cierta forma se podría llamar a este texto una *doxografía*, pues en realidad, lo que nos transmite son las doctrinas y opiniones de filósofos antiguos.

Sin embargo, lo más interesante para nosotros en el aspecto de la hipertextualidad es la relación que se establece entre el mundo de Torres y el mundo de ultratumba de sus corresponsales. El nivel diegético espacio temporal de los corresponsales se sitúa en el mundo de ultratumba cuya acción, o más bien falta de ella,

---

[418] Julia Kristeva, *Semiótica 1*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 218. El subrayado es nuestro.

es transformada, ya que dicho nivel resulta tan «reactivo» como el de los propios vivos. Una serie de anacronías se producen por tanto en este nivel diegético: vemos a los muertos leer y escribir cartas, reirse, hablar con otros difuntos, etc., todas ellas situaciones consistentes en dotar de vida con detalles profesionales, estilísticos y modernos pertenecientes al otro nivel diegético, el nivel metadiegético del relato de Torres. Son precisamente estas anacronías del nivel de ultratumba una de los motivos por las que este texto nos parece tan divertido. Estos niveles espacio temporales diegéticos, el de ultratumba absolutamente alejado del nivel metadiegético de Torres, se relacionan por un procedimiento capaz de salvar la distancia espacio temporal entre ambos: un estudiante de aspecto horrible es el que sirve de *correo* entre un mundo y otro, y por lo tanto pertenece a ambas diégesis o mundos espacio temporales. Esta especie de parodia de *Mercurio* tiene prácticamente solo esa función en la obra: relacionar los dos niveles diegéticos tan diametralmente opuestos, es una especie de máquina del tiempo que comunica espacios y tiempos diferentes uno con otro; además, también ejercerá al final de la obra de juez moralista que enjuicia las cartas que Torres ha contestado a sus remitentes y tratará de llevarlos desde el nivel metadiegético de Torres al diegético de los difuntos de ultratumba, al que Torres y su amigo se niegan a viajar por miedo. Allí surge otra anécdota divertida porque Torres despierta del susto, lo que nos lleva de nuevo a un cambio de nivel narrativo regresando Torres de la esfera narrativa a la extradiegética del espacio temporal de su casa donde había comenzado el sueño. Torres no quiere dejar su mundo histórico, su diégesis, para viajar con el horrible *correo* a la otra diégesis del mundo de ultratumba. Como podemos observar se trata de una hipertextualidad de diferentes niveles narrativos y diferentes relaciones entre el narrador y su historia, de esta forma vamos pasando de una modalidad a otra sin prácticamente darnos cuenta, producto de la pericia en la creación fantástica que Torres

Villarroel utiliza manipulando continuamente diferentes niveles espacio temporales y narrativos.

Resulta curioso también la forma en la que está tratado el tiempo del relato, ya que el mundo de ultratumba se sitúa a una distancia temporal considerable con respecto al de Torres. Pero esto es y no es cierto, es cierto que observamos un movimiento analéptico hacia el pasado, pero en realidad el tiempo donde se sitúan los personajes de ultratumba es el mismo de Torres, 1725, de forma que el *tiempo cronológico* se va sucediendo de igual manera en el mundo de ultratumba que en el de Torres, cualquier personaje del más allá puede despertar o aparecer en el mismo tiempo cronológico del relato, pero no sucede lo mismo con el *tiempo histórico*, ya que es aquí donde se da realmente la analepsis. Los personajes no han avanzado en el tiempo histórico y todos ellos hablan desde su mentalidad e ideología pasada, desde su discurso instituido en su propia época o tiempo histórico. Este contraste entre el tiempo cronológico y el tiempo histórico de la diégesis de ultratumba produce un efecto de extrañamiento del que no está ausente el carácter fantástico y cómico de este género de la menipea.

Pero no sólo las relaciones espacio temporales se establecen entre ese mundo de ultratumba y el mundo del relato de Torres, también la diégesis del mundo de los muertos va a tener relación con la realidad extradiegética, haciendo así posible que los muertos estén enterados por ellos mismos, no a través el relato, de lo que ocurre en el mundo en todo momento, de esa manera todos pueden conocer y leer en este caso el almanaque escrito por Torres en el año 1725 que sirve de motivo fundamental para interconectar los diferentes discursos de los difuntos. El recurso utilizado en esa relación extradiegética es también cómico, pues cada difunto tiene una especie de practicante, en el caso de Hipócrates o un pasante en el caso de Papiniano, los cuales a través de una mina abierta acceden al mundo real extradiegético.

Pero esta relación que se establece entre el mundo de ultratumba y el mundo exterior histórico, entre diégesis y extradiégesis, está duplicada, pues es la misma relación que se establece en el relato autodiegético de Torres con su amigo, quien no se cree que sea en verdad un correo del más allá sino una broma de cualquiera que tiene ganas de reirse de Torres. Como el amigo es quien lee y escribe las respuestas observamos un paralelismo entre la vida de ultratumba con sus ayudantes y el relato de Torres con su amigo «ayudante escribidor y comentador».

También la *transvalorización* es un recurso hipertextual utilizado por Torres[419]. Asi, de esta forma, los difuntos son valorizados o desvalorizados por el propio autor. Existe una clara desvalorización en la carta que le remite Villarroel al astrólogo Sarrabal de Milán a quien acusa de aburrido y pasado de moda. Por el contrario hay una gran valorización con respecto al personaje histórico de Hipócrates a quien Torres admira. Pero lo que no cabe duda es que todas las cartas de Torres son una sobrevaloración de sí mismo y de su obra, una defensa teórica de su estilo novedoso que en algunos casos podrían constituir un verdadero metatexto o texto crítico.

El humor de Torres adopta diferentes posturas y técnicas para producir la risa, derivadas de la tradición de la sátira menipea. En *Correo* es el plano de la irrealidad del mundo de ultratumba que se expresa como el mundo corriente, como si fueran auténticos mortales, planteando dicho más allá como si se tratara de la misma vida que en la tierra, un escenario fantástico como el más natural del mundo es lo que nos produce la risa; también el contraste antagónico entre lo antiguo y lo moderno de los almanaques, o de las demás cartas, nos lleva a percibir una alegoría de la realidad literaria, filosófica, médica, etc. de su tiempo cultural, lo que hemos llamado el nuevo

[419] Véase, Gérard Genette, *Palimpsestos*, *Op. cit.*, págs. 432.475.

imaginario cultural, donde todavía están presente la lucha de las dos fuerzas antagónicas. De ahí que Torres en sus respuestas a los difuntos apele a que ya están en el otro lado y no deben hablar ni conocer mucho de lo que pasa en el más acá, y les dice que como muertos es mejor que callen.

En *Visiones y visitas* la caricatura grotesca, los retratos burlescos marcan la senda por donde discurre la técnica del humor de Torres. La concepción antagónica que del pasado tenía Quevedo está en abierta disidencia con la *actualidad* inmediata del mundo que le muestra Torres, actualidad que es característica propia de la sátira menipea, aunque siempre mediatizada por las modas, costumbres y tipos nuevos frente al pasado y moralizador de Quevedo, lo que supone un anuncio de la incipiente modernidad que Torres está viviendo, una alegoría del tiempo, de la caducidad de la vida. Aparece pues, un nuevo *imaginario cultural* que no es más que el conflictivo parto de la modernidad en España incapaz de asumir las nuevas propuestas ilustradas, modernas, a causa de la persistente presencia y dominio de un moralizante y rancio escolasticismo y neoestoicismo cristiano donde todavía la muerte y el desengaño no dejan paso al disfrute de la vida mundana, terrenal, incapaz de asumir la necesidad de un nuevo sujeto que se relaciona de una forma acorde con la mentalidad que el inicio del siglo estaba pidiendo a voces.

En la siguiente obra, *Barca de Aqueronte*, es la sátira de estados, llena de tópicos, la que produce un texto jocoso, resemantizando y actualizando con nuevas propuestas los ya lexicalizados tópicos de la sátira.

Finalmente, en *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, Torres recurre a la seriedad o moralidad final tan característica en él como veremos en su momento.

4.4.2 SEMÁNTICA Y SINTAXIS MICROTEXTUAL. LA CRITICA SATIRICA

Vamos a analizar a continuación el contenido y significado que *Correo del otro mundo* tiene para nosotros como exponente de un debate entre las ideas antiguas y modernas sobre las disciplinas científicas en las que Torres Villarroel estaba interesado: astrología, medicina, derecho, filosofía y moral. Consideramos a tal fin cada carta por separado e iremos viendo los contrastes que Torres establece entre esos dos imaginarios culturales que se entrecruzan en un período de apertura del pensamiento a la modernidad, tan bien representado en esta obra mediante el género de la sátira menipea. Al mismo tiempo consideramos en cada carta las propuestas innovadoras que el autor aplica a la confección de sus almanaques dentro de un estilo marcadamente paródico y de burla de los mismos, pues no olvidemos que las cartas van dirigidas al autor de los almanaques: El Gran Piscator de Salamanca, don Diego de Torres Villarroel.

La carta del Sarrabal de Milán

Si nos referimos a la primera carta que abre el amigo, la dirigida por el Gran Piscator de Sarrabal, nos damos cuenta de que en realidad lo que propone Torres es una nueva teoría poética o retórica de los almanaques frente a la antigua, seria y convencional del Sarrabal; así cuando leemos la carta de Hipócrates y su respuesta el asunto a tratar es la medicina moderna y la antigua; y si aludimos a la que escribe el jurisconsulto Papiniano nos damos cuenta de que lo importante para el legislador es que haya una ley que iguale a todos, mientras que para Torres lo fundamental e importante es destacar la subjetividad, parcialidad o corrupción con que se leen o interpretan las leyes en la actualidad frente a los derechos de los ciudadanos. En cuanto a la misiva de Aristóteles diremos que contiene de un debate entre la filosofía antigua y la nueva

filosofía atomística que defendían los *novatores*; por fin, la última, «de un muerto místico», trata sobre la muerte y el desengaño en esta vida, un tema repetido por Torres al final siempre de sus andanzas y arranques vitalistas, que mantiene un tono de renuncia ascética a lo vivido antes, postura que conocemos bien en qué consiste gracias a su tratado de bien vivir y bien morir: actitud ascética no reñida con un vitalismo crítico. No se trata en este caso ni en otros del desengaño final de un Torres contrarreformista como a veces se ha querido ver, sino más bien de la figura de la «Autoridad» que no deja margen a la libertad, autoridad encarnada en una moral religiosa, en representantes de instituciones políticas, en la propia enemistad de sus enemigos o la misma universidad, que hacen que al final Torres entone un *mea culpa* y se «arrepienta» de los errores cometidos, lo que no es óbice para que más tarde vuelva de nuevo a las andandas, a su arrollador vitalismo y de nuevo tenga que aparecer otra nueva «autoridad» que lo encarrile por el «buen camino» o sendero de la seriedad y el temor.

La última carta del «muerto místico» en *Correo* tiene esa misión después de las contestaciones jocosas, vitalistas y burlonas que escribe Torres, igual que dentro del ciclo de sus sátiras menipeas ese sitio moral lo ocupa la obra *Los desahuciados del mundo y la gloria*, última del ciclo. Es en este vaivén de posturas en el que se desenvuelve Torres a través de toda su obra. Si bien en el análisis que hacemos en este trabajo sobre su ascética y sus sátiras Torres parece caer más del lado del desengaño, en otros lugares de sus obras como prólogos, almanaques y su autobiografía, Torres se deja llevar por la ilusión ilustrada, aunque lo cierto es que nunca se pueden separar netamente ambos ámbitos de referencia en la obra de Torres.

En materia de astrología el Sarrabal de Milán era el más conocido de los antiguos en nuestro país, del que seguían publicándose almanaques a su nombre y con los que Torres tuvo que competir a fuerza de dirigir memoriales al rey para que le dejaran seguir publicando los suyos, hecho éste que denota sociológicamente que en la realidad también existía una lucha entre los antiguos privilegios y la defensa de la nueva libertad e iniciativa individual, que no es otra que lo que Torres nos relata en esta ingeniosa, jocosa y primitiva novela epistolar en clave de sátira menipea.

De esta forma, Torres se adelantaba a ese tipo de modalidad que se impondría más tarde, la verdadera novela epistolar dieciochista, pero que en la mayoría de los casos olvidaba la tradición menipea en clave de humor que satirizaba lo antiguo y esclerotizado, presente aún como mal endémico en la nueva sociedad que estaba surgiendo en aquellos instantes. Torres en esta primera carta de la obra, desde el mismo campo literario del género de los almanaques, impugna, subvierte o transgrede otras modalidades anteriores de este tipo, tal la del propio Sarrabal o la del Gotardo ya arcaicas con respecto a los nuevos tiempos.

Por todo ello, esta primera carta constituye una poética del nuevo género de los almanaques que Torres anuncia y explota en todos sus sentidos, un metatexto. En definitiva lo que viene a manifestar Torres en esta carta y las siguientes es la novedad y originalidad de su hallazgo, basado fundamentalmente en una transtextualidad que acoge materiales de otros géneros para injertarlo en el suyo, y darle así una nueva vitalidad paródica al género.

Veamos ahora cuál es en realidad el significado de la obra *Correo del otro mundo*, centrándonos en la lectura, comentario y respuesta de las cartas enviadas por los cinco corresponsales. Para ello conviene pensar el papel que cumple en la obra el amigo de Torres, el que lee, comenta y escribe las respuestas de Torres a las cartas. En primer

lugar se trata de un personaje que hace que el relato se sitúe en un tiempo y espacio concreto, sepamos que el soñador es Diego de Torres Villarroel a quien el amigo parece conocer de cerca: «Tú no eres aquel Torres que yo conocí en Salamanca —dijo mi huésped—. A ti te han trocado estos políticos de la corte de desgarrado en melindroso y espantadizo. ¿Dónde está aquella risa? ¿Aquel desenfado? ¿Aquella conformidad con que tratabas en otro tiempo (y no ha mucho) todas las cosas?»[420]. El amigo nos da datos sobre Torres, y ello le sirve al autor para introducir el diálogo en la obra, descanso entre lectura y respuesta, y es el comentador final del modo o estilo de la respuesta de Torres. Además este mediador nos induce hacia el espacio que media entre ficción y realidad, y la mentira de las cartas, a las que tiene por alguna broma de alguien que quiere mofarse de Torres y no como verdaderas cartas traídas por un horrible estudiante con pinta de demonio. En definitiva, este amigo es algo así como el *alter ego* de Torres que le sirve para contrarrestar su propia posición en el relato, algo que no sucederá en ninguna otra obra de Torres de estos primeros años, como por ejemplo en *El ermitaño y Torres*, donde es el propio Torres quien asevera su afición a la nueva medicina una noche y a la siguiente lo niega, en una indeterminación ontológica propia del ser y la escritura de Torres, característica de su obra y de la sátira menipea: la misma voz puede afirmar una cosa y negarla al mismo tiempo, es decir, oposiciones no excluyentes, que será la tónica en la obra de Torres, por un lado lo serio, por otro lo jocoso, lo que produce la ambivalencia narrativa que tantos críticos han tratado de analizar sin llegar a profundizar en esta polifonía de voces, este dialogismo que la sátira menipea lleva consigo, y que es la propia de un género subversivo que se articula de forma antirretórica.

---

420 *Correo del otro mundo*, edición de Manuel María Pérez López, *Op. cit.*, pág. 112.

La primera carta que abre y lee el amigo es la del Gran Piscator de Sarrabal, astrólogo del siglo diecisiete a cuyo nombre seguía editándose el almanaque con más popularidad y canon del género en España, frente, como veremos, a los nuevos almanaques que Torres comienza a publicar. Como hemos dicho anteriormente Torres no tenía por aquel entonces otra faceta conocida sino la de astrólogo piscator ya famoso, y ésta, su primera apariencia o fragmentación de su ser, dentro de una conciencia plural y moderna, no dejaría ya de acompañarlo durante toda su vida, junto con las incontables veces que el propio Torres se ríe de sí mismo y de sus almanaques o pronósticos como puras mentiras que nadie debe creer. Imagen que de todas formas también el propio Torres se encargó muchas veces de acrecentar y que ensombrecería otras facetas intelectuales y literarias, a pesar de que Torres insista en que su profesión de astrólogo, de almanaquero popular, había tenido que ejercerla debido a la pobreza, a su falta de estudios y no haber podido encontrar otro tipo de profesión, palabras que debemos tomar como autojustificación retórica de la enorme fama y gran suma de dinero que los almanaques le proporcionaron, de lo que hizo alarde en muchas ocasiones.

Este subgénero de los almanaques conoce un auge increíble en el siglo dieciocho gracias a Torres y sus imitadores, mientras otras formas de subgéneros o paraliteratura que habían convivido con ellos, como los pliegos de cordel o el propio romancero, conocían el final de su vigencia popular. El almanaque era elevado desde una categoría de subgénero, género extraliterario o paraliteratura a la dignidad de un popular y no tan popular, ya que su difusión llegaba a capas más altas de la sociedad. Subgénero que siguiendo a Bajtín podríamos calificar de *carnavalesco*, pues su «heteroglosia» incluye los modos paremiológicos del refrán y el enigma, además de coplas populares,.uniéndose la innovación estructural que supone incluir un cuento al principio del almanaque, con lo que tomaba una dimensión más literaria, sin por ello dejar de ser,

en efecto, una parodia. Asimismo incluye una larga dedicatoria dirigida a un noble o personaje influyente, donde Torres tiene la oportunidad de realizar un desmedido elogio del protector y una rendida sumisión del autor, o bien referirse a su estilo rudo o a las chanzas y burlas de sus escritos, a las cuales sólo el prestigio del protector podrían abrirle camino entre los lectores. Añade también un jocoso prólogo al lector, que no es como quiere Manuel Mª Pérez una burlesca inversión de la *captatio benevolentiae* sólamente, sino un vejamen en toda regla contra el lector y donde Torres añade comentarios sobre su estilo o su vida. Se produce en este caso un verdadero dialogismo entre la alabanza de la dedicatoria y el vejamen del prólogo, entre el llanto y la risa, como en otras ocasiones se trata de lo antiguo y lo moderno, de las lunaciones serias y las que van acompañadas por refranes, enigmas o coplas. Como vemos, el discurso de Torres se articula de forma retórica alterando su estructura textual y sentido anterior, y consiguiendo con ello dar un sentido paródico más subversivo a su producción.

Esta primera carta que lee el amigo, lleva una breve introducción donde el astrólogo italiano se disculpa por su estilo, ya que hace «mil eternidades que perdí la memoria de las cartas misivas», y cuenta la forma en que le ha llegado el pronóstico de Torres, que no es otra que en un ataúd que acababan de enterrar se habían dejado olvidado dicho pronóstico para el año de 1725 algunos de los que lo velaron, y el difunto Sarrabal cree ver un retrato muy parecido al suyo cuando publicaba sus pronósticos, proporciándonos con ello la pincelada sociológica de la recepción de la lectura de los almanaques. Ya en esta breve introducción se muestra el difunto enojado con lo que leyó, pues más le «valió no tener tripas; porque, a tenerlas, me las hubiera revuelto». A pesar del enfado del Sarrabal, la digresión que hace relatándole como le

llegó la carta es, según dice, para librarle del susto que con toda seguridad le había debido provocar la misiva de un muerto.

El amigo, en un comentario antes de proseguir la lectura de la carta, trata de consolar a Torres convenciéndole de que se trata de una burla, o en caso contrario de algo divino para que así repare en la consideración de la muerte. El amigo hace una declaración en tono ascético de como la muerte iguala a todos y debiendo preocuparse uno más de su espíritu que del cuerpo: «Que nuestra idea ha de ser fabricar feliz recreo para el espíritu, que los depósitos del cuerpo que tanto estimamos todos son uno, y el paradero el mismo; pues el más aseado panteón no los ha librado del asco y la hedentina, ni de ser bodegón de gusanos que hacen manteles de nuestras últimas mortajas»[421].

El Sarrabal de Milán le hace varios reproches a Torres en la confección de sus pronósticos. En primer lugar no le quita el mérito de la graciosa manera como ha llegado a ser famoso «con la invención del cebo, que no hay duda que está amasado con una coca con que ha sabido hacerles la cuca», pero él no está de acuerdo con esas fórmulas, ya que van contra la seriedad de la profesión, y cita a Hermes, Beda, Petorisis y Jorge Purbachio, autoridades en la ciencia del arte de la astrología que tuvieron menos éxito y aceptación que él, ya que el gran Sarrabal de Milán según dice puso «en su punto y en su honra la ciencia pronostiquera, dictando solamente la pura matemática de los cálculos y las conjeturas prudentes de la astral filosofía. Di puntuales las lunas y eclipses, bien ajustadas las figuras, los horóscopos con toda precisión, y arreglados los discursos a los filosóficos sistemas de mi tiempo, sin entretenerme en metáforas, que es doctrina de Esopo que sólo sirve para vejar pelones de colegio»[422], y alude a la metáfora teatral que Torres utilizó en su pronóstico para 1724, *Melodrama astrológica*, manteniendo que todas esas metáforas lo único que hacen es «ajar» el oficio, y si él

---

421 *Op. cit.*, pág. 118-119

422 *Op. cit.*, pág. 120.

hubiera querido las habría utilizado, pues había nacido en la patria de las arias, Milán. Notamos desde el comienzo que el Sarrabal de Milán lo que defiende es la seriedad de la profesión, el canon establecido, «sin entretenerme en metáforas».

Sigue con la crítica de las «coplas» que Torres utiliza en sus pronósticos, en particular éste de 1725, *Academia poética-astrológica*, que es el que ha leído el Sarrabal de Milán, que a su juicio para lo único que sirven es para demostrar la incapacidad de Torres en la ciencia astrológica: «Y se le conoce lo escaso que vuestra merced está de noticias de esta ciencia cuando, para llenar cuatro pliegos de papel, anda mendigando coplas o ideas para abultar y suplir con sus invenciones las ignorancias del estudio que sin fundamento sigue»[423]. Aunque el Sarrabal de Milán confiesa que nunca supo medir un verso, cita al astrólogo llamado «el Gotardo español», del que todavía en tiempos de Torres se seguían publicando pronósticos a su nombre aunque ya había muerto para esa fecha, quien sí sabía hacerlos pero nunca los incluyó en sus pronósticos, pues está fuera de la profesión el mezclar los versos con las lunaciones y cálculos matemáticos:

> Y no hay duda que es contra el buen ejemplo, porque es mal visto mezclar entre santos y santas, vigilias y ayunos, lo profano de las liras, sonetos y romances. Y también para la honra del mundo es materia vergonzosa revolver astrólogos con poetas como si fuéramos todos unos, que en mi era tenían más hambre que nosotros; y vuestra merced, ya que no sabe dar a estimar, no quite la honra a los muertos, que su relajado estilo minora nuestra fama[424].

Como se ve, la crítica del Sarrabal se dirige contra el innovador estilo de Torres, que no se atiene al fosilizado y aburrido pronóstico del que el Sarrabal era el canon, un canon pasado ya de moda para los nuevos tiempos que corren como le contestará Torres.

También le critica el texto «Torres a su pronóstico» que antepone a su almanaque, donde se burla de los médicos, la justicia, filósofos, teólogos, malos poetas, y cómo no,

---

423 *Op. cit.*, pág. 120.
424 *Op. cit.*, pág. 121.

de la escolástica y silogismos de la enseñanza universitaria. Se trata del símil de una recién parida criatura que a partir de entonces debe recorrer los caminos del mundo. Un texto crítico, donde Torres se dirige a su criatura y le aconseja para la larga vida que le espera y los lugares que tendrá que recorrer en su viaje, desde los zurrones de los ciegos a la Corte pasando por todos los demás estamentos sociales. Para Manuel Mª Pérez, Torres aquí esboza «una especie de precocísima crítica «estética de la recepción». Merece la pena reproducir algunas partes de este bello y crítico texto para conocer lo que Diego de Torres Villarroel pensaba sobre los pronósticos y sus lectores, y aunque es larga la cita lo merece como en otras ocasiones:

> Ya te engendré, ya saliste, hijo mío, de las oscuras entrañas de mi fantasía, ya dejaste el zurrón, y por fin te lavé en la prensa las manchas de tu primer original; y pues ya estás aseado y en sazonada edad, es forzoso que vayas a recorrer el mundo, aunque con bastante dolor de mi alma, porque sé que vas vendido a público pregón. Tus primeros adoptivos padres serán los ciegos, gente que te guiará a bulto, y de tan poco miramiento, que solo cuidará de su interés. […]
>
> Pasearás primero la Corte, y mira que en ella están los extremos de todas las cosas, el más loco y el más cuerdo, el más tonto y el más avisado; en los unos te compadezco, y en los otros te envidio; pasa por todo, que tú no vas a enmendar el mundo.
>
> La primera parada serán las Gradas de San Felipe, mansión de ociosos, centro de la mentira y plaza del vicio […]. Ten buen ánimo, y sufre sus locuras […]; no te detengas mucho, que estás en el mentidero y te pensarán los discretos por uno de ellos.
>
> Irás al Real Consejo, no a sus Salas (que eres muy niño y allí sólo entran hombres grandes), te quedarás en sus patios y puertas a mendigar los cuartos de los pretendientes, litigantes, abogados y toda la confusa caterva del horror y el litigio. Aquí te he menester, Piscator mío, más paciente, porque oirás repetidos dicterios y necias carcajadas; sufre y advierte que el más mínimo de ellos te puede enseñar la jerga del mentir, del engaño y la trapaza. […]
>
> La casualidad te llevará a Palacio, sólo te pido que oigas, veas y calles, que es peligrosa otra explicación […].
>
> Irás al que los letrados llaman *estudio*, y aunque eres enano, no te quedes tamañito a vista de sus cuerpos, que allí no hay más que el bulto, pues los más fueron hombres desalmados, y si alguno tuvo alma fue el alma del negocio, que es lo mismo que la de Judas […]
>
> Tratarás con los Médicos, a éstos enséñales el tiempo oportuno para sus medicinas […]
>
> Si vas a manos de los músicos, aunque te den alguna solfa, será a proporción, es gente alegre que se ríe de todo, llévales el compás y haz lo mismo, y todos quedaréis iguales.
>
> […]

> Huye por Dios, si puedes de las casas de las gorronas […]
>
> Te cogerán los buenos y malos poetas, aquellos te acariciarán, […] porque han menester a tus Lunas y Estrellas para sus cielos; en los malos, ¡qué de sátiras te esperan! […].
>
> En los pueblos copiosos pórtate punto menos que en la Corte; y si es población donde hay universidad observa con reflexión su turba. De los cursantes sólo te advierto que son mozos y libres; pero de los bachilleres, maestros y doctores (que serán, los que preciados de cátedra y rebosando silogismos, se mofen de tu crédito), pregúntales por la verdad de sus doctrinas, y sin turbarte arguye con tus demostraciones […].
>
> Sólo en las aldeas te espera buena vida, que la sencillez de sus moradores te dará más crédito que el que llevas en mis letras; y en sus cocinas al humiento calor de los tizones reirán tus gracias y echarán mil bendiciones a quien te parió […].

Para el Sarrabal de Milán, Torres en ese texto «no ha dejado mecánica ni arte liberal de quien no se haya burlado en su indiscreto, mordaz y satírico prólogo», y le critica que se halla burlado de «lo sagrado de las ciencias» y de la mala compañía de las musas, «pues le han trocado en desenvoltura la modestia y seriedad que se gana en la astrología», y termina diciéndole que se equivoca en sus lunaciones y mejor se dedique a escribir «cada año un tomito de las treinta y dos ciencias matemáticas […] Y olvide metáforas y coplas». Le acompaña en la carta un pliego con los cálculos astrológicos ciertos y en su despedida se declara enemigo suyo.

En el breve comentario que intercambian Torres y su amigo, el primero no está de acuerdo con lo que dice el Sarrabal y mantiene que ya que está muerto es mejor que se calle, pida misas y no escriba dicterios, solicitándole a su amigo algún tiempo para recordar la doctrina del Sarrabal y así contestarle mejor.

En la respuesta, Torres trata al difunto como su mortandad, su osatura, su difuntez y contesta punto por punto la carta del Sarrabal. Comienza por referirse al comentario sobre las tripas y cómo la forma del retrato rodeado de anteojos, compases, estrellas, libros, etc. que vio en los del Sarrabal le empujó a «estudiar y aprender embustes». Torres le dice que todo lo que él puso en sus pronósticos es pura mentira y

que ambos saben como escapar de ellas y hacer creer en los aforismos, y con un tono de sinceridad le dice: «Yo heredé sus embustes, y mañana me sucederá a mí otro bobo que adelante los míos. Y siempre habrá quien nos crea, porque siempre habrá mentecatos»[425], pues mientras no llegue un *desengaño* que sea capaz de enmendarnos, le dice, podemos sseguir todos con las patrañas.

Le echa en cara que se crea superior a los famosos astrólogos antiguos Hermes, Petosiris, Beda, etc. y los considere como inferiores por ser menos conocidos, ya que lo cierto es que ellos no tuvieron la oportunidad de salir al gran público.

Sobre el estilo metafórico que el Sarrabal critica en Torres, éste le contesta que los pronósticos del Sarrabal son pesados, áridos y aburridos por su desnudez, y defiende las metáforas que utiliza en los suyos con una comparación sacada del mundo de la vestimenta: «La metáfora es un galán vestido de la obra; y aunque sea malo el que yo le he puesto a mis papeles, ya es vestido. Los suyos, todos los hemos visto en cueros», y además Torres en un alarde de vanidad le dice que él no hubiera salido a «la plaza del mundo» para hacer lo mismo que los demás, ya que los escritores de su tiempo no inventan sino que «trasladan». No sólo Torres ha vestido a su pronóstico con el ingenio introduciendo novedades sino que ha conseguido que se vuelvan a leer. A continuación utiliza un muy común símil médico que los preceptistas del siglo XVI-XVII ponían en sus Retóricas y Poéticas a la hora de hablar sobre el *delectare*: «y yo le puse en punto de golosina los embustes, y los han tragado; que es el mayor milagro de un remedio hacerlo sabroso, para que no le aborrezca quien lo hubiera de tomar»[426], el entretenimiento y la diversión junto a la enseñanza.

Sobre el tema de las coplas y los poetas Torres se extiende más. Torres, dice, es poeta y astrólogo, por qué no mezclarlos los dos se pregunta, aunque con ambos se muere de

---

425 *Op. cit.*, pág. 126.
426 *Op. cit.*, pág. 128.

hambre el primero es más decente, pues con el segundo sólo se ha ganado «el crédito de embustero», y comenta, haciendo alusión a su experiencia social, que el de astrólogo es oficio que paga tributos, mientras el de las las coplas no.

En el tema de los poetas dice que antes serían unos despilfarradores, pero que ahora van hasta en coche, y algunos de la Corte han ganado tanto dinero que incluso se han podido construir sus propias casas. Como se ve, los tiempos han cambiado y Torres expresa esa actualidad siempre que puede. En cuanto a la mezcla de santos y santas con las coplas, Torres le rebate con un argumento de la propia iglesia, ya que también se utilizan versos, villancicos y salmos en los rezos a Dios.

Frente a la idea de que los dicterios según el Sarrabal sólo le van a acarrear enemigos, Torres responde que cada escritor los tiene en cuanto, dice de nuevo, sale a «la plaza del mundo». Además es muy difícil contentarlos a todos, ya que si escribe bromas disgustará al melancólico y si serio lo mismo sentirá el alegre, por otra parte están los envidiosos que son la mayoría. Para ello Torres tiene su propio programa: «Yo me he de divertir y pasar con gusto el tiempo que me falta hasta que me llamen de arriba. El que me adula, el que me ofende y el que me engaña, todos me dan motivo de reír, y no más»[427].

Seguidamente Torres hace un discurso sobre la voluntad en estilo neoestoico, pues según dice las cosas se dividen en propias y ajenas, y uno sólo debía de preocuparse de lo propio que era la máxima de los estoicos. Para Torres no hay nada más propio que la «propia» voluntad, así que no se queja de lo que puedan decir los demás o de que no le premien sus trabajos, ya que ello no está en sus manos, y por tanto le trae sin cuidado lo que diga el Sarrabal o los demás, él mantiene su «propio criterio».

---

[427] *Op. cit.*, pág. 129.

Torres saca a relucir el propio género en el que escribe, «la última prevaricación de sus enojos», le dice al Sarrabal, es que escriba sátira, y de la que dice que «llaman sátiras a las verdades, y blasfemias huir de las mentiras». Torres protesta también porque sus sátiras son generales y no sobre nadie en particular, pues si fuera así él mismo se retractaría públicamente, Siguiendo en ello el modelo de la sátira cuyo precepto es que no hiera y sangre.

En cuanto al prólogo que le censura el Sarrabal, el texto «Torres a su pronóstico», Torres contesta que sólo habla de los malos profesores de las ciencias, y que siempre que pueda lo seguirá haciendo. Sobre los yerros que el Sarrabal le achaca en los eclipses y lunaciones, se aprecia el debate entre antiguos y modernos, no ya entre un género que se había quedado atrasado y las nuevas formas, sino también en cuanto a los conocimientos que son otros y hay que estar al tanto de estos cambios, pues todo está alterado, según Torres le dice: «Y si vuestra merced lo asegura [los yerros] sin otra observación que su memoria y lo que llevó sabido desde acá, ya no sirve; porque desde entonces no ha dejado de voltear el cielo y está todo de arriba abajo»[428].

Finalmente, Torres, con gran dosis de humor, replica al Sarrabal sobre la cuestión que debiera dedicarse a escribir un tomo cada año de las treinta y dos materias de las matemáticas, respondiéndole con sorna que si con la carta le enviara el dinero suficiente para llevarlo a cabo o se lo prestara alguno de los difuntos él se pondría mano a la obra y cuando partiera de este mundo y fuese para allá «por razón del empréstito partiremos los intereses y le lisonjearé con la dedicatoria».

La despedida de Torres está en el mismo tono jocoso y vitalista, pues ni la triste memoria del Sarrabal ni sus cartas le quitarán la alegría, y mientras llega el momento de ir al otro mundo «no me vuelva a enviar papelitos ni cartas, que no gusto de

---

[428] *Op. cit.*, pág. 130.

correspondencia con gente de otro mundo». La carta la fecha Torres el veinte de mayo de 1725.

En la parte final entre el diálogo de Torres y su amigo, éste se muestra respetuoso con el Sarrabal y recrimina a Torres su «desabrimiento» y «algunas liviandades» que se había permitido y según el amigo no se las merecía alguien a quien el mundo había reverenciado. Torres se niega a quitar una sola coma de su contestación y de nuevo vuelve a incidir en el tema del pasado y del presente, ya que el Sarrabal está muerto y él vivo: «Pues aunque los dos convenimos en ser ceniza, yo soy, y su polvo fue. Y lo que fue ya no es. Y pues ya no es, no quiera hacerse gente y meter su cuchara entre los vivos»[429].

Vemos a través de esta primera carta cómo a Torres le interesa articular los discursos dominantes de cada época y ponerlos en boca de distintos personajes para conseguir una visión más amplia y una mayor conciencia capaz de hacer hablar en consonancia con su ideología e intereses a cada uno de los interlocutores de las diferentes materias o ciencias, eligiendo para ellos a representantes de posiciones científicas, políticas e ideológicas atrasadas de su tiempo.

Resulta evidente que lo que Guy Mercadier señala sobre la estructura de espejos de esta obra de *Correo del otro mundo* es acertado, pues son los diferentes puntos de vista desde el que es enfocado Torres por sus corresponsales, su amigo, sus lectores, etc. los que crean una, para nosotros, estructura o novela polifónica, pero no deja ser también evidente que el centro de la obra se articula en base al debate entre antiguos y modernos, entre antiguos y Torres, representante en este caso, mediador en otros, entre ambos mundos, donde el propio contenido es estructura.

---

[429] *Op. cit.*, pág., 132.

La carta de Hipócrates

La siguiente carta pertenece a Hipócrates y es diametralmente opuesta a la anterior. Si el Sarrabal de Milán se consideraba enemigo de Torres en su despedida, Hipócrates se considerará su amigo, por lo que todo en la carta de uno y otro será diferente tal y como veremos, pues aparte de la mención sobre el estilo de Torres que hacen todos sus corresponsales, el tema en este caso trata sobre la medicina y el debate entre antiguos y modernos en esta ciencia.

Hipócrates comienza su carta explicándole a Torres como llegó a sus manos el almanaque para el año de 1725. Un difunto que ayudaba a los médicos, filósofos y a los químicos difuntos como practicante, había conseguido abrir una vía de comunicación con el mundo, «una mina» como dice Hipócrates. De esta forma el practicante les tenía informado de todo lo que pasa en el mundo, y entre las novedades que consigue en una de sus visitas traía el dicho pronóstico de Torres.

El texto «Torres a su pronóstico», que tan mal le había parecido al Sarrabal, y que el practicante lee a Hipócrates y sus codifuntos amigos es motivo de intensa risa: «leyó el platicante hasta el prólogo o consejos que vuestra merced, discretamente, le dio a su hijo. Y aunque por acá nunca estamos para fiestas le aseguro que nos alegró mucho, y ya nos dolían los huesos de risa»[430]. Se puede apreciar aquí la unión de risa y muerte, otra de las características de la sátira menipea que expresa la libertad con que se desenvuelve esta clase de literatura.

El motivo de la risa de Hipócrates hay que ponerlo en relación con la importancia y la virtud que para el antiguo médico tenía la alegría y la risa en el tratamiento de las

[430] *Op. cit.*, pág. 135.

enfermedades, y que el médico dejó escrito en muchos de sus tratados. Pero sobre todo hay que poner en relación este motivo de la risa de Hipócrates y sus codifuntos con la *Novela de Hipócrates*, esto es, su correspondencia apócrifa sobre la locura de la risa de Demócrito. Como dice Bajtín «En la *Novela de Hipócrates* la risa de Demócrito expresa una concepción filosófica del mundo que abarca la vida humana y los vanos terrores y esperanzas del ser humano respecto a los dioses y a la vida de ultratumba»[431]. También en el Renacimiento este motivo de la risa y con él la revalorización que tuvo la sátira menipea o los diálogos lucianescos en aquella época fue bastante importante. En este sentido, Bartolomé Leonardo de Argensola en su diálogo *Demócrito* rehizo, en cierta medida, las cartas apócrifas de Hipócrates en un diálogo en el que Hipócrates va a visitar a Demócrito a instancias de los abderitas. Hipócrates descubre que son los abderitas y no Demócrito quienes habían perdido el juicio, ya que la risa del filósofo es la respuesta a la corrupción del hombre y a los males de la vida en sociedad[432]. Otis H. Green hablando del diálogo de Argensola dice: « El diálogo de Argensola *Demócrito* es lucianesco sólo en la forma. Las primeras quince de sus treinta páginas cuentan la historia de la visita de Hipócrates a Demócrito, tomadas la mayoría de la espurea carta formalmente atribuida al físico griego… La primera parte del diálogo es un mosaico tomado de las cartas de Hipócrates a Damgesto, Philopomeno, Dionysio y Cratevas, y de la correspondencia entre el Senado de Abdera e Hipócrates»[433]. En el diálogo de Argensola tan solo dialogan Hipocrates y Damagesto. Torres era un buen conocedor de las obras de Hipócrates y no sería extraño que la aparición del motivo de la risa del

---

[431] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, pág. 66.

[432] *Obras Sueltas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por El Conde de la Viñaza, Tomo II, Imprenta y Fundición de M Tello, Madrid, 1889, págs. 131-160. Véase también Lía Schwartz Lerner, «Los "Diálogos" de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro* (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro), Eds. Universidad de Salamanca, págs. 75-93.

[433] Otis H. Green, «Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 3, pág. 277.

médico en su carta se debiera al conocimiento de ella y esté proporcionando así pistas sobre su saber médico y concepción filosófica, tan naturalista e hipocrática por otro lado. Igualmente se podría pensar que la *Novela de Hipócrates*, recogida en alguna antología del médico griego, y la obra de Bartolomé de Argensola, quizás no le fueran extrañas a Torres.

Hipócrates a continuación se dirige a sus «concolegas difuntos» en un discurso cuyo tono es el desengaño. Para el médico la tierra cada día está peor y es digna de lástima. Reconoce que la lengua de Torres, «este mozo», es mala pero verdadera, y según el papel leído ya no debe haber en la tierra nada seguro, y nombra en su apoyo los pliegos que habían leído de Quevedo y lo que el propio Quevedo les contó cuando pasó por allí, ahora, según «este astrólogo», para Hipócrates la cosa ha empeorado, y alaba a ambos escritores que a nadie creen ni a nadie engañan, pues según el médico difunto ellos conocieron la vida, mientras Galeno que pasó sus años en conocer las anatomías, el propio Hipócrates con sus *Aforismos*, que gastó el tiempo en «oler orinas, gustar cámaras, sacudir esputos, tocar humores y palpar apostesmas» o el químico Bernardo Travisano que lo empleó «en tragar humo, cocer, calcinar y preparar los entes del embuste filosofal», ninguno de ellos supo lo que era el mundo aparte de decir la consabida frase de «que el hombre es un mundo abreviado», una armonía entre su microcosmos y el macrocosmos, teoría analógica que todavía en aquellos años defendía el Torres astrólogo y médico, y atribuye la frase *Nosce te ipsum* a Diógenes «que está entinajado en este osario». Para el Hipócrates desengañado y algo estoico que se está dirigiendo a sus difuntos, «la ciencia toda consiste en saber vivir sin que le engañen las pasiones propias o ajenas», ya que se debe estudiar primero en el libro de la razón natural de cada uno y más tarde aplicarse a las diferentes doctrinas, médicas, filosóficas, teológicas, legislativa, química o las partes mecánicas. Hipócrates se sorprendía cuando

practicaba la medicina en su tiempo de que los humildes creyeran sus voces, pues no conocía la enfermedad hasta que no la veía en el enfermo y para nada le servían todas las teorías que había estudiado. Y termina su discurso a sus concolegas diciendo: «Y así, desengáñense vuestras mercedes, que el saber es lo que hace este muchacho del prólogo: encargarse de los elementos de todas las facultades. Estudiando después, en su razón natural, se bandeará e instruirá en todas las profesiones, averiguando el modo *con que todos mentimos y pasamos*»[434]. Vemos como Hipócrates cree en la «razón natural» como única guía posible para desenvolverse en la vida, «razón natural», que como vimos en su momento está muy cercana a la visión estoicista de la vida, al desengaño y a la suspensión de las pasiones.

Pasa luego Hipócrates a reñirle a Torres por aplicar su talento en la lectura de muchos libros, pues no se puede creer a todos, ya que unos escribieron por contentar su melancolía, su vanidad, la envidia de los otros y la mayoría por seguir sus contrariedades, pero son muy pocos los que escribieron verdaderamente, por lo cual la «razón natural» no sabe elegir bien entre tantas opiniones, y le aconseja que si lee, lea en los originales de las obras y no en sus comentadores.

A continuación Hipócrates presenta su queja al astrólogo Torres, o más bien al gran Piscator de Salamanca, sobre las críticas que hace a los médicos. Para el médico Hipócrates los astrólogos, los filósofos, los jurisconsultos, todos tienen al pueblo o vulgo de su lado, sólo la «infeliz arte de Apolo» tiene enemigos, «pues no hay necio ni vieja ni perdulario que no se precie de entender nuestros aforismos, y no hay ente en la naturaleza que no se aplique para el universal remedio en los achaques», también la poca obediencia del enfermo y la inseguridad del arte médica son enemigos. El propio Hipócrates, citándose a sí mismo, dice que él siempre acostumbraba a poner al principio

---

434 *Correo del otro mundo*, *Op. cit.*, pág. 137. El subrayado es nuestro.

de sus obras la frase: «*ars longa, vita brevis, ocassio praeceps, experimentum pericolosum, judicium difficile*», (La ciencia extensa, la vida breve, la ocasión repentina, el experimento dificultoso, el diagnóstico difícil), además de no llegar nunca a conocer «las impenetrables magias ocultas de la naturaleza». Y en un arranque de sinceridad confiesa la confusión que al principio tenía cuando iba a curar al enfermo, pues creía que una misma enfermedad en diferentes enfermos tenía la misma curación, «y esta fue la causa de haber llenado yo estos osarios de cadáveres. Pues hasta que me *desengañaron* las *experiencias* tenía creído que un hombre no se distinguía de otro hombre […]; y que con un simple invento quise sanar a todos (que es lo mismo que intentar que se calce con una horma todo un pueblo) y hoy, por ser mayor el estudio, es más grande la ignorancia de los profesores; pues cada momento estamos recibiendo difuntos enviados más por los médicos que por sus achaques»[435].

De nuevo aparece el desengaño como causa del conocimiento, además Hipócrates habla de la «experiencia» que sus seguidores reivindicarán de sus escritos teóricos al final del diecisiete y principios del dieciocho con el nombre de «lo empírico de la ciencia médica». Aparte de este desconocimiento de la verdadera ciencia médica, que en realidad le da la razón a los argumentos que Torres crítica en su texto, y a pesar de lo que Hipócrates dice al principio, los mismos enfermos son también enemigos de la ciencia y otra de las causas de que «estos podrideros» estén llenos de difuntos, ya que no siguen los preceptos que el médico les manda, pues como dice Hipócrates, «si los mandaba beber a una hora, su sed adelantaba los relojes. Si prevenía guardar el sudor, por no padecer las congojas del cordial y el peso de una sábana desabrigaban los cuerpos. Y siempre encontraban nuevo achaque a que acudir. Los ascos del purgante, por amargos los despreciaban; al jarabe, por empalagoso. Con que tiene contra sí la

[435] *Op. cit.*, pág. 139. Subrayados nuestros.

curación la poca verdad del enfermo, lo oculto del mal, la escondida condición del achaque, las burlas de la naturaleza, la ninguna obediencia al físico»[436].

A continuación Hipócrates recupera el tono desengañado al decir que el arte es largo, y que a él mismo le faltó tiempo para experimentar, y en un nuevo contraste entre el hoy el ayer le dice a Torres que si volviera a la vida dejaría las discusiones y argumentaciones vanas de las filosofías y se dedicaría a «la práctica útil de la cabecera», lo que constituye una nueva crítica a la escolástica que Torres proclama por boca de Hipócrates, asunto al que remitirá continuamente en sus escritos médicos. Hipócrates que aborreció lo empírico como él mismo dice, sólamente aplicaría remedios experimentados, para lo cual le remite a Torres una farmacopea de medicamentos simples que él mismo usaría de volver a la vida. Finaliza la carta Hipócrates aconsejándole dos cosas: la primera que escriba con sencillez cristiana y la segunda sobre su estilo. La obsesión de Torres por el estilo, tanto en los casos en que manifiesta las críticas como en aquellos que emprende la defensa de su propio estilo, le llevará a sembrar por toda su obra esta clase de comentarios, sobre todo en prólogos y dedicatorias. Hipócrates le dice a Torres, en una de las más frecuentes críticas que él mismo se dirige sobre su estilo lleno de bromas, «que modere el estilo y no quiera por gracioso echar a perder lo sólido de sus pensamientos. Porque si le huelen el humor reirán el chiste y despreciarán el aviso; pues los más hombres son poco advertidos. Y como tienen paladar para todo, comen el gracejo y se quedan en ayunas del fin con que se pone. Y la vanidad de vuestra merced ha de mirar a aprovecharlos y no a entretenerlos. Y si dicta como hasta aquí, más se hará risible que apreciable. Y es pecaminoso empleo dictar juguetes para el siglo, cuando puede adelantar verdades a la posteridad»[437]. Como se aprecia, el *quid* de la cuestión reside en la tan debatida

[436] *Op. cit.*, págs. 139-140.
[437] *Op. cit.*, pág. 141.

primacía o armonía entre lo entretenido y lo provechoso, es decir, entre el *delectare* y el *prodere* clásico. Hipócrates se despide de Torres en los siguientes términos: «De vuestra merced servicial amigo».

Viene a continuación, como ya hemos hecho notar, el diálogo entre Torres y su amigo, descanso entre la lectura y respuesta de las cartas, donde el último se deshace en elogios sobre el ilustre e «insigne» médico, y reprocha a Torres el «garlar con bachillerías del pico, como tú has hecho en esta respuesta que acabo de escribir al Sarrabal», otra vez encontramos aquí una crítica al estilo, pues el amigo sigue diciendo: «Amigo mío, este es el estilo, esto es hablar con la cabeza y no con la boca del estómago, como yo he notado en tus escritos». Evidentemente esta crítica le da pie a Torres para hacer una confesión y legitimación de su propio estilo, reconociendo sus faltas y errores.

Lo que contesta Torres a su amigo representa una verdadera confesión sobre su vida, pues algunos datos de los que habla ya lo conocemos y pueden considerarse autobiográficos. Habla Torres que «la velocidad de mi fantasía, lo travieso de mi inclinación, la corta estancia en mi patria y el odio continuado a la universidad, cuando la empezaba a tener, me traían a retortero la razón». Habla de su paso por el Colegio Trilingüe, los peligros a que sometió a su juventud, los vicios del alma, su amor al vano estudio de las musas, el olvido de la gramática de Nebrija que le enseñó su maestro Juan González de Dios, y un médico, José de Echeverría, que le enseñó las *Súmulas* de Bayona; con ese relajamiento de su vida, dice, no podía alcanzar el conocimiento adecuado. Durante los dos años de quietud posterior ha estudiado las ciencias, filosofía y medicina, y no ha dejado de «castigar el estilo».

El amigo, que no comprende bien las palabras de Torres, le pregunta cómo se combinan las «verdades» de las matemáticas, primera ciencia a la que se dedicó en su quietud, con las «quimeras» de la medicina. De nuevo esas palabras dan pie a Torres para hablar de otro de sus principios teóricos: la astrología y la medicina, que Torres defiende no sólo en textos polémicos, sino también en otros muchos lugares de su obra. Como se sabe la creencia en esta armonía proviene de la antigüedad, el propio Hipócrates la defendió en sus escritos como hace notar Torres, de quien dice que fue uno de quienes con mayor verdad y acierto lo trató. En el Renacimiento sigue este hermanamiento sostenido en base a la relación analógica entre macrocosmos y microcosmos. A final del Siglo de Oro decayó y después Feijoo la refuta en uno de sus discursos, que será base de la polémica que Torres mantuvo con el doctor Martín Martínez sobre dicho tema. Sin embargo, Torres sigue creyendo fielmente en ella, sobre todo en lo que a medicina ambiental se refiere y donde la astrología tenía más que decir. Torres la defiende para la medicina, ya que ningún médico debía atreverse a curar sin conocer dicha ciencia que le enseña el tiempo y los días en que se puede aplicar la cura en las enfermedades. Los cambios de estaciones, las lunaciones, los lugares diferentes en cuanto a su situación geográfica, etc. son importantísimos para la ciencia médica según Torres. En plan humorístico le dice Torres a su médico difunto: «Pues señor muerto: ahora cuando se sospecha peligro en los influjos de la luna, se cierra la ventana porque no entren».

Aparte de su defensa teórica, un tanto al margen de la nueva ciencia, en sus pronósticos anuales, en sus cartillas, eclesiástica, rústica y astrológica, y en diferentes escritos Torres no defiende una posición teórica atrasada sino que en ellos la astrología tiene todavía el lejano eco festivo que sirve para introducir por ejemplo las festividades eclesiásticas, las celebraciones de cambio de estaciones, los ciclos agrícolas, etc. que son momentos en que lo popular celebra sus fiestas en íntima relación con la risa y la

renovación y fuera del ámbito de lo oficial, aspecto este último que debían de conocer muy bien e interesar a los lectores del pronóstico anual de Torres, aunque ya para aquellos días este carácter festivo y popular de las celebraciones hubiera decaído y en muchos sentidos cambiado de signo, o lo que es lo mismo, habría ya entrado en la esfera oficial y de control por parte del estado desde la Contrarreforma.

En la respuesta comienza Torres dándole las gracias a Hipócrates por aclararle el sitio por donde «se coló el tizón licenciado que fue posta de estas cartas» y haberlo sacado de su confusión. También agradece las honras que le ha hecho Hipócrates entre sus confinados. A continuación de este agradecimiento viene de nuevo una confesión autobiográfica de Torres, quien le cuenta que cuando estaba animado en sus estudios la fortuna le quitó la tranquilidad debido a la desgracia del padre que perdió su oficio a causa de la guerra. Fue el hambre entonces, dice Torres, quien le llevó unas veces a la medicina, otras a las leyes, y gracias a sus memoriales al rey para seguir publicando sus almanaques «me hallé la conveniencia de astrólogo» con lo que le dejaba libertad al tener asegurada su economía. Sin embargo, debido a las bromas de los almanaques, reconoce, ha publicado «algunas ideas mal vestidas», pues si hubiera tenido otro sustento económico «sujetara la pluma a la razón y no saliera de mi fantasía idea que no las castigase el entendimiento antes que vocerías de los críticos»[438]. Sobre los médicos reconoce que su prólogo contiene algunas voces poco decentes, pero Torres dice que tan sólo son eso, «voces», por lo cual el ilustre médico no debe tenerlas muy en cuenta. Torres se está refiriendo a «las ideas» principalmente, al estilo dedicará la última parte de la respuesta como sucedió en la anterior carta.

[438] *Op. cit.*, pág. 147.

Fue precisamente el estudio de las obras del médico griego lo que le movió a hablar mal de los profesores médicos, pues en las juntas de médicos a las que Torres pudo asistir no se atienen a lo que dejó dicho Hipócrates, y reprende la forma de vestirse los médicos que más parecen cortesanos del rey que verdaderos médicos, tópico habitual, por otra parte, en la sátira a los médicos.

En la medicina, dice Torres, todo está mudado, pues ya no se habla de los humores sino de «ácido», «alkali», «sólido y líquido», refiriéndose así a los términos que la nueva ciencia utilizaba. Por ahora tan sólo habla del cambio de términos en la ciencia médica, con lo que ya nos está indicando el descrédito en que había caído en su tiempo la teoría aristotélica de los cuatro humores. También nota que el sobrenúmero de enfermos que los médicos visitan en la actualidad se debe al negocio económico. En las juntas de médicos nos dice Torres «las causas se ignoran, los signos se disputan, los pronósticos se atropellan y la curación se pierde», pues cada médico es de un parecer distinto dependiendo de la escuela a la que pertenezca. Torres denunciará esta práctica en muchas de sus obras como crítica a las diferentes teorías médicas que cada parte defiende sin tener en cuenta el perjuicio que ello podía ocasionar al enfermo, pues lo que pretendían era defender a toda costa su postura sin importalerles mucho la curación. Teoría y práctica como uno de los fundamentos del debate y la crítica.

Seguidamente, Torres se refiere de nuevo a los términos actuales de la medicina, «sólido», «ácido», «sulfur», y los compara con el desuso en que han caído los antiguos: «facultades», «humores», «meatos», pero ahora no sólo se refiere a los téminos científicos sino al enfrentamiento entre lo antiguo y lo moderno, y nombrará a médicos de la nueva ciencia como William Harvey, el descubridor de la circulación de la sangre, uno de los caballos de batalla entre los galenistas y los *novatores*, también cita a Thomas Willis, otro influyente médico en la medicina moderna centrado en el sistema

nervioso. Según Torres son estos nuevos médicos con su nueva ciencia los que han vendido el arte de Hipócrates, quien se halla desacreditado en la moderna medicina. Torres se muestra aquí, en cierta manera, como un defensor de las antiguas teorías galenistas y en contra de la nueva ciencia, pero en realidad Torres está ejerciendo de simple mediador, con el objetivo de que el contraste entre lo antiguo y lo nuevo sea perceptible, pues a pesar de que efectivamente Torres es un conservador en medicina, no por ello dejó de estudiar los nuevos descubrimientos de la ciencia médica exponiéndolos en algunas de sus obras. Torres conocía tanto la antigua medicina galenista como la nueva ciencia médica, su único reproche a los nuevos médicos que conformaron el llamado movimiento *novator*, se cifra en que sus términos y sus explicaciones siguen siendo oscuros, como cualquier otra secta. También cita Torres a una de las autoridades médicas que los *novatores* españoles no se cansaban de nombrar en sus escritos de controversia, Pedro Miguel Heredia, que según ellos se adelantó a muchas de las nuevas teorías de los médicos europeos, aunque Torres lo utilice en su cita en otro sentido: «Los enfermos de Pedro Miguel de Heredia ya murieron, los de Galeno ya están hechos tierra y los de Avicena son polvo. Y en fin, ya de vuestras mercedes no se hace el menor aprecio. Y aún dicen estos médicos de por acá que si el señor Hipócrates viniera al mundo, había menester de nuevo estudiar la Medicina»[439]. La nueva ciencia médica, fue el campo donde se produjeron las polémicas y enfrentamientos entre partidarios de la materia sustancial y los accidentes aristotélicos, los llamados galenistas, y los que negaban dicha teoría, los llamados atomistas.

No podía faltar en un escrito de Torres sobre los médicos su incansable crítica a la universidad ante la ineficacia en la enseñanza de los jóvenes y sus escolásticas discusiones:

---

[439] *Op. cit.*, pág. 150.

> A la juventud la crían en las Universidades en las porfías *Si Dios puede hacer entes de razón; Si la Lógica es cualidad*... Considere vuestra merced qué tiene que ver el pulso con el… etcétera […]. Los años que profesan en las Universidades, les dictan sus maestros cuatro materias de pulsos, orinas síntomas y algo *de sanitate tuenda*, con un recetario o farmacopea al fin para guiñar el ojo al boticario (así como el que vuestra merced me envía). Y sin otro estudio que estas teóricas impertinentes pasan a las cortes, ciudades y villas, a amontonar muertos con licencia de los reyes y consentimiento de nuestras ignorancias[440].

Finalmente Torres habla de la especial retórica de su estilo humorístico y cómico. Le agradece a Hipócrates su prudente y serio consejo de que modere su estilo y no se quiera hacer el gracioso, pues perdería el aprovechamiento en los lectores. Torres le contesta que el ilustre médico no sabe como está el mundo, «Se pierde, amigo Hipócrates, la lección que no contiene estas risas, y a todos nos tiene cuenta. A mí, porque en este estilo no son tan reparados los defectos, porque permite voces menos limadas la composición; y para las gentes del mundo en que estamos, es preciso escribirles así, que de otra suerte no lo miran. Con que para todos nos está bien, pues yo escribo sin fatiga y ellos leen sin asco»[441]. Podemos notar en estas palabras como Torres alude a un cambio en el lenguaje, más coloquial y menos literario y serio. La risa forma parte importantísima de su concepción de la escritura, al oponerse al sistema oficial y a la seriedad que hemos visto en los almanaques del Sarrabal y que Torres nota, sobre todo, en la enseñanza, muy consciente de la nueva forma de escribir alejada del barroquismo imperante por una parte y de las citas eruditas por otra, pues su propuesta es la de una prosa más fresca, con voces coloquiales y más dedicada al entretenimiento y a la diversión, aunque no olvide la parte provechosa. Las manifestaciones sobre su propio estilo, las críticas que pone en boca de otros personajes, etc. vienen a ser una reivindicación de la libertad y el vitalismo, incluso en sus obras más serias justifica en

---

440 *Op. cit.*, pág. 151.
441 *Op. cit.*, págs. 151-152.

el prólogo un estilo desordenado, sus borrones y alguna palabra no adecuada que se le haya podido escapar. Esta conciencia de estilo revela lo interesado que estaba Torres en producir una prosa artística a la altura de los nuevos tiempos, donde una gran masa de nuevos lectores se iban incorporando a la lectura de nuevas obras, no por más populares menos interesantes. Torres escoge muy bien los subgéneros, mayormente de difusión popular y en aparente decadencia, a los que puede aportar alguna novedad en cuanto a forma y contenido, y los transforma en auténticos géneros gracias a su peculiar estilo jocoserio basado en una serie de figuras retóricas conocidas donde la gracia, el humor, la burla, la ironía y la parodia eran la base de su peculiar y personal forma gramatical, sintáctica y de sentido, todo ello en detrimento de un lenguaje y una «verdad» única.

El relativismo de Torres en cuanto al lenguaje, su retórica, hace que pueda ser considerado como un moderno, cuya prosa va barriendo de los textos el lenguaje fosilizado en que había caído. Su actualidad casi periodística, característica de la sátira menipea y de otros subgéneros burlescos, pone en evidencia un cambio en el lenguaje y en la forma de concebir la sociedad, un vitalismo donde incluso su «yo» también es relativizado gracias a la distancia irónica que se opera en la composición y articulación de la misma escritura.

En definitiva, lo que Torres Villarroel nos quiere decir con esta teorización sobre su propio estilo, no es más que el modo en que hay que leerlo. Se trata del mundo de la risa, de la burla, un estilo que se concretiza históricamente en el nuevo pueblo, todavía pobre, pero que puede leer y entretenerse, un estilo que no necesita de un alto grado de composición ordenada, un estilo donde las palabras soeces no están prohibidas, un estilo para aquellos que como Torres han sido traviesos, para bachilleres que se burlan de los *ergos* escolásticos, etc. En cierta medida esta retórica que nos propone Torres Villarroel quiere decir que todo lenguaje es retórico y que consecuentemente la verdad se halla

lejos de encontrarse en él; la escolástica o la metafísica serían diferentes modos de retórica y por lo tanto su lenguaje no había de tener el sello de la verdad.

Por eso esta retórica de su estilo se convierte en una «alegoría de la lectura», se trata de una lectura, escritura o estilo, que corresponde a los nuevos tiempos una vez superados el estilo retórico de la escolástica, con su seriedad, su estricta composición, sus verdades, su unicidad e identidad. El estilo que Torres propone corresponde a la libertad de los nuevos tiempos alejados ya del pasado periclitado, que se debe formalizar también en un lenguaje nuevo, el lenguaje del humor, de la risa, de todo aquello que libere al «individuo» de las pesadas cadenas de la escolástica y le permita de esta forma no quedar englobado en su sistema metafísico. Esto es «lo otro que dice» Torres en su alegoría, —*allos* (otro) – *agorenei* (hablar)— de la lectura, la alegoría del estilo liberado del nuevo individuo que está naciendo en esos tiempos de cambios sociales y, por supuesto, de sentido. Toda esta alegoría del estilo, toda esta retórica comporta una restitución de formas de sentidos que habían sido silenciados por las fuerzas dominantes; así la risa o el humor, expresados en géneros populares durante siglos al margen de la oficialidad, fueron en su día absorbidos por la tendencia a la seriedad, la convención y los géneros canónicos, Torres Villarroel lo que hace es devolverles y restituirles el sentido de la risa, de lo jocoso a unas formas por la oficialidad. Es este rescate del mundo popular de la fiesta lo que Torres Villarroel intentará llevar a cabo con su estilo retórico de la risa.

El diálogo final entre Torres y su amigo abunda en la crítica a la escolástica y al estudio en las universidades, y también en lo fácil, por mentirosa y engañosa, en que se puede convertir la ciencia médica en manos de embusteros y estafadores.

La carta del juriconsulto Papiniano

La tercera carta que lee el amigo de Torres es remitida por el gran jurisconsulto Papiniano, quien como los precedentes lo primero que hace es contarle la forma como ha tenido conocimiento de su pronóstico. Un pobre a quien Papiniano había librado de la muerte es quien le sirve de «ministril» allá en el otro mundo, y como sus antecedentes lo utiliza para enterarse de las cosas que suceden en la tierra. Éste una noche salió de ronda con otros «arrimados» y a la vuelta trajo a un medio difunto letrado que había preguntado por Papiniano y cuando llegó ante el gran jurisconsulto le dijo: «¡Papiniano, Papiniano, venganza, venganza contra un astrologuillo que ha injuriado lo famoso de la Jurisprudencia!» La carta forma junto a la de Sarrabal de Milán un todo que recoge la suma de hostilidades dirigidas contra Torres, quien tenía motivos propios para estar a mal con la justicia, recordemos su paso por la cárcel cuando la alternativa de las cátedras, y algunos otros casos que nos expondrá él directamente en el diálogo con el amigo.

Para Papiniano las quejas de este nuevo difunto contra Torres no son nuevas, pues ya anteriormente le habían llegado noticias por otros que pasaron o se quedaron en aquellas bóvedas. Papiniano defiende las leyes fundadas en la naturaleza cuyo sentido es lo justo, lo santo y lo razonable, y expone la teoría de que sin leyes no se podría vivir en el mundo, pues los hombres se matarían entre sí, o bien la codicia de unos dejaría en la miseria a otros: «Las leyes enseñan a vivir honestamente al descompuesto, prestan miedo al facineroso, respeto al desalmado, libran del daño del mal obrar y distribuyen a cada uno lo que es suyo»[442], y a pesar de «que algunos letrados hagan infinitos tuertos de sus derechos», y sobre los cuales pone varios ejemplos: la codicia de muchos, aquellos que promueven el fuego entre los contendientes, otros que paralizan el pleito a

[442] *Op. cit.*, pág. 158.

su gusto o libran al delincuente de la pena con mentiras de testigos. Pedro además no cree que haya tantos letrados en el mundo, por lo que Torres no debe reírse de ellos ni tiene ningún grado en leyes que le dé motivo para reparar en sus errores.

Como no podría ser menos, también Papiniano descalifica el estilo chistoso y la risa que producen sus escritos a costa de los demás, y lo rebaja a un género cómico como los entremeses o lectura para niños: «Si por chistoso se ha arrojado a ser blasfemo, desengáñese, que fallo que sus papeles, siendo todos un yerro, no valen un clavo; que su estilo es bueno para entremeses y su prosa para entre niños de la doctrina, porque escribe con poquísimo donaire, sin erudición ni autoridad. Vuestra merced haga sus almanaques, que para eso le crió Dios, y déjese de bufonadas y juguetes. Y el que se quisiere reír, que lo haga de sí mismo; pero vuestra merced hace mal en dar motivo a que lo hagan sus papeles»[443]. Como vemos el estilo de Torres está para Papiniano alejado de la seriedad, de la convención y de la «autoridad» del orden establecido, lo que produce el enfado del gran jurisconsulto, y le aconseja que se ría de sí mismo. Es interesante aquí la comparación que hace Papiniano del estilo de Torres con los entremeses y los «juguetes», géneros relacionados y emparentados con la sátira menipea.

Termina la carta Papiniano diciéndole que conoce que los otros muertos remitentes de cartas le habían enviado los principios de su ciencia, pero como el jurisconsulto romano despreciaba los escritos de Torres él no le daría esa satisfacción, lo que deberían haber hecho los demás difuntos, y dice «que el desprecio solo es la mayor pena y el fruto mayor que se puede esperar». La despedida de la carta la firma «su ajado maestro».

---

[443] *Op. cit.*, pág. 160.

El diálogo que a continuación entablan Torres y el amigo, como es habitual entre lectura y escritura, pone de manifiesto por parte del amigo el mal humor de Papiniano, llamado con sorna en esta ocasión «el señor catarriberas», y como conserva después de muerto la vanidad, las voces y el semblante grave propio de los letrados. Torres, también en esta ocasión, hace una confesión biográfica, no sin antes referirse como es costumbre en él cuando de letrados se trata, de callar no vaya a ser que por hablar le caiga un pleito, y hace una confesión a su amigo sobre la prohibición de sus almanaques en 1724, situación en la que se encuentra de nuevo en el momento de escribir esta obra. Como hemos visto al comienzo de este trabajo, Juan de Aritzia tenía la edición de los almanaques del Sarrabal de Milán por los que pagaba los derechos al Hospital General, y cuando Torres comenzó a publicar los suyos entabló una batalla legal ganada en principio por el editor del Sarrabal, pero posteriormente le fue concedido a Torres el derecho a publicar los suyos gracias a un memorial presentado al rey. De todas formas Juan de Aritzia volvería a la carga y de nuevo se le prohibió a Torres publicar sus almanaques, por lo que escribió otro memorial al rey que salió favorable:

> Y tú eres testigo que, violentando a una justa defensa de mis sudores, puse a los pies de la nunca bien llorada Majestad de Luís Primero (que goza de Dios) un memorial escrito por mí que, por andar impreso y haberlo leído tú, no te canso en referirte su contenido. Pues solo suplicaba en él que, en atención a mis trabajos, me dejasen comer de mis tareas; que la contraria pretensión pudo honestarse con una santa capa en que se rebozaba la ajena codicia. Y, conseguido por entonces, hoy me hallo precisado a la misma defensa, pero con el ánimo más flojo; pues contemplo en mi condición un inseparable desmayo en las porfías[444].

[444] *Op. cit.*, págs. 162-163.

Termina Torres la conversación diciéndole al amigo que se prepare para contestarle al «indigesto Papiniano», haciendo un juego de palabras con *digesto*, la colección de textos escogidos de juristas romanos.

La respuesta de Torres comienza diciendo que el jurisconsulto muerto sigue con un engreimiento como si estuviera todavía vivo. De nuevo va a distinguir Torres entre la teoría y la práctica, ahora de la justicia, y haciendo un juego de palabras llama a la primera *constans et perpetua voluntas* y a la segunda *costas perpetuas*, y nombra el librito *Instituta*, compendio del derecho civil de los romanos, como el único claro que debía seguirse para aplicar la ley y ser juzgados.

Introduce a continuación Torres un ataque satírico contra los negocios de los empleados en la justicia, que sigue los tópicos que la tradición ponía a su alcance y que volverá a repetir de variadas formas en muchas de sus obras, ataque más duro y feroz que el motivado por la simple carta de Papiniano:

> Al que litiga le abren los sentidos para que enrede más. Entre todos se discurre el modo de huir, adelantar e interpretar la ley. Se cruzan las opiniones y las glosas en los pleitos. Uno lo detiene, otro lo adelanta, otro se agarra de un *lapsus calami* del escribano, otro dice que se tragó el relator medio proceso, otro que el procurador mintió la petición, Cuantas son las personas de un pleito, tantas son a mentir, opinar y detener las dos partes, buscando empeños a carrera tendida y dando regalos. El escribano escudriña bolsas en que vaciar la realidad de las partes; el relator se echa a dormir esperando las propinas; los abogados, revolviéndose los sesos por oscurecer verdades, y el que más guerra hizo a la parte contraria, ese es mejor letrado; el procurador se esconde; los jueces se confunden[445].

Todo esto lo achaca Torres a los errores en la interpretación que tienen las leyes, pues no han dejado los jurisconsultos demostraciones como han hecho los matemáticos. Él vive una vida feliz porque no tiene pleitos y vive sin quejarse de quien lo agravia, pues

[445] *Op. cit.*, pág. 165.

según Torres nunca se satisface el agravio «porque si me hurtó cien reales he menester doscientos para que le mande la ley pagar».

Sobre el hecho de negar Papiniano a Torres el derecho a opinar sobre la ley ni sobre quienes las aplican, Torres le contesta con una respuesta que bien se puede considerar como la defensa de los derechos del ciudadano, pues la ciencia de Torres «es la política; esta es ciencia de todos, y puedo decir que las profeso todas»[446].

No se olvida Torres de lo que le dice Papiniano sobre su estilo burlón, y le dice que si vuelve al mundo se traiga los ojos para llorar o las risas de todos los difuntos, pues tanto de uno como de otro asunto hallará en la tierra, pero en esta casi disputa entre el llanto de Heráclito y la risa de Demócrito le aconseja que mejor es venir a reír que a llorar.

En el diálogo final entre el amigo y Torres, el primero, en consonancia con el silencio y temor que Torres guarda ante los letrados, le advierte con cierta prudencia: «Mira lo que haces. Que por lo mismo que conoces su poder, su mando y su palo, te armarán una zancadilla y te abultarán un pecadillo venial, de suerte que los pagues a lo menos en un destierro», palabras proféticas que se convertirán en realidad cuando Torres sufra más adelante el destierro que hemos mencionado al hablar de su vida. Otra vez Torres hace una referencia biográfica cuando refiere el panfleto satírico contra él del letrado Ruiz Benecerta que mencionamos al hablar de su vida, y de nuevo dice que fue su modestia la que hizo que no saliera a la luz el nombre de este letrado, siguiendo como es habitual la máxima de herir sin sangrar que era el tipo de sátira más noble.

Termina Torres el diálogo con su amigo con un breve discurso católico donde la «nada» y el relativismo sobre el conocimiento de la verdad le hace hablar del célebre libro del

---

[446] Hace Torres en este momento una declaración en la que dice que «más enseña el trato que los libros; estos son cuerpos muertos, y el trato voz viva» , la cual podíamos ponerla en relación con la teoría derridiana del fonocentrismo, la escritura como letra muerta y la voz como presencia viva, pero ello nos llevaría demasiado lejos. Ya mencionamos otro párrafo de Torres donde se encuentra la misma simetría.

escritor portugués Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur*, 1581, y caer en un nihilismo sobre la vanidad de los hombres del que le salva su fe:

> Lo que debemos hacer es discurrir sin daño, elegir sin perjuicio, estudiar sin presunción y esperar la muerte empleados; que después de esta lo sabremos todo. Y entre tanto solo creo al doctísimo Sánchez, que escribió un libro sobre el *nihil scitur*, que concluye: «Yo creo en Dios, confieso por santos y milagrosos sus preceptos. Creo que hay gloria e infierno, pena para el malo, premio para el bueno. Creo que me he de morir y que he de ser juzgado. Creo las revelaciones de mi madre La Católica Iglesia». Las ideas de los hombres, sus supuestos y sus libros, sus presunciones y fantasías, no hay diablos que me las encajen. Para mí fue un varón de gran entendimiento Papiniano, pero no sé si me engaña. Hipócrates fue casi divino, pero no sé si dijo la verdad. Ni ellos lo supieron, porque marcharon de la vida, como me sucederá a mí, sin saber nada[447].

La carta de Aristóteles

La carta siguiente que lee el amigo corresponde a Aristóteles, quien como los anteriores corresponsales, comenta al principio lo que le motivó a escribirle. Al contrario que los demás remitentes, Aristóteles es requerido por el «escolar pilongo» que se le apareció a Torres por si quería escribirle, quien no había leído ningún escrito de Torres pero sabía de oídas que hablaba mal de él y su filosofía.

La breve carta de Aristóteles se centra casi exclusivamente en defender sus obras de las interpretaciones de que han sido objeto, y cuenta la historia canónica de estas deturpaciones desde que Teofrasto, su discípulo, guardó sus escritos y a quien se le atribuye una muy considerable intervención en las obras que más tarde se conocerían del filósofo. Aristóteles nombra a Juan Luis Vives como aquel que le había dado esa noticia, referencia a nuestro humanista crítico que puede interpretarse de en razón de que fueran precisamente estos humanistas renacentistas quienes para distanciarse del pensamiento aristotélico sostuvieron que sus obras habían sido alteradas. Después

[447] *Op. cit.* pág. 169.

Aristóteles cuenta que el dictador Lucio Sylla había comprado sus manuscritos y para ordenarlos se los entregó a Tyrannion, quien «las trasladó mal y de mala manera». De esta forma se dieron a conocer las obras de Aristóteles, hasta que Alejandro Afrodiense, como lo nombra Torres, escribió los comentarios a la obra del filósofo, a quien, según él propio filósofo dice, se debe la honra de haberlo restituido.

Aristóteles cree que Torres no será un traidor de su doctrina, como hicieron otros siguiendo a Demócrito, quien «está con diez carros de tierra y polvo sobre sus huesos, sepultado eternamente en el olvido, pues nadie se acuerda un átomo de tantos como escribió», comentarios que en esta carta nos sitúan en el debate entre la filosofía aristotélica y la nueva filosofía moderna que seguía las doctrinas de la nueva física atomista inspirada en Demócrito y otros, y así dice en tono de broma «que la doctrina de átomos es buena para los estrados, no para las escuelas. Y aunque por acá ignoro muchas cosas de la vida, me persuado, por hacerme merced, a que las más de las escuelas y religiones estudien en mí y no en estos filosofillos mentirosos. Yo procuré escribir la verdad»[448]. Algo que ya en la época de Torres no podía suceder, pues la nueva física atomista se había instalado en el pensamiento científico a pesar de la oposición de teólogos y filósofos a partir del segundo cuarto del siglo.

También se refiere a que su filosofía fue acogida por los Santos Padres entre las de Demócrito o Platón para fundar el sistema teológico, comentario referido a Santo Tomás como aquel que acogió la filosofía aristotélica de la materia y sus accidentes para crear con ella el sistema escolástico-teológico que seguiría la Iglesia. Los nuevos científicos, es decir los *novatores*, lucharían para desalojar a la filosofía aristotélica de la ciencia y su estrategia consistió en defender que la filosofía «atomística» era igual de *probable* que la de Aristóteles. El filósofo macedón le envía junto a la carta los

[448] *Op. cit.*, pág. 172.

elementos de su filosofía, y se despide como amigo de Torres llamándose «su íntimo apasionado».

En la conversación que sigue entre el amigo y Torres, el primero apunta la claridad y brevedad con que se expresa Aristóteles, quien le parece educado en la política moderna. Por su parte Torres hace una defensa de su profesión de fe al filósofo, a pesar de que también conozca otros sistemas filosóficos: «Yo siempre le veneré como maestro y creí como oráculo. Es verdad que lo leí con las otras filosofías; pero fue vanidad de mis años y bobería con que seguí el estilo de las gentes, y por hablar. Pues en la corte se extiende tanto este modo mecánico de silogizar, que tienen por inútil al que no habla por átomos, y espíritus, y corpúsculos indivisibles; pero sabe mi alma que nunca me aparté de lo que leí en Aristóteles»[449]. Podemos ver en este «modo mecánico de silogizar» una crítica a la nueva ciencia por los mismos motivos que criticaba a la escolástica: su afán de teorizar y nunca referirse a la experiencia. Al final de la conversación Torres da su palabra que apartará «el ánimo de opiniones que niegan accidentes; que esta idea puede arrastrarme a los peligros». En esta frase se halla el sentido de su retractación de haber leído otras filosofías como la atomística, pues este sistema rechazaba la materia y los accidentes de la filosofía aristotélica en la que estaba basada el dogma de la Eucaristía, negado si uno se atenía a los principios de la física atomista. Descartes, por ejemplo, la rechazó de plano, pero otros filósofos antiescolásticos tuvieron que ser bastantes contemporizadores con el dogma, como Maignan y Saguens, que trataron de combinar la teoría de los átomos con la teoría de la materia y accidentes aristotélicos. En España los *novatores* fueron seguidores en este aspecto de Saguens, quien escribió un libro sobre el tema a petición del médico *novator*

[449] *Op. cit.*, pág. 174.

Zapata, argumentando incluso contra las teorías con que en España el padre Palanco acusaba a los nuevos científicos de cartesianos.

La respuesta de Torres comienza agradeciendo al filósofo que no hubiera desconfiado de él, y asegura que le sigue venerando, además le informa de que su sistema filosófico sigue siendo la base en que se sustenta los dogmas de la religión.

Entra a continuación Torres en el tema tan disputado de las nuevas teorías físicas y químicas. En cuanto a las primeras dice que han sido los médicos y los curiosos quienes lo han arrojado de la ciencia moderna, certificando con ello el hecho histórico de que verdaderamente fueron los nuevos médicos quienes más encarnizadamente batallaron para «arrojar» a Aristóteles al baúl de los recuerdos. También habla de los médicos espagíricos, es decir aquellos que preferían los medicamentos químicos; entre los médicos *novatores* españoles podemos destacar a Juan de Cabriada, con su *Carta filsófica, médico-chymica*, 1687, auténtico manifiesto de la renovación científica española, o Juan Peralta y Diego Mateo Zapata, entre otros muchos, fundadores de la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias de Sevilla según la Real Cédula firmada el 25 de Mayo de 1700 por Carlos II, siendo su presidente el doctor Juan Peralta Muñoz y su cometido la defensa de la medicina y medicamentos espagíricos. Felipe V confirmó por Real Cédula firmada el uno de octubre de 1701 en Barcelona los estatutos y de esta forma se hizo protector de la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias de Sevilla, con lo que la nueva ciencia tomaba el mismo destino que la recién estrenada monarquía: la defensa de lo nuevo, del cambio político y cultural. El médico Diego Mateo Zapata será el que se convertirá en el defensor de las nuevas teorías y avances científicos y quien disputará con sus oponentes escolásticos. Sobre todo ello dice Torres en su respuesta con cierto grado de burla más que de aristotélico convencido: «Vuestra

merced nos dejó por principios del ente natural el vasto cuaternión de elementos […] hasta que Cartesio resucitó y puso en venta los átomos de Demócrito y Epicuro […]. Los espargiricos se mantienen con otros elementos: espíritu, sulfur, sal agua, tierra […]. Y como hoy está el mundo siguiendo a todas estas doctrinas, unos dicen que la de vuestra merced no es buena»[450].

En la conversación final, el amigo en una nueva crítica a la especulación abstracta de la escolástica, alaba a los hombres insignes, a los filósofos amantes de la sabiduría, pero sobre todo admira a los que estudian en la naturaleza de los entes, y se pregunta un tanto contrariado: «¿Por qué he de nacer yo hombre y me he de morir como un borrico, sin saber qué fui ni qué es el hombre? ¿Por qué no he de saber yo cómo se producen, engendran y se aumentan estos vegetales? ¿Por qué he de ignorar qué es esta tierra que me sufre, esta agua que me humedece, este aire que me alimenta y este cielo que me gobierna, influye y mantiene?» El amigo se hace cargo de un estudio experimental de la naturaleza y prosigue su diálogo con una crítica a aquellas ciencias que están respaldadas tan sólo en doctrinas y que en la práctica no sirven nada más que para provocar controversias, debate de nuevo sobre teoría y práctica en las ciencias: «Porque yo veo que para votar un pleito son ocho, y de estos dos son de un sentir y cuatro de otro; y el que más votos junta se lleva la prebenda. En las juntas de los médicos, sobre una misma enfermedad uno vota purga, otro sangría, otro cordial», y afirmando que todos estos sistemas son subjetivos, le pregunta a Torres si es verdad que en las matemáticas todo son demostraciones. Está claro que Torres quiere inclinar la balanza de las ciencias hacia su lado, pues las matemáticas son para él verdades y no opiniones como las de otras ciencias. Sin embargo, el amigo arguye con sorna: «Amigo,

---

[450] *Op. cit.*, pag. 176-177.

yo creo a los ojos. Bien puede ser cierta y demostrable la ciencia que profesas, pero yo he tenido cuentas con tu *Pronóstico* y le he pillado infinitos embustes: dar vuestra merced sol y encharcarnos en agua; dar muerte de un rey y no suceder tal caso». Torres contesta al amigo diciéndole que hacer pronósticos no es Matemática sino Filosofía, un juicio, y por eso no se deben creer, pero en la parte de las lunaciones y los eclipses le dice que no habrá encontrado error. Como vemos hace aquí Torres una doble distinción entre una astrología judiciaria dedicada a los pronósticos e influjos de los astros, llena de embustes, como bien le dijo al Sarrabal de Milán, y por otro lugar distingue la astrología como dedicación matemática que puede predecir acontecimientos naturales útiles para la agricultura y otros factores climáticos, ambientales y geográficos.

La carta del muerto místico

La última carta es enviada a Torres por un «muerto místico». Se trata de un difunto que es la voz del desengaño, la viva voz de la muerte. Para Manuel María Pérez López se trataría de la voz portadora del discurso moral del poder, y para Guy Mercadier se trata de la voz de Dios. Lo que sí es cierto, como veremos, es que el «muerto místico» toma la figura de la «autoridad moral» que se contrapone al vitalismo mundano de Torres.

Comienza por advertir la vanidad del mundo y recriminarle a Torres que quizás en la tierra pueda ocultarse bajo la hipocresía, pero desde el otro lado, desde el más allá se sabe que Torres es un apasionado de sí mismo como si fuera cosa propia, y según este «muerto» todo es de Dios y sólo la locura, y delirio son verdaderamente de Torres.

A continuación le recrimina «su desenfado y su inmodesta pluma», que no tiene temor a Dios y está entregado a libros vanos. También le recrimina el nuevo estilo de sus

almanaques: «déjese de coplas, de cálculos y prosas que son el perdimiento de las horas útiles», y le recuerda que ya tendrá tiempo de saber todo eso cuando vaya a la tumba y entonces podrá reconocer al fin sus errores. Por ello le recomienda que lea a los Santos Padres, donde «hallará el chiste con agudeza cristiana», el aprovechamiento, la discreción, etc., y en los que tendrá alimento para su alma y gracia. Continuando con la crítica al estilo humorístico y desenfadado de Torres se hace mención a varios autores que lo utilizaron: «leer las novelas de Zayas, las coplas de Góngora, las sátiras de Marcial, los chistes de Quevedo. Nada más que emplear en risas al discurso […]. Déjese de historias, novelas y coplas», y remacha con la recriminación de su estilo: «Porque, escribiendo con ánimo de despachar sus papeles y coger la bobería de los hombres con la chanza, ha permitido a la pluma mil sandeces y mil satirillas», y le recomienda que dirija sus pasos a una renuncia del mundo terrenal y se encamine hacia lo espiritual y «no a escribir jácaras y almanaques», aconsejándole que si no tiene otra forma de ganarse la vida «escriba llanamente, sin añadiduras de prólogos, porque ya le muerden en el mundo su desenfado y es menester huir los escándalos». Podemos apreciar en esta carta la voz del desengaño a través de la que habla la muerte, y cómo lo jocoso, lo desenfadado, lo no-serio es descalificado al igual que hicieron el Sarrabal de Milán y Papiniano en sus cartas, cada uno de ellos por motivos diferentes. El discurso moral de este corresponsal son unos consejos que le envía para cura de su alma, no sin antes hacerle de nuevo una llamada a la renuncia del deleite:

> Los golpes del mundo en su alma han sido tan sucesivos que han hecho poco menos que incurable la llaga. El medio es limpiarla de las costras y materias retostadas que la tienen cercada, y bañada con el agua dulce de estos consejos que, lastimado, le remito, advirtiendo que para leerlos ha menester desposeerse de otros estudios inútiles; pues de otra suerte será añadir enconos a la herida. ¡ Oh infeliz mil veces, si quiere que se pudra el todo por inclinar su cuidado solamente al deleite de la voluntad![451].

[451] *Op. cit.*, pág. 184.

La carta produce en Torres un estado de confusión parecido al que sufrió cuando recibió las cartas del horrible mensajero del más allá. El amigo nos describe esta transformación melancólica de Torres una vez escuchada la lectura de la carta enviada por este último muerto que le escribe.

Como es normal en las obras de Torres, y como hemos dicho antes, al final de las burlas, de lo jocoso, de su vitalismo mundano, tal y como hemos podido observar en las cuatro cartas anteriores, donde Torres contesta con arrogancia y desparpajo, sucede siempre un estado de confusión y sobre todo de arrepentimiento de lo anteriormente defendido, autoacusándose de los delitos de soberbia. Este es el sentido que tiene la carta del «muerto místico» a continuación de las cuatro ya leídas y la defensa que Torres hace en sus respuestas de las risas, de sus coplas, almanaques, satirillas y todo tipo de burlas que se convierten ahora en desengaño: «Engañáronme las falsas voces que desde el oído abrazó mi voluntad; no supo el juicio desecharlas y se han apoderado del interior. Triste de mí, que ya siento el mal e ignoro el remedio; que para desarraigarlo tiene ya las raíces muy profundas». Este es el estilo más propio de Torres en casi todas sus obras; primero un vitalismo arrollador, una carcajada sonora, para después pasar al arrepentimiento más completo.

El amigo trata de consolarlo inclinándolo a los consejos recibidos del «muerto místico». Torres de nuevo se desengaña de sus tratos con el mundo y realiza un examen de conciencia autobiográfico por los diferentes momentos de su vida que permaneció engañado y disfrutando de los deleites mundanos, y en el que la astrología forma parte de su tiempo de necedad:

> ¡Ay, amigo, qué cobarde que me tiene y qué postergado la arrogancia del mundo y la falsa noticia de sus tratos! Guió los pasos primeros de mi

> juventud la perniciosa política de las que llama el mundo habilidades (que son preparatoria y convocación a vicios). Gusté de los desenfados del baile, de las alegrías de la música, de los empleos de las musas, solo dedicado a las huelgas y juntas donde concurrían otros de semejante calibre. Si estudiaba, era solo lo que pudiera ganarme mentidos aplausos. Y, necio mil veces, creía que con impresionar en una conversación mis voces era el mayor lauro de mis hazañas. Y a ti, que te hallas solo conmigo, descubro mi pecho y las necedades de mi capricho. Si estudié Astrología fue por considerar los pocos que hollaban esta senda y, viéndome en ella, los mortales me creerían peregrino, pues el número de los pocos caminantes me haría a mí más reparado […] ¡Válgame Dios, qué loco, qué necio, y qué ignorante que he sido! Yo procuraré enmendar los pasados devaneos[452].

A continuación viene un comentario bastante misterioso de Torres relacionado con su última frase, que dice: «Y si Dios me concede lo que días ha le pido, me he de reír del mundo y de los que hoy viven y vivieron de sus escritos, de sus pensamientos e ideas, como yo lo estoy haciendo de las mías». Misterio que también por esos mismos años, 1726, repetirá en el comienzo de la dedicatoria de su obra *Cátedra de morir* a su maestro Juan González de Dios: «Por deshacerme de un poderoso cuidado, que aún hoy se burla de mis propósitos, señor don Juan, maestro y dueño mío, desnudé al ánimo de otros alegres estudios, abrigándole en el seno de la más funestas melancolía»[453].

Sin embargo, el amigo atenúa la importancia del arrepentimiento de Torres, pues le dice: «Muy místico estás —dijo mi amigo—. No duren más en mí los apetitos que la santidad en tu genio», y más adelante lo describe como de genio dócil sin más voluntad que la que le comunican sus muchos amigos y la estimación que ha tenido en la corte, y a pesar de que Torres quiera retirarse no se lo permitirán quienes lo quieren ni el se podrá negar a sus voces. Torres contesta en tono lacónico: «El tiempo lo dirá, no me prediques, que bastante confusiones padezco» y pide los consejos enviados por el «muerto místico» para guardarlo en su interior, pidiendole al amigo que se prepare para la respuesta.

---

452 *Op. cit.*, pág. 185-186.
453 *Obras Completas*, tomo XIII, pág. 129.

La respuesta de Torres es muy breve y está basada en el desengaño que el «muerto místico», a quien llama «desengañador mío», le ha producido, y se lamenta que esconda su nombre, ya que no sabe a quien debe «el más feliz de los desengaños». Lo primero que reconoce es su soberbia que la hipocresía no ha sabido disimular y los errores que ha cometido desde el principio de su vida, todo lo cual le lleva a hacer una confesión generalizada de sus desvaríos durante los veintiocho años transcurridos de su vida. Así considera que pasó «los años en dañosas fatigas, los meses en vanas tareas, los días en impertinentes estudios y todo el tiempo en pecado», y sigue quejándose sobre su poca voluntad: «Los años de la cuna los gastó la asquerosa crianza; los de niño, la pesada tarea de la cartilla; los de mozo se los sorbieron los vicios», y ahora le parece que ha llegado tarde el desengaño. Le dice a su «desengañador» que leerá los libros divinos de los Santos Padres según le aconseja, y ya «desengañado» le promete no leer más hojas que los devotos avisos que le ha enviado. Termina la carta disculpándose por su confusión, lo que le impide contarle algo más sobre sus sentimientos, además de estar «sobrecogido por la culpa y enajenado por el justo castigo» y totalmente desconsolado, por lo que le ruega pida a Dios por él.

En la conversación final el amigo se consuela por ver a Torres arrepentido y le anima a que siga los pasos que conducen a Dios, y a que perdone el susto primero del horrible estudiante por este feliz y último desengaño que le ha proporcionado esta carta . Inmediatamente aparece por la puerta el horrible «escolar pilongo (aquella cara en triángulo, que parecía aceitera al revés o manga de colar bebidas)», que le dice a los dos amigos que lo ha escuchado todo y que se «avergüenza de que no se haya confundido este astrólogo al verse tan justamente acusado».

La última carta, le dice, no necesita llevarla porque el destinatario ya conoce la respuesta, y las otras las llevaría si las hubiera escrito con el mismo estilo, pero el horrible estudiante no quiere «ser embajador de sus disparates. Y pues ha tenido valor para dictar con la pluma tales descomposturas, veamos si a boca es hombre de hablar con los muertos». También advierte al amigo que bajará con Torres a sus cavernas por creer «que eran burlas estas verdades». Torres asustado e irónico le contesta que borrará lo escrito «y mudaré de más cobarde estilo».

Nos da aquí Torres un dato para comprender uno de los rasgos de su estilo que será repetido en muchos de sus prólogos: él no se acobarda ante nadie a la hora de escribir pero puede cambiar su estilo cuando quiera, de lo cómico a lo serio, pasar de un nivel a otro alternando dichos estilo, característica estilística e hipertextual de la escritura de Torres Villarroel.

El horrible estudiante coge a los dos amigos y arrastrándolos de los pies los lleva por unas grietas a una bóveda llena de ataúdes en el mundo de ultratumba, donde Torres comienza a sentir un espeluznante miedo con el que despierta del sueño regresando al nivel espacio temporal extradiegético de su habitación anterior al sueño: «en mi cama fatigado, la ropa en el suelo, la sábana por golilla y la camisa despedazada de las vueltas y revueltas». También despiertan su huésped, el amigo, y otros dos amigos más que estaban en su cuarto a quienes comienza a contarles el sueño a ruego de ellos, y «yo [dice Torres], que para escribir no he menester que me rueguen mucho, tomé la pluma por dar gusto a mis amigos y divertirme yo», y dirigiéndose a los lectores, otro nivel diegético diferente, dice que no les obligará a que compren su sueño, pero por los ciegos y las gacetas lo han de saber, pues «yo no puedo servirte en dejar la pluma; porque será cortarme los vuelos».

Interesante final donde Torres se muestra como un escritor que no puede abandonar su escritura, como un ser consciente de su futuro de escritor, que es en realidad lo que Torres Villarroel viene a significar en este segundo cuarto de siglo: el inicio de la conciencia de que la escritura es otra forma de trabajo, es decir, otro de los productos o mercancías que vender en el mercado de las nuevas relaciones sociales y con el que poder vivir. Vivir de la escritura, y escribir sobre su vivir, ese es el nuevo modelo que Torres propone dentro de los diferentes escepticismos que comienzan y proliferan alrededor de 1725, el escepticismo divulgativo de Feijoo, el erudito de Mayans y el filosófico del médico Martín Martínez; Torres Villarroel será el protagonista del escepticismo burlesco, de la risa escéptica, tragicómica.

4.5 *VISSIONES Y VISITAS DE TORRES CON DON FRANCISCO DE QUEVEDO POR LA CORTE*. Los frutos del desengaño. Oficios, tipos y costumbres. El estilo satírico de Torres

4.5.1 TEMÁTICA Y CONSTRUCCIÓN MACROTEXTUAL. LA PARODIA

- Hipotexto ideológico: las *Guías de avisos*.

Ya hemos señalado respecto a la primera sátira menipea de Torres Villarroel, que el hipotexto en que se basa el autor es de carácter «ideológico». Como toda sátira menipea es una parodia de un género serio trasladado a la ficción en relación con un más allá. En esta sátira de *Visiones y visitas* el hipotexto está estructurado en función del género de las *Guías de avisos*, un género costumbrista donde el artificio consiste en informar e instruir a un extranjero o persona venida de fuera de la Corte de los peligros que le podían suceder en la misma. Este es el esquema que va a seguir Torres, con la novedad de que el «extranjero» que llega al Madrid de Torres resulta ser un difunto muy conocido: nada más y nada menos que don Francisco de Quevedo, a quien Torres le mostrará los peligros del nuevo Madrid: los tipos, usos y costumbres que están vigentes en la corte madrileña.

Como todas las sátiras menipeas de Torres *Visiones y visitas* recurre al artificio formal del sueño para trasladarse al más allá. En este caso, de nuevo es un muerto «viviente» el que viene al mundo de la luz, pero no se expresa por cartas como ocurría en *Correo del otro mundo*, aquí aparece en persona el famoso difunto, Quevedo, quien le pide que le enseñe las novedades de la Villa y Corte. Así Torres se convertirá en guía del «visitador» difunto Quevedo por las calles y plazas del Madrid cortesano. Las calles de Madrid se convertirán en espacio onírico.

Como ya decíamos, toda sátira menipea se caracteriza por transponer un género serio en prosa al registro ficcional de carácter cómico y paródico en un contexto fantástico o del

más allá, y ahora el género serio no ficcional que se va a parodiar es el de la "gaceta" o "aviso" tan de moda a partir de la segunda mitad del diecisiete.

Juana Vázquez Marín ha analizado dos corrientes básicas del género costumbrista que circulan en el siglo dieciocho: la «tradicional» y la «crítica». Según esta autora «la primera se origina a mediados del siglo XVII con autores como Liñán y Verdugo, Vélez de Guevara, Zabaleta y sobre todo Francisco Santos»[454]. La segunda corriente, denominada «crítica», se divide a su vez en dos grupos: el «conservador» y el «progresista». Para los costumbristas del primer grupo, el más numeroso de los dos, se trata de criticar los nuevos hábitos sociales del siglo ilustrado y la añoranza por los tiempos pasados. Para el costumbrismo progresista, minoritario, la tarea consiste en defender las nuevas ideas y la modernización del país.

La corriente que nos interesa en relación a Diego de Torres es la primera, la llamada «tradicional» que tendrá continuación en el siglo dieciocho según el autor que le sirva de modelo; así habrá imitadores de Liñán, imitadores de Vélez de Guevara e imitadores de Santos. El costumbrismo de Zabaleta no tendrá continuadores en la primera mitad de siglo y habrá que esperar a la segunda mitad para encontrarlos. Es el grupo de imitadores de Francisco Santos el que nos interesa, ya que constituye y forma el grupo más abundante. Según Juana Vázquez,

> utilizan la técnica de la pareja, «cortesano-no cortesano», que desempeñan el papel de «guía-visitador» de la capital. De esta forma se mostrará la singularidad de la corte con sus lugares, ambientes y tipos más significativos y se evidenciarán las acechanzas de todo orden de que es portadora, así como las nuevas costumbres de sus habitantes, intrascendentes y estrafalarias. El desconocimiento de las claves sociales de Madrid, por parte del «visitador», que suele ser mayoritariamente un aldeano, hará que surjan las explicaciones pintorescas o críticas del natural de la Villa y Corte[455].

---

[454] Juana Vázquez Marín, "Literatura Costumbrista", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, edición de Francisco Aguilar Piñal, págs. 369-405, cita en la pág. 372.

[455] *Op. cit.*, pág. 373.

Sitúa esta autora el libro de Torres Villarroel dentro de los imitadores de Santos y su obra *Día y noche de Madrid*, que utiliza la técnica de cortesano-paleto que se pasea por las calles de la capital observando lo que sucede en ella, y dice:

> Un libro de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* (1727), es el primero que de una manera más o menos velada emplea dicha técnica. En esta obra se reproduce el convencionalismo literario de «conocedor» y «desconocedor» de la Corte que con tanto acierto tratara Santos, pero aquí el compañero del protagonista en sus paseos por la misma no será un extranjero sino un célebre escritor fallecido con anterioridad, Quevedo. Así, su sorpresa acerca de las nuevas costumbres de la Villa no le vendrán como resultado de su ignorancia por habitante de otro espacio diferente, sino de otro tiempo. Quevedo camina al lado de Torres asombrándose de lo que ha cambiado la capital, y pregunta constantemente al no entender los hábitos modernos. Este diálogo, por medio del cual fluye lo novedoso y caótico de Madrid, se hará clásico dentro del género. En su intención se percibe mucho del didactismo de los precursores costumbristas del siglo XVII[456].

A pesar de que resulta bastante claro el costumbrismo de Torres en esta obra y que se puede relacionar con obras de la misma tradición, no hay que olvidar un aspecto fundamental en la composición de la obra general o en esta particular de Torres Villarroel: su conocimiento, alusiones, referencias y parodias de los subgéneros burlescos de los Vejámenes de Grado, de Academia o de Justa poética que constituyen un buen ejemplo a tener en cuenta, sobre todo los de grado. Hace tiempo que la profesora Aurora Egido llamó la atención sobre la posible vinculación de Torres en este sentido aludiendo precisamente a la obra que estamos tratando al editar dos textos de *gallos* universitarios. Según esta profesora «el género que luego Torres Villarroel agrupará en su *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por la corte* se da aquí por separado en los textos que editamos, pues si el segundo, como veremos, se acoge a la alegoría visionaria, el *Gallo Benito* sigue, en cambio, la estructura de las visitas»[457]. También un vejamen de Pantaleón de Ribera que seguro que conoció Torres se

[456] *Op. cit.*, pág. 381.
[457] Aurora Egido, "*De Ludo vitando*", *Op. cit.*, pág. 617.

estructura a base del marco ficcional del sueño y de las visitas, nos referimos al *Vexamen que el Poeta dio en la Academia de Madrid. Que se hazía en casa de don Francisco de Mendoza, Secretario del Excelentísimo señor Conde de Monterrei*[458]. De modo que parece confirmarse con seguridad que Torres además del género costumbrista de la visita a la Corte pudo tener presente estos vejámenes de grado o de Academia, que ya utilizaban esta técnica narrativa, sobre todo el de Pantaleón de Ribera, rico filón de literatura burlesca muy próxima a la de Torres Villarroel y que viene a confirmar las palabras de la profesora Egido.

La obra de Torres apareció dividida en tres partes, la primera en 1727 y la segunda y tercera en 1728. En cada una de ellas Torres utilizó una especie de introducción al sueño donde se le aparece el difunto Quevedo. En la primera el autor sale del asombro y confusión que le suscita la aparición de Quevedo y, una vez que lo reconoce, empieza a llamarlo «discreto mío», «padre de la verdad», «despreciador del mundo», «amigo difunto» y otras frases elogiosas y de alabanza que se repetirán por toda la obra. Quevedo asumirá el punto de vista satírico tradicional como «desengañador» desde su ideología neoestoicista y moral cristiana, y de esta forma Torres tiene la oportunidad de mostrar su actitud crítica sobre las posiciones de Quevedo, de modo que centra toda la carga del punto de vista de Quevedo en su crítica a las novedades, una de las bases en que descansa la sátira del poeta conceptista como bien dice Pablo Jauralde: «En este quehacer entre periodístico y literario desde la vertiente poética o burlesca, Quevedo hace gala de un rasgo desde el que es posible

---

458 *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera,* edición de Balbín Lucas, C.S.I.C., Instituto «Nicolás Antonio», T. II, Madrid, 1944, págs. 11-44. Torres Villarroel cita literalmente en su *Anatomía de todo lo visible e invisible* una frase que aparece en el vejamen de Pantaleón «*es gran cosa el sueño para cavalgadura*», además Torres cita en la obra que estamos viendo otra frase del mismo vejamen, en concreto la referida a que «solo se comen los átomos de Democrito, i las Ideas de Platón», que Torres citará un poco cambiada al comienzo del lo que llamaremos la introducción del sueño y que muy pronto lo comprobaremos.

explicar buena parte de su obra: su inquina contra las novedades»[459]. Otra característica constante será la alteración que ve Quevedo en las cosas, costumbres y diversiones. Hallamos un contraste entre «en mi siglo», «en mi tiempo» de Quevedo con respecto al «hoy» del tiempo de Torres. De igual forma cuando habla Torres el contraste se establecerá entre «en tu siglo», «en tu tiempo», o entre el «antes» y el «ahora» del tiempo de Torres. Veremos como estos contrastes se establecen a nivel macrotextual a través de la temática y la construcción de las diferentes diégesis narrativas que Torres Villarroel utiliza en esta obra, y que tendrá su reflejo en la esctructura microtextual de la sintaxis y semántica con los términos mencionados.

En el primer cuarto del siglo dieciocho se entabló una polémica entre los representantes del pensamiento tradicional, los escolásticos tomistas, y los autores de obras científicas acusabados despectivamente con la palabra *novatores*, que en teología significaba lo mismo que herejes, pero también con el significado de introductores de novedades de la ciencia médica, física, etc. Torres en esta obra nos presenta las novedades sociales de principios siglo dieciocho, como en *Correo del otro mundo* hizo con las novedades científicas y filsóficas.

La definición de sátira de Hegel, nos sirve para apreciar en qué consiste la ideología y de que modo se proyecta para permitir a Torres hacer que Quevedo defienda en esta obra una moral ideal en contraste con la realidad por él representada:

> De esa manera el arte trae ahora un espíritu pensante, un sujeto que descansa en sí como sujeto en una sabiduría abstracta, con el saber y querer del bien y la virtud, en una oposición enemiga contra la degeneración de su presente […].Un espíritu noble, un ánimo virtuoso, al que le está denegada la realización de su conciencia en un mundo de vicio y de necedad, se dirige con indignación apasionada, o bromas adversas, o amargura glacial, contra la existencia que está ante él, y se enoja o llena de desprecio contra un mundo que contradice directamente a su idea abstracta de virtud y de verdad[460].

---

[459] Pablo Jauralde Pou, "Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo", *Edad de Oro*, II, 1983, pág. 120.

[460] G. W. Friedrich Hegel, *Lecciones de Estética*, Eds. Península, Tomo II, Barcelona, 1991, págs. 86-90

Se trata como dice Hegel de la sátira, «forma artística de la oposición naciente entre la subjetividad finita y lo exterior degenerado […], sin embargo no se goza […] este disfrute, sino que se mantiene de mal humor la disonancia de la propia subjetividad y de sus principios abstractos frente a la realidad empírica». Quevedo será quien asuma esta voz ideal abstracta basada en el neoestoicismo mezclado de cristianismo, y al que Torres se suma de vez en cuando, pues el papel principal del salmantino en esta obra consiste más bien en la caricaturización, en lo grotesco, en la exageración, algo que no cabe ser interpretardo al modo de Paul Ilie cuando habla de «diarrea de los sesos» o a su propia inhabilidad para contenerse delante de la propia lengua[461], sino más bien como un despliegue de lo burlesco y de lo grotesco sin que por ello lo puramente estético anule lo moral de la sátira.

[461] Paul Ilie, "Grotesque portraits in Torres Villarroel", en *Bulletin of Hispanic Studies,* XLV, 1969, págs. 16-37.

- Hipertextualidad. Transposiciones diegéticas. Transvaloración

Las tres partes de la obra no guardan en apariencia ningún esquema estructural que permita agruparlas. Torres va narrando sin ningún tipo de orden o criterio los tipos, oficios y costumbres que vemos desfilar por sus páginas en el Madrid cortesano[462], se trata del típico desfile satírico de figuras que tiene su tradición desde las *Danzas de la muerte* hasta los entremeses, donde los diferentes personajes son fustigados por la moralidad ideal del escritor. Otro rasgo característico es la antítesis entre el pasado de Quevedo y la actualidad de Torres, único detalle que podría hacer concebir una estructura general para la obra, un esquema verbal temporal que le da consistencia al espesor imaginario a nivel paradigmático o macrotextual, y que analizaremos en este apartado sobre la hipertextualidad.

Sin embargo hay que destacar que el esquema estructural en cada una de las «visiones y visitas» es sistemático, y generalmente consiste en la siguiente disposición:

1) Descripción grotesca de la «figura»
2) Pregunta de Quevedo por la clase de tipo, oficio, etc.
3) «Informe» de Torres sobre la «visión».
4) Sermón final de Quevedo.

Un aspecto importantísimo de las sátiras de Torres Villarroel es la descripción grotesca de las *figuras* como él las llama en distintas ocasiones, sin embargo, Quevedo, a pesar de ser un teorizador sobre esta clase de procedimiento estilístico recurre a ellas

[462] Puede verse un tímido comentario sobre el Madrid de Torres Villarroel en esta obra en Federico Carlos Sainz de Robles, *Torres Villarroel y el Madrid de su tiempo*, Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1980, págs. 18-19. Esta conferencia se detiene más en el Madrid de la *Vida* de Torres.

en muy contadas ocasiones. Según Eugenio Asensio «*Figura*, hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula»[463]. Asensio cita un pasaje de la comedia de Lope *El ausente en el lugar* que creemos interesante transcribir:

> Todo hombre cuya persona
> tiene alguna garatusa,
> o cara que no se usa,
> o habla que no se entona;
> todo hombre cuyo vestido
> es flojo o amuñecado,
> todo espetado o mirlado,
> todo efetero o fruncido;
> todo mal cuello o cintura,
> todo criminal bigote,
> todo bestia que anda en al trote
> es en la Corte figura.

Para Asensio la *figura* ha de ser revelada por signos externos tales como la vanidad o la hipocresía y nos dice que Quevedo en su obra *Vida de la Corte* crea la primera teoría y describe algunas de sus muestras. Quevedo divide las *figuras* en cuatro apartados: las *figuras naturales*, calvos, narigudos, etc., las *figuras artificiales*, lindos, tiñosos, etc., las *figuras lindas* —según Asensio una variedad de las anteriores—, y los *valientes de embeleco*, valientes de mentira, todas las cuales transparentan un determinado vicio o defecto. Ignacio Arellano[464] las reduce a dos e incorpora una nueva, así hablará de *figuras naturales* que coinciden con las de Quevedo, las *figuras artificiales* donde engloba a su vez a la figuras lindas y a los valientes de embeleco de Quevedo, y una tercera que añade y denomina *figuras sociales* en las que incluye a marginados (gitanos, negros, mendigos, etc.). Asensio ha recordado la influencia en Quevedo del libro de Juan Bautista della Porta, *De humana physionomia* (1586), donde se muestra el

---

[463] Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Edt, Gredos, Madrid, 1971, pág. 80.
[464] Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1984, pág. 101.

parecido de algunos rostros humanos con el de los animales y sus semejanzas temperamentales, y también la obras *Caracteres* de Teofrasto. Para comprobar la influencia de Teofrasto sobre Quevedo, Asensio transcribe dos pasajes de ambas obras que nada tienen que ver con las *figuras* de Torres, pero sí con el *informe* que éste hace a Quevedo de las *figuras*, *o figurones* como a veces también los denomina. Melchora Romanos igualmente ha analizado las *figuras* de Quevedo sobre todo en su obra *El mundo por de dentro* y según ella «La *figura* muestra a través de signos visibles una apariencia de realidad que induce a engaño»[465]. Para esta autora fingir lo que no se es en verdad está dentro de la relación apariencia/realidad o parecer/ser, y alude al ejemplo de la dama que aparenta toda belleza pero en realidad todo se debe a los afeites que lleva encima.

Vemos pues que en tiempo de Torres las apariencias han desparecido y por lo tanto ya no es necesario a la hora de satirizar o de crear *figuras* establecer la relación entre apariencia y realidad, ahora los hombres son apariencia en realidad y la *figura* se va a convertir en una descripción grotesca de las diferentes partes del cuerpo a las que a veces se añade el vestido. Ya en la primera aparición de Quevedo a Torres, éste advierte que ya no hay ni doncellas ni hipócritas, lugar muy importante a la hora de hablar sobre las *figuras* de Torres. En aquella ocasión decía Torres: «No, amigo —respondía—; ya no se dejan guardar las doncellas, ni hay quien afecte ayunos ni disciplinas, pues hasta las apariencias de virtuosos han aborrecido los hombres. Ahora se hace adorno de la destemplanza, gala del vicio, y pompa de la disolución (pág. 24)». El vicio que se critica será desarrollado en el *informe*, por ello estas *figuras* de Torres guardan más relación

[465] Melchora Romanos, "La composición de las figuras en *El mundo por de dentro*, en *Las sátiras de Quevedo*, Centro Virtual Cervantes.

con la poesía satírico burlesca y caricaturesca de Quevedo que con sus *figuras* de la *Vida de la Corte*.

Aunque Russell P. Sebold también es de la misma opinión respecto a que nada tienen que ver los personajes dobles de Quevedo con las *figuras de* Torres, para este crítico en las *figuras* de Torres siempre se presentan juntos pecador y pecado, opinión que no compartimos enteramente, pues a pesar que en muchas *figuras* el vicio se corporeiza o encarna, no sucede siempre así[466].

Torres en sus *figuras* aplica el retrato caricaturesco que «lleva a cabo la degradación extrayendo del objeto eminente un rasgo aislado que resulta cómico… mientras permanecía formando parte de la totalidad pasaba inadvertido»[467]. Al igual que Quevedo utiliza con profusión este recurso en su poesía satírico burlesca, Torres acumulará sobre el rasgo destacado semejanzas con otros objetos, animales, etc. con el que guarda relación, ya sea visual o conceptual para conseguir el efecto de hipérbole o de exageración, basándose a menudo en una agudeza verbal extrema. La acumulación de semejanzas proporciona la hipérbole y por ello la visión grotesca y degradada.

Veamos dos casos de *figuras* de Torres, una sobre un hombre de pequeña estatura y otro de gran estatura, cada uno de ellos basados en semejanzas sacadas de diferentes planos, la del hombre pequeño del mundo animal al que se le asocia un rasgo humano, la del hombre alto del mundo de los objetos.

> ... venía detrás de nosotros un hombrecillo entre persona y títere, mona con golilla, ratón con capa y renacuajo con bigotes; figura en que se dejaba ver la humanidad como en un mapa, escarabajo de nuestra especie; animal de retoño, como melón; hombre de falda, como perro; personilla de faltriquera, como pistola; tan tímido de estatura, que cualquiera le metería en un puño; y en fin, tan corto, tan breve y tan diminuto como pie de dama en pluma de poeta. Nunca jamás se vio hombre tan poco (168).

---

[466] *Op. cit.*, págs. LXXVIII-LXXIX.

[467] Citado en Ignacio Arellano, *Op. cit.*, pág. 250. Es una cita que toma de la obra de Freud *El Chiste*.

El peso de la caricatura descansa sobre animales pequeños, casi ínfimos, a los que se les añaden rasgos humanos, y se le compara con otros objetos. En el informe a Quevedo añadirá otro animal: «ves esa sabandija». De esta forma el «hombrecillo» no es que parezca más bajo o que tan sólo se le degrade, sino que se convierte en una caricatura grotesca por acumulación de semejanzas visuales con los animales en este caso. Los animales escogidos, además, son desagradables por diferentes motivos, el escarabajo por su negrura, la mona por la fealdad, etc. Verdaderamente de lo que se trata es de una «visión» grotesca. Posteriormente en el *informe* Torres aclarará que esa criatura grotesca es un «soplón». Como se puede apreciar aquí la descripción grotesca nada tiene que ver con el vicio destacado, pues como dice Torres del soplón en el informe «ése tiene su mayorazgo en la boca». En otra ocasión con motivo de la descripción de otra *figura* también de baja estatura Torres emplea casi los mismos términos: «… un hombrecillo ostra, tacaño de estatura y chivo de fisonomía; […] Era una tortuga en zancos, cucaracha con chinelas y escarabajo con chapines» y más adelante cuando empieza a darle su *informe* a Quevedo dice que «este es el renacuajo… (pág. 154-155)». Torres repite aquí casi los mismos términos de animales que en el anterior a los que le añade no rasgos humanos sino sacados de la vestimenta humana. La técnica empleada, como se observa, es la misma: una acumulación de imágenes visuales. Se refiere aquí Torres a un impresor de libelos como le dirá al difunto en su *informe*. Con mucho ingenio e imaginación se podría asociar esta *figura* con su pecado en el sentido de lo bajo corporal con lo bajo de los libelos, pero pensamos que ésta no es la relación que Torres trata de sugerir, como pretendería Sebold, y sólo forzando mucho el texto llegaríamos a dicha metonimia entre pecado y pecador.

Veamos ahora la otra *figura*, la de desproporcionada estatura:

> Era el tal de tan horrible estatura, que venía tropezando con la cabeza en los cuartos segundos; más largo que viaje de Indias, y más grande que yerro de entendido. Los brazos eran dos tornillos de lagar, y por las bocamangas del vestido se le venían derritiendo dos muestras de guantero en lugar de manos; el talle en conversación con las gorjas, dos guadañas por piernas, dos tumbas y tan hendido de horcajaduras, que de medio cuerpo abajo parecía compás de carretero o tijera de aserrador (205).

Torres sigue en esta descripción la fisonomía del personaje a través de semejanzas con el mundo vegetal y con el vestido. Comienza por semejanzas conceptuales con las partículas que denotan exageración, *más que*, para pasar luego a las visuales. En este caso se trata de un Abate. De nuevo la técnica es la misma, acumulación de semejanzas o comparaciones que llegan a la exageración o hipérbole.

Observemos finalmente dos ejemplos de descripción caricaturesca de la poesía satírico burlesca de Quevedo, que guardan relación con las *figuras* de Torres, uno de su poesía, que sirve de ejemplo de caricatura y del retrato grotesco sacado del libro antes mencionado de Ignacio Arellano[468], y el otro la caricatura del licenciado Cabra en el *Buscón*, referido por Henryk Ziomek en su libro sobre *lo grotesco*[469]. Destacamos estos dos ejemplos por provenir de otros estudiosos que hablan sobre la caricatura y lo grotesco, pero podríamos encontrar cientos de ellos en otras composiciones burlescas de Quevedo:

> Un tenedor con medias y zapatos;
> descalzos y desnudos dos pebetes;
> por patas, dos esquifes con juanetes;
> por manos, dos cazones y diez gatos;
>
> en el mirar, trecientos garabatos;
> la color, solimán fondo en hametes,
> por cejas, dos bigotes con ribetes;
> por ojos, dos furísimos Pilatos:
>
> por vientre, un barbadísimo letrado,

---

[468] *Op. cit.*, pág. 258.

[469] Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la Literatura española del Siglo de Oro*, Eds. Alcala, Madrid, 1983, pág. 138. Quitamos de la cita los comentarios entre paréntesis de Ziomek.

pues a hacer penitencia las ladillas
se vinieron a él como a desierto;

culo, aun de florentines desechado
toda tabas y tetas y ternillas:
ésta es la Isdaura que a Lisardo ha muerto.

Atendamos ahora al texto del *Buscón*:

> El era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña, pelo bermejo…; los ojos avecinados en el cogote, que parece miraba por cuévanos; tan hundidos y escuros que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes; la nariz entre Roma y Francia,…; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre, parece que amenazaba comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos y pienso que por holgazanes y vagabundos se le habían desterrado; el gaznate, largo como avestruz…; los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una. Mirado medio abajo parecía tenedor o compás, las piernas largas y flacas; su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaba los huesos como tablillas de San Lorenzo, la habla ética; la barba, grande … la sotana era milagrosa porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por cuero de rana; otros decían que era ilusión … […] Cada zapato podía ser tumba de un filisteo …

Ambos autores comparten un mismo manantial de tradición: la satírica, pero Torres dirá que él no se parece a ningún escritor y ni en particular a Quevedo. Antonio Marín, el impresor de la primera parte de las *Visiones y visitas* en su dedicatoria establece un paralelismo elogioso entre Torres y Quevedo: «habiéndolo reconocido por mis súplicas los más graves sujetos de la Corte, todos a una voz dicen que excede en cultura, moralidad y gracia al hasta hoy inimitable don Francisco de Quevedo, gloria y honra de nuestra nación (pág. 256)». Y en el *Diario de los Literatos* en el artículo XX donde se hace una reseña del último sueño de Torres, *Los desahuciados del mundo y de la gloria* ..., se dice: «Lo que tenemos por cierto es, que ninguno de nuestros Nacionales se ha llegado tan cerca del famoso Quevedo»[470], a lo que Torres contesta ofendido: «han caído V. mds. en el error de alabarme a mí, diciendo, […] que me parezco al inimitable

[470] *Diario de los Literatos*, Artículo XX, Junio 1737, págs. 298-306.

español don Francisco de Quevedo. Yo no me parezco a nadie, ni me quiero parecer al más pintado, ni V. mds. pueden dar parecer en eso, ni Dios permita, que yo me parezca a ningún escribano, escribiente ni escritor»[471].

Quizás la mejor forma de comprender lo que significa la *figura* en Torres Villarroel es acudir a la distinción que el postestructuralismo ha hecho desde el libro de Roland Barthes, *El placer del texto* y *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*[472], entre representación y figura. La representación mantiene el carácter mediado del conocimiento entre objeto y sujeto, mientras la figuración sería un modo de aparición inmediato, más parecido a una cosa, no tan sólo en el sentido de cosificación sino también en el de salirse fuera de los límites de la representación, de la realidad, y aparecer tal y como es, como cosa. En su seguimiento lingüístico podría decirse que en la figura el significado no coincide con el signo, no existe inmediatez entre el signo y el significado, todo lo contrario a la representación, con lo cual el lenguaje se destabiliza implicando con ello el incremento de una retoricidad general. No se trata de representar realidad supuesta alguna, sino, que muy al contrario, desmitificar o poner en crisis dogmas de autoridad basados en el orden de la representación y el poder, es decir en el lenguaje. De todas maneras no hay que olvidar que lo grotesco en esta época ha perdido ya todo su poder de subversión sobre el cuerpo y la vida material y corporal referida por Bajtín, y de lo que ahora se trata es de anteponer a la moral, a los vicios, una realidad deforme que lleva directamente a sugerir, o a reconocer la determinación de lo físico sobre lo moral, al contrario de lo que sucederá en su última obra *Los desahuciados*.

---

[471] Diego de Torres Villarroel, *Obras Completas*, T. IX, págs. 216-217. Se trata del prólogo al pronóstico para el año 1738 titulado "La romería a Santiago".

[472] Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1974, y *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Eds. Paidos, Barcelona, 1990.

En cuanto al *informe*, el segundo aspecto de la estructura, éste se produce una vez que el difunto y su guía han presenciado la *visión*, entonces, a la pregunta o extrañeza de Quevedo, le contesta sobre su significación de forma conceptual, sin ahorrar giros y agudezas en el estilo conceptista que acabamos de ver en las citas sobre sus *figuras*. Se trata de la explicación del vicio, defecto o alteración que puede resultar a Quevedo novedosa, y que se manifiesta mediante un diálogo entre ambos. Es en esta parte donde se expone la antítesis entre la diegésis del pasado de Quevedo y la intradiégesis del hoy de Torres. Unas veces es el propio Quevedo el que sustenta y confirma la alteración entre un tiempo y otro, y en otras ocasiones Quevedo habla de su pasado y Torres contrapone su tiempo presente.

Como hemos dicho anteriormente es el *informe* de Torres el que guarda más relación con las *figuras* de Quevedo presentadas en *Vida de la corte*. Eugenio Asensio en el libro antes mencionado coteja un *carácter* de Teofrasto con una de las *figuras* de Quevedo, enfrentando al adulador griego con los galanes sin hacienda del español. Vamos a reproducir aquí esa *figura* de Quevedo y compararla con uno de los tipos de Torres, el petimetre o lindo, pues Teofrasto está lejos de lo que nos interesa subrayar. El texto de Quevedo es largo pero requiere reproducirlo por entero tal y como lo hace Eugenio Asensio:

> Hay figuras artificiales que usan bálsamo y olor para los bigotes, copete, guedejas y aladares, jaboncillo para las manos y pastilla de cera de oídos. Su conversación, hablar de damas… Enamoran en la comedia, donde toman entre seis un banco a escote… En la iglesia donde hay concurso y fiesta (que nos es gente que reserva lugares sagrados para dejar de tratar de la insolencia que llaman bizarría) son gesteros y afectados; no les mira mujer que no piensen se ha enamorado de sus gracias y buen talle. Rondan injertos en señores, a quien quitan pelillos y dicen "No crió Dios tan bizarro y valiente príncipe, ni de tan superiores gracias como vuestra señoría". Y con estas insolencias y lisonjas y ser alcagüetes adquieren estos tomajones el vestido,la gala y el cabalo prestado para bizarrear una tarde.
>
> Son grande estadistas de la vida, cobardes en extremo; tienen rufianes que riñan sus pendencias y saquen de afrentas; rinden vasallaje de miedo az alos desalmados y zainos, sus fiscales; tratan con matusalenas a quien estafan; son

> amigos de olor, comen anís; juran "a fe de caballeros", "a fe de quien soy", "como quien soy". Si acaso los quieren llevar a la cárcel…, dicen al alguacil "Déjeme voacé y váyase con Dios; que yo hago pleito homenaje, a fe de caballero, de ir a casa del señor alcalde y acomodar esa causecilla"… Que todos estos daños y otros mayores trae consigo el querer sustentar mucha gala sin hacienda…[473].

El referido *informe* que Torres le hace al difunto Quevedo sobre la *figura* o *visión* del petimetre que han visto en la entrada de la visión:

> Éstos gastan tocador y aceite de sucino porque padecen males de madre; gastan polvos, lazos, lunares y brazaletes, y todos los disimulados afeites de una dama. Son machos, desnudos; y hembras vestidos. Malogran los años y el alma en estas insolentes ocupaciones; y el oficio que ves es el empleo de su vida, porque acusan como infame el trabajo y el retiro. Viven haciendo votos a la lujuria y promesas a la fornicación; y después de bien bañados en la desenvoltura que has visto en este mentecato, marchan por la calles de la Corte a chamuscar doncellas y encender casadas. Su paradero es la lonja de San Sebastián y el atrio de la Victoria, en donde a una misma hora encuentran otros de su calibre; y aquellos reverentes sitios dedicados al culto divino los hacen bodegón de insolencias, tiendas del descrédito y campo de maldades. […] Sus conversaciones empiezan en las señoras, median en las mujeres y acaban con las hembras […] Ésta es la vida de estos simples por la mañana; retíranse a sus cuartos, y vuelve esta tarea a la tarde… (74).

No debemos detenernos tanto en el tema que tratan sino en la forma en que lo hacen, en la presentación del tipo y cómo ambos autores van presentando a la "figura" en términos casi en similares. Claro que la distancia de ambas citas ha de notarse; por ejemplo, en Torres está clara la influencia de Zabaleta, explícita al citar la vida de estos "lindos" «por la mañana» y por «la tarde». En definitiva, todo ello nos lleva a convenir el mayor parecido entre las *figuras* de Quevedo y el *informe* de Torres, pues las *figuras* de Torres están mucho más cerca de la poesía satírica y burlesca de Quevedo.

El *sermón* moral, otro tipo de hipertextualidad genérica al que se acoge Torres, y con el que suele finalizar las «visiones y visitas» consiste muchas veces en un enfado del difunto por las cosas nuevas que ve, en ocasiones no quiere ni sermonear del

[473] *Op. cit.*, págs. 186.-187.

disgusto que le producen las visiones y visitas, y en otras es el propio Torres quien tiene que moralizar finalmente. De todas formas este *sermón* casi siempre mantiene un tono católico y tradicionalista, oponiendo Quevedo las buenas costumbres de su tiempo frente a la alteración que se ha producido en el siglo de Torres.

Toda esta estructura que acabamos de ver tiene su sentido más profundo en la clase de hipertextualidad que Torres utiliza en esta obra: la *transdiegetización* o mezcla de los diferentes niveles narrativos o diégesis, los cuales Torres Villarroel combina para estructurar su obra, que aparentemente carece de ella si nos fijamos sólo en la estructura microtextual del desfile de los diferentes tipos, oficios, etc., y no en el nivel macrotextual de la estructura espacio temporal de los dos protagonistas de la obra que la sostiene.

Quevedo es trasladado desde su mundo espacio temporal del siglo diecisiete al mundo histórico moderno de Torres, conservando su identidad original, o más bien su ideología o moral. De esta forma tenemos que la diégesis espacio temporal de Quevedo es transpuesta al relato metadiegético de Torres en pleno siglo dieciocho. Es decir, Quevedo es transportado a las calles del Madrid dieciochesco sin que cambie su visión del mundo que tenía mientras vivió, de ahí el enfrentamiento o disyunción entre los dos espacios temporales que dará lugar a la crítica de Quevedo a todo lo que ve en la Corte transformado completamente. El contacto entre estos dos espacios temporales distintos no se concreta ahora por medio de un agente que es capaz de transportar cartas de un mundo al otro, sino que uno de los difuntos, en este caso Quevedo, abandona su mundo de ultratumba y se introduce en el mundo narrativo de Torres Villarroel, en su relato, por lo tant el relato contiene dos diferentes diégesis, al igual que sucede cuando Tores despierta y pasa de su autodiégesis a la extradiegésis de la realidad. El relato de Torres,

su sueño, situado en el Madrid del siglo dieciocho está articulado en relación con dos diégesis diferentes, la de Quevedo por un lado, y la realidad extradiegética de Torres por otro. Como siempre Torres no hace si no jugar con los distintos niveles narrativos, con su espacialidad y temporalidad. Quevedo no se traslada al mundo de Torres manteniendo algún tipo de acción, como en toda sátira menipea aquí lo que importa son las ideas, la ideología, por ello Quevedo representará la moral antigua frente a los cambios que se han producido en la sociedad y juzga desde su mentalidad crítica las novedades que le presenta Torres de su mundo. Es este aspecto entre una mentalidad o moralidad antigua que contrasta con un mundo nuevo lo que produce el contraste cómico e irónico. Quevedo cambia de lugar, de época, como dijimos en *Correo* de *tiempo cronológico*, pero sin cambiar su ideología, su *tiempo histórico*. Esta transposición diegética, en este caso proléptica, del pasado al futuro, tendrá su paralelismo en la sintaxis y semántica microtextual que se encargarán de señalar constantemente las dos diégesis espacio-temporales con términos precisos.

- Metatexto. Las apariciones de Quevedo.

Visiones y visitas está dividida en tres partes, cada una de las cuales es introducida por la aparición del difunto Quevedo a Torres Villarroel. La primera parte de esta especie de introducción al sueño donde se le aparece por primera vez Quevedo es un diálogo en el que el difunto habla a Torres sobre el estilo del desengaño. Torres, después de hacer una alabanza de sus obras le expone si está gozando en la «gloria» por lo místico y desengañado que se mostró en la tierra o por el contrario si padeció mucho purgatorio por las sátiras que escribió. Quevedo contesta que el purgatorio lo sufrió aquí en la tierra. Ya desde este mismo momento Torres está mostrando al Quevedo escritor de sátiras, desengañador de los vicios sociales y morales, aunque no pueda desengañar a Torres sobre el estado verdadero de su alma. Quevedo le expone cuestiones sobre el estilo en que se deben escribir las sátiras. Por ello considetramos estas partes introductorias como un metatexto en la que se ejerce una función crítica. En esta primera parte Quevedo se muestra como teórico del desengaño y de la sátira, la cual debe mezclar lo dulce con lo útil, y no ser solamente un sermón severo o terrible, y aconseja como ya hemos visto que admitía Torres, endulzar las verdades para que sean como las medicinas. La verdad debe adornarse con la risa de la agudeza. La moralidad no está reñida con lo festivo según Quevedo. Vemos aquí también el criterio de las burlas y las veras, lo jocoserio de la sátira, por una parte corregir costumbres y por otra deleitar con el estilo. Incluso el propio Quevedo hace la crítica a los que han definido su sátira solamente por la mordacidad, pues según él mismo sus sátiras también obedecían a un propósito moralizante. En definitiva, todas estas afirmaciones de Quevedo vienen a demostrar el conocimiento que el crítico Torres Villarroel poseía de las obras satíricas

del famoso escritor, al mismo tiempo que difunde sus ideas sobre el género de la sátira refractadas en las palabras del difunto:

> Y así como tus sátiras no miren a más objeto que el vicio común, esto más será sermón que desenvoltura, más será buena plática que desahogo. Escribe doctrinas, y sea en el estilo a que se acomodare mejor tu natural. Te aconsejo que no gastes dibujos en tu locución, que la desnudez es el traje más galán de los desengaños; no castiga, ni corrige el ceño ni la rigidez una costumbre relajada; el desprecio ha corrido a muchos pecados; a la moralidad no la puede deslucir lo festivo de las voces; en la severidad de la plática y en sobrecejo de las razones ordinariamente halla gusto (estragado de la malicia) espinas que le punzan; lo desabrido no es esencia del desengaño; con el cebo de lo deleitable se introduce mejor el pasto de lo útil. A mi estilo calificaron los necios con el infame nombre de mordacidad, siendo así que mis inventivas nunca tuvieron particular destino. Sólo las arrempujé a la general condición de los desórdenes y abusos. Yo describí con invención festiva en *El sueño de las calaveras* el día del Juicio Final. En *El entrometido, la dueña y el soplón* pinté el infierno y los pecados que allá os arrastran. Si lo hubiera copiado con la pluma que pide el argumento, horrorizaría con la imagen. La plática terrible más espanta que convoca, más asusta que mueve; y a lo amargo de las verdades es preciso aconfitarlas para que perdido el primer asco, sean después medicina. En aquel linaje de agudeza, entre los motivos que sacaban la risa, hice que escuchasen los gritos que despiertan la memoria; y finalmente, salga al tablado del mundo la verdad y sea en el adorno que quisieres[474].

A pesar de todo lo dicho por Quevedo, Torres no le va a hacer caso en lo que respecta a la pertinencia de copiar lo soñado sin que horrorice con la imagen, sino todo lo contrario. De ahí que Torres antes de comenzar las visitas le avise a su amigo difunto de que sólo va a encontrar el vicio y la necedad como esencia del siglo. Ahora se da reunido en un sólo hombre lo que antes se daba en varios, así en uno sólo puede encontrar juntas la lujuria, la soberbia y la avaricia. Pero también le advierte que han desaparecido dos de las castas que florecieron en tiempo de Quevedo «las dueñas» y «los hipócritas» pues ni se dejan guardar las doncellas e incluso «las apariencias» de virtuoso han desparecido, para Torres «ahora» todo es vicio. Quevedo manifiesta las ganas que tiene de ver las «novedades» del siglo. Será esta la primera vez que Quevedo pronuncie la palabra «novedad» y exprese sus ansias por verlas, lo que a la postre

---

[474] Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte*, edición, introducción y notas de Russell P. Sebold, *Op. cit.*, págs. 22-23. En adelante, para esta obra daremos la página en el propio texto.

marcará la directriz de toda la crítica quevediana contra el nuevo aspecto que Torres presenta de la Corte. Quevedo sólo quiere ver las novedades del nuevo siglo para desengañar a su amigo y contraponerlas a su tiempo pasado.

Al final de esta primera parte, cuando Torres despierta del sueño, en el nivel extradiegético de la narración, aparece un comentario del autor a modo de declaración de principios sobre el *prodesse* y el *delectare*, entre la enseñanza y el entretenimiento, entre las burlas y las veras y para quién y por qué dirige su discurso:

> No suspensión, gloria del alma son los sueños que *enseñan* y *entretienen*. Mucho sentí haber perdido los razonamientos del grave difunto; pues en el letargo lograba sus discursos, y ya recordado, sólo me acompaña la escasa luz de mis talentos.
>
> Mucho me entristeció no haber acabado de enseñar en la misma modorra lo más interior de la Corte al aparecido Quevedo. Consuélame saber que yo duermo a menudo; y es muy posible que vuelva a soñar y que sea con el mismo, y para entonces estará más instruido para no detenerlo tanto. Por fin, el último alivio de esta pena lo templaré contando mi sueño, que es el que habéis leído o habéis oído leer. Y entre *burlas* de delirante o *veras* de despierto, sabed que hablo con los viciosos, tacaños, insolentes, embusteros y ruines. Los buenos se harán malos si timan para sí algo de esto. Los malos serán buenos si, corridos de que se saben sus culpas, acuden con la enmienda a sus costumbres. Cada uno tome lo que le toca, y a mí repártanme lo que quisieren, que ya espero yo que será mucho y malo. Pero como en mi voluntad vive siempre la elección, cogeré lo que me parezca, y no lo que me arrempujaren. Y así, adiós, amigos, hasta otro sueño (pág. 99-100)[475].

En la segunda parte de las *Visiones y visitas*, en la introducción del sueño, se le aparece Quevedo a Torres en su bufete mientras está estudiando. Mediante una metáfora culinaria aparece Torres engullendo «átomos», «materia prima» y «substancias» en un «Platón»[476], se hallaba matando la curiosidad a pesar del desengaño que Torres dice sentir sobre estas materias. En esta segunda aparición nos recuerda que las visiones anteriores habían sido burla y por eso le hace dudar de esta nueva aparición, pero al final vencido por el sueño pasó como verdadera esta segunda «visión» del difunto Quevedo.

---

[475] Subrayado nuestro.

[476] Dilogía entre plato de barro y el filósofo y que como antes anunciábamos en nota se encuentra de forma similar en un vejamen de Pantaleón de Ribera.

Si la primera aparición fue una lección poética esta segunda va a consistir en una lección moral. Desde el principio el famoso difunto le parece a Torres menos agradable que en la primera visita. Quevedo le dice que el verdadero ejercicio del filósofo se encuentra en «conocer las cosas divinas y gobernar las humanas» y no en leer la clase de libros que Torres admiraba, sino en la «lección de los morales». Quevedo le explica que leer por ejemplo a Aristóteles no es saber sino repetir lo que él dejó escrito. Cada uno nace con la lógica o el entendimiento de todas las ciencias en el interior de su alma, basta entonces que uno quiera conocer lo verdadero con el alma y no lo dudoso de la sabiduría, comentario que probablemente parece referido a Descartes. En definitiva para Quevedo todos nacemos filósofos, médicos, matemáticos, etc., pero la verdadera lección moral consiste en aprender a morir y sus catedráticos deben ser los afligidos, los enfermos, los pobres y los difuntos que son los que «predican con el jemplo». Prepararse para la vida eterna es el principio de todo. Como vemos Quevedo induce aquí a Torres a la vida ascética y a la práctica de las virtudes, y cita un párrafo del capítulo quinto de su *Cuna y sepultura*, obra muy relacionada con *Cátedra de morir* del propio Torres Villarroel[477]. Ya al final Quevedo otra vez insta a Torres para que le instruya «en las *novedades* de esta república»[478].

Torres termina esta segunda parte, al igual que la primera, en el nivel narrativo de su realidad extradiegética, desde la cual se dirige a los lectores y escritores de sátiras sin importarle qué digan de él. Torres repite aquí que escribe contra los vicios y que él vive alegre y en libertad con su risa, por lo que no le afecta la vanidad de los empleos o cargos, y que cada uno debe vivir para sí mismo sin preocuparse por los demás

[477] Russell P. Sebold en la nota crítica sobre este aspecto comenta que Torres se equivoca varias veces al transcribir el párrafo de Quevedo. Ver nota 21 de su edición citada.
[478] Subrayado nuestro.

> Amigos, éste es el sueño. No hay sino desandrajarlo y decirme otra vez (para que yo cuente treinta y cuatro) que soy judío, ladrón y borracho. Blasfemad de mí, que yo procuro ir pagando a todos, que no quiero deber nada a ruines. Si eres letrado, médico, comadrón o embudista, acude a las primeras *Visiones*, que allí tienes tu carta de pago. Si eres cocinero o escritor, sin salir de éstas hallarás la horma de tu zapato. Habla lo que quisieres, escribe lo que se te antoje; que yo todo lo escucho a pierna tendida. *Yo escribo,* como Dios manda, *contra lo general de los vicios*; tú escribes ofendiendo su justicia y su ley, despedazando los preceptos de la corrección. Yo vivo *alegre*, y hago *risa* de tus maldiciones; tú vives furioso y apesadumbrado de mi quietud. Seas quien fueres, ni te temo ni te he de contemplar. No deseo bien que está en tu mano; lo que Torres no pueda prestarme, no se lo pido a otro. Las cátedras, las prebendas y todos los empleos son para mí peste de que huyo. *Amo mucho a mi risa y a mi libertad*; y sobre éstas no tiene jurisdicción tus labios, tu pluma ni tu poder. Y siempre te trataré como majadero vano, que quieres mandar en mis acciones sin acordarte que eres otro pobre necio como yo, que nos ha enviado Dios al mundo para cuidar cada uno de su vida y salvación […] Vive para ti y contigo, y lo demás déjalo al cuidado de cada uno. Adiós, amigo. (pág. 187-188)[479].

En la tercera parte de estas *Visiones y visitas* de nuevo se le aparece Quevedo en una sucia habitación llena de cacharros para la alquimia donde Torres estaba manipulando el fuego de un alambique. Aunque Torres dice, soñando, que nunca tuvo estima por este arte y que siempre la consideró como locura a pesar de que en esta ocasión sueñe con el «embuste filosófico» y la «medicina universal», Torres escribió un tratado sobre esta materia, *El ermitaño y Torres* y *La suma medicina o piedra filosofal*. En esta ocasión Torres ve a su querido difunto con un semblante peor que en la segunda visita, más iracundo y severo, pues ahora Quevedo lo va a reprender con un sermón moral sobre la codicia del oro y su apetencia de querer conseguir más de lo necesario para el sustento normal que la naturaleza ofrece. Quevedo da una lección sobre filosofía natural, en primer lugar habla sobre la transmutación en oro de los metales, lo cual dice es imposible en sustancia aunque resulte algo parecido al oro en sus accidentes, y en segundo lugar sobre la medicina universal, la cual considera una locura pues una sola sustancia no puede curar las diferentes y variadas enfermedades, y termina diciendo: «levanta la mano de esa obra, despide tan temerario intento, sal de esa zahúrda, vístete,

[479] Subrayado nuestro.

y ven conmigo. Visitaremos tercera vez este gran teatro de la Corte de España (pág. 203)».

La ultima parte de las «visiones y visitas» termina cuando Torres no tiene ya «novedad» con que instruir a Quevedo. Entonces el difunto invita a Torres a que lo acompañe al mundo que no tiene alteración una vez visto «las mudanzas y vicios de este mundo». El difunto entra en una templo a orar cuando «se abrió aquella sepultura en donde hacía oración, y de su horrorosa cavidad saltaron sobre las demás losas calaveras, canillas, cúbitos, gusanos… (pág. 249)». Torres asustado hace una reflexión dirigida al lector para que se imagine la angustia que está pasando. Una vez metido el difunto en la sepultura de medio cuerpo le lanza a Torres el último sermón sobre la muerte que iguala a los hombres y sobre la *meditatio mortis*, e invita a Torres de nuevo a ir con él para mostrarle los engaños en los que vive el mundo y la poca esperanza de salvación que les queda:

> Aquí paran los gustos, los deleites y alegría e ideas de la vida (dado que sea placer el que dispone a la eternidad de infinitos tormentos). Éste es término de todas las locuras humanas. Hasta aquí fue rey el que lo fue en la tierra; hasta aquí Papa, señor y pobre. La vida, la fama, la honra, la salud, la hacienda, los amigos, los parientes y todos los bienes y los males del mundo no pasan de este coto. Este hoyo es el tragadero de los humildes y los presuntuosos, los fieles y los traidores, los libres y los esclavos, los pobres y los ricos: todos caben en esta estrechez. La poca meditación de este suelo os tiene alegres en medio de los vicios; todos sabéis que hay sepulturas para los muertos, pero ninguno piensa en que ha se ser difunto. Si supieran los vivos los bienes que ocultan estas losas, no apartaran la consideración de su profundidad; si una vez al día vieran con los ojos del alma estos destrozos, no estuvieran tan poblados los infiernos. Ya que te he debido que me hayas acompañado a reconocer *las novedades de este siglo por la Corte*, te quiero pagar esta fineza con mostrarte los engaños en que vivís y la poca esperanza que podéis tener de vuestra salvación, […] pues las más ideas que vimos en ese *caos de la Corte* son contra su agrada. En él sólo reina la *usura*, la *soberbia*, el *hurto*, la *gula*, y una general destemplanza de todos los apetitos. Entra conmigo, que en esta obscuridad has de salir de la tiniebla de tus ignorancias (249-250)[480].

Tal y como vimos sucedía al final de *Correo del otro mundo*, con este susto de ultratumba, nivel diegético del que procede Quevedo, despertará y con ello volverá de

[480] Subrayado nuestro.

nuevo al nivel narrativo autodiegético propio de la realidad anterior al sueño. Despertado ya Torres del sueño cita una unas palabras de la obra de Quevedo *Sueño de las calaveras* como él la denomina.

4.5.2 SEMÁNTICA Y SINTAXIS MICROTEXTUAL. LA CRITICA SATIRICA.

Para el análisis del contenido y significado satírico de *Visiones y Visitas*, hemos agrupado las «visiones y visitas» de Torres con Quevedo en cuatro apartados temáticos. Así, en primer lugar, nos detendremos en las visitas que se refieren a los oficios; en segundo lugar veremos las que hablan de tipos o figuras representativas socialmente que merecen el ataque satírico de Torres y Quevedo; en tercer lugar hemos agrupado las correspondientes a las costumbres y diversiones; y por último recogemos un grupo de tres visitas referidas a tres instituciones modélicas de la época de Torres Villarroel y las cuales son las únicas visitas y visiones que agradan a Quevedo. En el recorrido por las calles, plazas y lugares del Madrid cortesano el guía Torres y su acompañante el difunto Quevedo van a mostrar toda una serie de oficios, tipos y diversiones que conforman el mundillo abigarrado de la fauna cortesana. Sin embargo, en esta crítica satírica no vamos a encontrar los rasgos propios de tópicos satíricos, pues esta obra trata en realidad de las *novedades* y la *alteración* de las cosas, por lo que están fuera de lugar las repeticiones satíricas tópicas sobre los oficios, tipos y diversiones, aunque, en efecto, podamos encontrar algunas resemantizaciones dadas por el contexto histórico y por el *hoy* de Torres. Lo que sí vamos a encontrar es toda una serie de rasgos *novedosos* que nos hacen ver un siglo dieciocho muy diferente al siglo de Quevedo, constraste básico de la obra.

Oficios y algunas costumbres

Veamos primero a los médicos y a sus «compañeros de fatigas» en la tarea: el boticario y el barbero. Empecemos por el más bajo en el escalón de la medicina como es

el barbero, primera visita y visión con que Torres nos introduce en su mundo de figuras. Es una visión corta y de las más simples de todas, donde empieza ya Quevedo «a descubrir la alteración de las cosas de mi siglo». Se trata del nuevo instrumento con que el barbero llama a su clientela, un violín, que ha sustituido a la vihuela o guitarra, el instrumento utilizado por ellos en su tiempo. Para Torres esta visión es una menudencia comparadas con las que le quedan por ver al difunto, «que ya hallarás *novedades* más desentonadas y lastimosas, y ellas mismas te han de reñir las advertencias y sátiras que escribiste contra las costumbres de tu mejor edad»[481]. En realidad el oficio está visto más como «aprendiz de basurero de barbas, fregón de rostros y desmontador de traseros lanudos», que en su cometido de auxiliar médico ejecutor de sangrías con su lanceta. Tan sólo ese rasgo novedoso del instrumento queda «ahora» como definidor del oficio.

El médico, presentado en la séptima visita de la primera parte, tampoco va a mostrar las características que desde la antigüedad eran paradigmáticas de su oficio: la mula, la sortija, la codicia, la toma del pulso o el diagnóstico por medio de los orines. En principio Torres nos presenta a un alquimista o químico, «embustero de oficio», visto en su delgadez extrema a base de una caricatura cosificadora mediante hipóstasis, «estudiante lanza», «hombre soga», semejanzas y comparaciones exageradas como «*más* sorbido *que* la quina y *más* largo *que* cura de buboso» y otras formas de cosificación. Este químico se ha metido ahora a médico echando «embustes médicos» como antes «emplastos químicos», paranomasia antitética que refleja sus dos formas de vida. Pero Torres se va a fijar en las enfermedades más que en lo tópico del oficio, haciendo así alarde de sus conocimientos médicos. En el tiempo de Quevedo no había tantos enfermos como ahora, pues «en tu tiempo las bubas desacreditaban a un linaje, y hoy es deshonra no buscarlas. Unos las heredan, otros las hurtan, y los demás las

[481] Subrayado nuestro.

compran». Los gálicos y los cólicos son ya generales en el tiempo de Torres, siendo éste último ignorado en tiempo de Quevedo. Como podemos comprobar la antítesis temporal es, como hemos dicho, el eje directriz de los comentarios entre el guía y su interlocutor. Hay otros que enferman de deudas, y las damas se dejan sangrar por quitarse un poco de más color cogido en las mejillas. Aquí sí alude Torres a que los médicos todo lo resuelven con sangrías, y al tópico de que matan más que curan. Al resto los echan de sí, enviándolos a pueblos cercanos donde en unos se respira un aire más sano, Pinto, Leganés, Barajas, o El Arnedillo, el Trillo, o Fuente del Toro y Ledesma, estos últimos conocidos por sus aguas minerales. Mediante un retruécano los médicos se convierten en "saludadores al revés", —los que curaban con el aliento el mal de la rabia—, pues estos «traen *la cruz delante* que dan a besar» mientras los médicos vienen *«detrás con la cruz*» con que los entierran. Pero fundamentalmente Torres se fija en su práctica, como repetirá en muchas ocasiones, pues ´desta no le puede engañar como lo teórico. Habla de las juntas de médicos donde «uno vota purga, otro sangría, y otro cordial; [de donde] sale una sentencia que regularmente es de muerte» para el enfermo. Mediante una antanaclasis Torres se refiere al mismo tiempo al «dolor» que le va a costar económicamente sus servicios, «dándole de contado un *dolor* capital», como al «dolor» como pena que le va a dejar, «y de prometido una pena como *dolor*». Torres nunca llama a los médicos porque es peor que llamar al demonio, significándolo de sólo pensarlo mediante una paranomasia: «y me huele el cuerpo a *cera y* la camisa a *cerote*». Torres termina esta «visión y visita» diciendo mediante otra antanaclasis que él sólo llamaría a uno, «nunca permitiera a muchos; sino a uno y que fuese *cualquiera*, porque *cualquiera* de ellos es *cualquiera*»[482].

[482] En adelante no mencionaremos, por no cansar, la figura retórica expresiva que Torres utiliza, tan sólo las que sean más necesarias e importantes para la comprensión del texto, pero sí subrayaremos en la cita los términos de la figura retórica. Para este asunto puede verse el libro de Emilio Martínez Mata, *Los «Sueños» de Diego de Torres villarroel*, Universidad de Salamanca e Instituto Feijoo de Estudios del

Mientras caminan en una provechosa y moral charla escuchan el sonido del almirez de un boticario, tercero en la terna médica y encargado de las purgas, quien nos es presentado en la visita primera de la segunda parte. Aquí sí refiere Torres los tópicos de este oficio. Comienza con un sermón donde expone que ya no existen escrúpulos en los maridos sobre la honra de su futura mujer, tan sólo «si trae dinero, si tiene chiste, si sabe danzar, si habla con descoco y, últimamente, si observa el ritual de las modas», a lo que Quevedo contesta, como hará en otras muchas ocasiones, en tono ciceroniano «¡Oh miserable siglo!» y pregunta si todavía se conserva la costumbre de vender las medicinas pasadas de tiempo y por lo tanto sin su poder de eficacia, a lo que Torres contesta que aún se mantiene, como antes, debido a la codicia y el interés del boticario: «persuadidos del oro», «esa sed del oro», «todavía en la malicia o descuido del boticario se desvanecen los conatos del arte, son burlados los juicios del médico y las bien fundadas esperanzas del doliente, no hallando *remedio* en el *remedio*». Tampoco el nombramiento de inspectores lo soluciona, pues también ellos van a su interés codicioso, y lo mismo que el juez se ladea de parte del reo, los remedios se ponen de parte de las enfermedades. «Siempre han nadado los siglos en malos médicos e indignos boticarios, pero en esta era es tan raro como el fénix el que cuida de nuestra salud. Todos aman el interés, y por hacer oro venden sus conciencias más baratas que sus confecciones», con este sermón final de Torres termina la «*visión y visita*».

Dentro del escalafón médico podemos situar a otra figura que Torres satiriza en la visión octava de la primera parte, se trata de «los comadrones». Torres los describe mediante una serie de metáforas sobre su oficio, «vendimiadores de vientres, pasteleros de úteros, segadores de menstruos, hurones de pocilgas humanas y buzo de orines», que

---

Siglo XVIII, 1990. En realidad se trata más de un libro de retórica con ejemplos, pocos, sacados de los *Sueños* de Torres, donde se le da más importancia al aspecto formal y lexocográfico descontextualizando las figuras retóricas del análisis de las «*visiones y visitas*». De todas formas es un libro fundamental para conocer a nuestro autor.

Quevedo no entiende, a lo que Torres le responde con otra serie de explicaciones, «rateros de la herramienta del parir, que han hurtado a las comadres sus trebejos y se han alzado con su oficio; que esta facultad en la Corte es hermafrodita, porque tiene ya macho y hembra». Para terminar utiliza el uso dilógico de pares, «porque no entienden de nones; que toda su aritmética es con las *pares*», en el sentido de números pero haciendo referencia al parir por su contexto. Finalmente juega con la paranomasia de «son *sacaniños* como *sacamuelas*». Quevedo responde, santiguándose, con un sermón de carácter católico sobre la decencia femenina y la pureza. Para Torres esto «es sólo calificación lo que para ti *novedad* es ignorancia»[483]. Quevedo hace alusión a los cambios que se han producido debido a «que con la capa del estilo, adorno del uso y traje de la política, se haya inficionado la Corte de estas y otras pestes; porque la corrupción de la edad, el paso frecuente a las naciones y el trato con las sectas, moros y judíos, trabucan y barajan los usos y costumbres provinciales, nos llevan unas y nos dejan otras, y los vicios y virtudes continuamente viven peregrinas por el mundo», comentario donde se nota una leve xenofobia quevedesca como consecuencia, dice, del contacto con otros países, y termina animalizando a todos los españoles que «siempre fueron los micos de la especie: todo lo quieren imitar. Después de esto Quevedo se despide de Torres y quiere abandonar la Corte debido a la indignación que le ha producido este nuevo oficio. Torres le dice socarronamente que se enoja muy fácilmente después de llevar muerto casi noventa años, que no se vaya que le queda mucho por admirar.

Seguidamente vamos a tratar otro de los oficios más satirizados en cualquier época, se trata de los funcionarios de la justicia, que como el médico fue desprestigiado

[483] Subrayado nuestro.

y cargado de tópicos por la literatura satírica. En primer lugar tenemos a los letrados, presentados por Torres en la visita sexta de la primera parte. Cuando llegan a la Casa de los Consejos, donde Torres le dice a su acompañante que allí están los tribunales de justicia, éste se niega a entrar en ellos según Quevedo por miedo y cita una de sus obras, la *Fortuna con seso*, en la cual crítica y se burlar de ministros y privados. Torres le contesta sarcásticamente que también estuvo preso, desterrado y aborrecido, y que cuando quería se retiraba a sus mayorazgos, pero Torres no tiene otro paradero que un presidio o una portería y hace un autorreflexión sobre las visitas que están realizando, pues si no tiene cuidado al escribirlas le puede costar un juicio: «Mañana se me antojará escribir estas visitas que vamos haciendo los dos; y si no las parlo con mucho disimulo y acertado respeto, cuando mejor libre, será perder el tiempo y el trabajo. […] que puede suceder que yo vea algo que me haga hablar, y que me escuche algún diablo soplón de tantos como alientan aquí y me haga una causa en un abrir y cerrar de ojos». Quevedo entra solo en los patios y comprueba la confusión reinante entre los funcionarios, «la misma es que en mi tiempo» dice Quevedo, pero observa una novedad: que son más los abogados que los pleiteantes. Torres contesta burlonamente que la proliferación de letrados se debe a que de uno que destierran resucitan tres. Para Torres, las providencias dictadas no han sido capaces de acabar con esta «langosta». Se extraña Quevedo que los letrados sean ahora barbilampiños cuando en su tiempo la barba era uno de sus atributos y uno de los blancos preferidos por la caricatura de los satíricos[484]. Torres le contesta que entonces eran otros los rapados y ahora son tantos nosotros como ellos, pues debido a la cantidad de los que hay se rapan entre sí. Lo del

[484] Lía Schwartz Lerner, "El letrado en la sátira de Quevedo", en *Las sátiras de Quevedo*, Centro Virtual Cervantes. Sobre Torres Villarroel puede verse el de Emilio Martínez Mata, "La sátira de la justicia en la obra de Diego de Torres Villarroel (1694-1766)", *Anuario de Historia del Derecho Español*, LIX, 1989, págs. 751-761. También pueden consultarse los trabajos de Francisco Márquez Villanueva, "Letrados, Consejeros y Justicias (Artículo-Reseña), *Hispanic Review,* v. 53, 1985, nº 2. Jorge Chem Sham, "La sátira del Letrado en el Siglo XVIII Español: ¿Cliché o sociotipo?, *Dieciocho*, 25.2, 2002. Enrique Gacto Fernandez, "La administración de justicia en la obra satírica de Quevedo", *Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, 1982.

tema de la barba en los letrados era tan proverbial que se le comparaba con un macho cabrío o con un cabrón[485]. También debido a las modas las madres visten a sus hijos de abogado como antes los vestían de frailes, además, comienzan la profesión muchos más jóvenes, a los dieciséis años cuando antes empezaban a los cuarenta. En el informe que da Torres sobre el estudio de estos letrados, que dice es ninguno, se acumulan una serie de figuras retóricas para ridiculizarlos. Así las paranomasias, «Al cabo de él [el tiempo] se quita una letra de *paseante*, y se pone a *pasante*» o «quieren parecer Catones los que son cartones», significando el segundo término el material de que se hacían las golillas. Observamos asimismo el calambur ,«y con estos méritos se reciben para *abogar* en estrados, los que fueran mejor recibidos para *abogar* en galeras», que se produce si disociamos el segundo término "a bogar", o una serie de antanaclasis, «abren un *cuarto* que llaman *estudio*, no teniendo otro *estudio* que encerrar *cuartos*; lo llenan de *juegos* de libros, y no ven más libro que el del *juego*», esta última asociada al retruécano «juegos» y «libro» que se invierten en cada periodo. Para terminar Torres dice que el símbolo de la justicia «el fiel de Astrea lo han convertido en peso de regatón; porque a un párrafo *más* sencillo *que* un montañés y *más* claro *que* poeta de primera tonsura, lo dejan con sus interpretaciones *más* oscuros *que* boca de lobo», comparaciones que terminan en una antítesis. En definitiva, dice Torres, los letrados son peores que los

[485] En *El Eunuco* de Luciano ya hay una referencia a esta forma cuando en el diálogo entre Pánfilo y Licino este último cuenta la discusión que ha visto en la plaza entre dos aspirantes a una cátedra de filosofía, en la que uno acusa al otro de ser eunuco y por tanto de carecer de barba. Uno del jurado dictaminó que los atributos eran importantes, sobre todo una buena barba que daría confianza a los jóvenes alumnos, a lo que Bagoas, el eunuco replicó: «pues si hubiera que juzgar a los filósofos por la densidad de su barba, dijo, lo más justo sería anteponer a un macho cabrío, sobre tos ellos», en Luciano, *Obras III*, Ed. Gredos, Madrid, 1990, pág. 102. Con el tiempo también se aplicó este tópico siguió desarrollándose alcanzando a los letrados, así Bartolomé Leonardo de Argensola tiene una composición sobre el mismo tema titulada "A un letrado de solo apariencia": «Si vos pretendéis que venga/a ser tan gran necio el mundo,/que por vuestra barba luenga,/por filósofo profundo, sin otra razón os tenga;/mirad que dais ocasión/a que ya cualquier cabrón,/por la gran barba que cría,/aspire a ser algún día/otro Séneca o Platón//», en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, edición del Conde de la Viñaza, Tomo II, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1889, pág. 100. Por supuesto Quevedo también lo empleó en alguna de sus composiciones como en el primer cuarteto del soneto titulado "A la barba de los letrados": «¡Qué amigos son de barba los Digestos,/hircoso licenciado! Más sin duda/de barba de cabrón, intonsa y ruda,/ más se presumen brujas que no textos…», número 606 de la edición de Blecua.

médicos. Como vemos no hay en la sátira de Torres ningún tópico de los habituales a los letrados como la prevaricación o la codicia, esta última levemente insinuada en los «cuartos». Sí mostrarán rasgos más propios de la sátira los demás funcionarios de rango inferior de la justicia, y que Torres agrupa en la visita décima de la segunda parte. Torres comienza con el más bajo de todos, el soplón, del que ya hemos visto su caricatura con rasgos animalizadores, y que en el informe abunda más en ello, pues dice que es «podenco de delitos, hurón de maldades, perdiguero de culpas…». Quevedo se confunde de nuevo con los saludadores al decir Torres que «tiene su mayorazgo en la boca», además de soplón también se alquila para testigo falso. Torres nombra al «triunvirato» que forman los escalones más bajos de la justicia, el escribano, el escribiente y el alguacil. Para Quevedo existe la misma relajación en estos oficios que en su tiempo y comenta que él escribió contra estos sujetos en varias de sus obras.

Torres comienza con el escribiente, quien después de aprender a leer y a escribir sus padres lo pone en este oficio para que aprenda y sea afortunado. Estos escribientes hacen de «telescopios» para los escribanos y alguaciles y así van creando entre ellos un clima adecuado para sus causas. De la misma materia están hechos los secretarios o escribanos cuyas características son las propias de la literatura satírica, la codicia, la prevaricación, la alteración del proceso, etc. Dice de ellos Torres: «aquí aprenden a medir los delitos en el proceso con la liberalidad o la bolsa del delincuente, a arrendar testigos de mala fe, a dejar en lo que escriben ventanas para escapar al reo, como éste procure contentar su insaciable codicia, y a otras clases de perversidad de que usan sus maestros, diablos mayores en la jerarquía infernal».

Viene a continuación la sátira de los alguaciles, tan zarandeados en la obra de Quevedo junto a los corchetes, que será más moral que burlesca en este caso, pues sólo se fija en

un aspecto no mencionado por los otros satíricos: la complicidad entre prostitutas y alguaciles:

> En los alguaciles ha llegado a comunicar toda su ponzoña la malicia: muchos de ellos, con el hermoso manto de corregir las costumbres y purgar la Corte de los malos humores de las putas, andan detrás de ellas; y en vez de ir cerrando tiendas de pecados mortales, las mantienen en este género de vida, tributándoles éstas alguna porción de la infame ganancia, y avisándolos ellas también la condición del marchante para que cogido en el hurto carnal, pague el portazgo, y le cobran la alcabala del deleite. El que quiere en Madrid desahogar su lujuria, entra, lo primero haciendo la cuenta con el ministro, diciendo: "Al alguacil veinte, a la alcahueta cuatro, a la criada dos, y a la puta ocho". Y con este gasto y el de la humanidad y conciencia, que éstos son irreparables, llueven compradores a los burdeles.

En el final de esta visita hay una referencia temporal al momento de la escritura de Torres, pues dice que han pasado de este siglo veintiocho años. Efectivamente, Torres publicó esta segunda parte en 1728.

Otro de los oficios que Torres nos presenta es el de librero, en la visita cuarta de la primera parte, al cual encuentran en su librería echando pestes contra la ignorancia del siglo. Lo curioso de esta visita es que el propio mercader de libro es el que hace el sermón moral sobre el estado deplorable en que se encuentran los libros y las letras en su siglo. La antítesis entre el pasado y el hoy también estará a su cargo. Antes leían desde el príncipe hasta los plebeyos pero ahora nadie lee. Antes era un hervidero de gentes las librerías, pero hoy sólo hay necios e ignorancia, «siglo irracional» lo llama el propio librero. A pesar de que el sermón sobre los libros esté puesto en boca del librero se nota el estilo que Torres usa en este tipo de composición a lo largo de la obra, así en las palabras del librero notamos la presencia del Quevedo sermoneador, quien ante las palabras del librero se admira y pregunta a Torres si es posible lo que dice, empleando para ello una serie de paralelismos en contraste antitético y acumulativo:

> ¿Es posible que han llegado los libros —dijo el sabio muerto— a juzgarse por ladrones del tiempo, enemigos del deleite y cuñados del gusto, los que antes eran familiares de la vida, consejeros del juicio, piedras de amolar del discurso, jardines del ingenio y eficaz arbitrio para desenojar un pobre su fortuna.

Según Quevedo, en su siglo empezó a declinar algo el estudio a las letras pero "hoy" le dice Torres «es *moda* el ignorar, es uso la barbarie, y las señas de caballero son escribir mal y discurrir peor»[486], además se perderá muy pronto el conocimiento del latín y no se usa de lo retórico «porque dicen nada tiene fuerza de persuadir sino el dinero».

Ya Quevedo en sus obras expone el tópico estoico de que los libros de los sabios no pueden ser leídos por el vulgo, antítesis entre *sapientes* y *stulti*, y en el *Sueño del Infierno* condenará a los libreros por vender libros de los clásicos al vulgo. También Saavedra Fajardo, Gracián o Zabaleta condenaban esta práctica. Ahora no sólo se trata de vender al vulgo libros en latín o castellano, sino del contenido de los libros que ahora se compran[487]. De la poesía se perdió la tradición y de la ciencia natural «más saben las cocineras, los pastores y los hortelanos que los filósofos». Y sobre el escribir que pregunta Quevedo le contesta Torres que es más fácil que ser médico y cualquiera puede ser escritor cambiándole el título y algo del contenido a un libro antiguo, pues los libros de los sabios antiguos tan sólo son usados por los mantequeros como papel de envolver. La decepción mayor se la lleva Quevedo cuando entra un hombre en la librería a comprar un libro. En la descripción grotesca de la *figura* Torres lo califica como gordo, «tropel de un hombre», «ganapán de sí mismo», y como borracho, con sus

---

[486] Subrayado nuestro.

[487] Petrarca introdujo en sus *Epístolas familiares* el tópico clásico senequista del poeta libando en diferentes flores y el ciceroniano del autor que conversa con sus autores preferidos alejado del vulgo. Del primero es conocido el de Bartolmé Leonardo Argensola: Y cuando entre más cultos escritores,/transformado en abeja, en nuestro monte/te pluguiere pacer sus varias flores,/Píndaro, Lino, Orfeo, Anacreonte,/y los Homeros andarán contigo, que Arquíloco refiere y jenofonte;/… Del segundo escribió Quevedo un soneto: Retirado en la paz de estos desiertos,/con pocos pero doctos libros juntos,/vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con mis ojos a los muertos./… Veáse Lía Schwartz, "Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartlomé Leonardo de Argensola", en *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional De Hispanistas del Siglo de Oro*. Volumen I. Eds. Universidad de Salamanca, y también "*Las preciosas Alhajas de los entendidos*: Un humanista madrileño dxel siglo XVII y la difusión de los clásicos", en *Edad de Oro*, 1998.

habituales metáforas hiperbólicas: «el rostro entre mascarón de navío, sumidero de taberna o escotillón de mosto; traía esculpido en ella a Esquivias y San Martín, bostezando bodegas, resollando toneles, con los ojos pasados por vino…»[488]. La sorpresa y decepción moral de Quevedo consiste en que el buen cliente lo que pide es un libro de cocina, exclamando de nuevo en tono ciceroriano: —¡Oh siglo infeliz! —dijo Quevedo—. Miren qué libros de filosofía moral buscan los hombres para enriquecer el juicio, para estudiar el desengaño […] si no es un arte de embravecer el apetito con lo exquisito de los manjares, solicitándole espuelas a la gula».

En la visión cuarta de la tercera parte Torres nos hablará sobre la Librería del Rey y los soldados. Como dijimos al principio, en cada una de las tres partes expone Torres una larga visita a una institución de su tiempo como modelo de novedad provechosa y contraste con las relajaciones y ociosos que Quevedo ve en la Corte. También en esta visita presenta Torres a otra institución beneficiosa para su siglo, la Real Librería o Biblioteca de su Majestad, de la que tan sólo da un breve apunte y donde Quevedo charla con los que están estudiando, incurriendo en una contradicción porque como dijera Torres su acompañante era invisible para los demás.

En esta visita entremezcla en la sátira lo cómico con una institución modélica, e incluye al final una alabanza sobre el valor de los soldados y el ejército de su tiempo, o lo mucho que se ha avanzado en la defensa y armas militares, todo ello debido al estudio y al ingenio de sus academias, aunque mucho se le debe a los extranjeros. Se puede apreciar en estos comentarios sobre militares cierta reafirmación de partidismo borbónico por parte de Torres. La *figura*, un anciano de ochenta años, químico metido a entremesista cómico, sólo le sirve a Torres para hacer una sátira, según parece, de uno

[488] Esquivias y San Martín de Valdeiglesias eran lugares conocidos por sus excelentes aguardientes y vinos respectivamente.

de sus muchos enemigos de polémicas y que ahora estaba preparando un papel contra él titulado *Torres laureado en el Parnaso*, del que no se tiene noticia. Quevedo hace entonces mención, de forma muy cervantina, a su segunda aparición, y le dice a un Torres enojado: «Ya te dije la segunda vez que lograste mi aparición, que ni el desprecio es razón que te merezcan tales locos», refiriéndose al satírico en cuestión, al que Torres promete que si vive muchos años lo sacará a danzar en todos sus papeles. En cuanto al soldado, Torres nos presenta a su *figura* como uno de aquellos que siempre está criticando a los militares de su tiempo y alabando los tiempos antiguos donde se usaban «las grebas y las lorigas». El contraste en el informe de Torres se va a establecer en esta ocasión entre antiguos y modernos; además, Torres utiliza el mismo estilo que cuando visitan las tres instituciones modélicas de su tiempo, y al igual que en ellas la milicia coetánea comparte armonía, orden y disciplina:

> Confieso que se deben grandes aplausos al valor de los *antiguos*; pero quedaría defectuosa nuestra observación si no los permitiésemos con mayores ventajas a la militar república de los *modernos*. Hoy se ve brillar a competencia lo noble, lo esforzado y experimentado, y con tan armoniosa orden la concertada igual política de su disciplina […] A esta proporción se deben contemplar cuantas adherencias del lucidísimo cuerpo de Martes alentados componen el nobilísimo siempre temido ejército de España. Breve puede ser el número de sus tropas, pero no será breve el número que calcule su valor. Éste, haciendo heroico alarde, del pecho hace escudo y del escudo espada. Sabida es la distancia que hay de la distinción que merecen *los modernos*, de aquella aprobación de *los antiguos*, que escondidos en sus petos se cubrían con la darga, del impulso de la pica o de la fuerza de la espada, en comparación, hablo, con el incontrastable rigor del cañón, que en vómitos de fuego arroja esferas de plomo. Es mucho lo que se ha adelantado en este asunto[489].

La visita tercera de la segunda parte, "De los avaros, usureros y mohatreros que prestan dinero sobre alhajas", es una sátira feroz contra los avaros, otro de los oficios sobre los que han recaído las más duras críticas en todos los tiempos. Quevedo, una vez que Torres ha hecho la presentación caricaturesca y grotesca de la *figura* del avaro,

[489] Subrayado nuestro.

comienza indignado un largo sermón creyéndose que se trata de un pobre, pues de la descripción que hace Torres de su enjuto cuerpo y de sus ropas roídas no se podía sacar otra conclusión. El sermón católico, como más adelante lo llama Torres, se centra en la poca caridad que observa en los racionales y de cómo en una Corte tan fecunda nadie socorre al pobre, y concluye que si no hubiera tanto lujo y se moderaran todos, podrían vivir más acomodados. De nuevo habla Quevedo de lo justo necesario de cada hombre para vivir y de la provechosa naturaleza que a todos puede socorrer con sus frutos. Los hombres deberían imitar a los brutos sólo de vergüenza al ver la compasión, fraternidad y cariño que se tienen entre ellos.

Torres enseguida le dice «que este esqueleto viviente no es pobre, sino el más sucio de los codiciosos que se revuelcan en el lodazal de Lucifer» y le va dando cuenta de cuales son las ruines costumbres de este tipo de hombre, que no gasta nada y nada reparte entre los demás pero tiene enterrado debajo de donde duerme dos o tres mil doblones. Si no lo gasta para él ni lo reparte entre los necesitados para quién o para qué guarda el dinero, se pregunta Torres.

Para Torres todos los pecados y los vicios pueden ser disculpados menos el de la codicia, pues va contra toda naturaleza. Torres no está haciendo el típico informe a Quevedo sino que también se trata de un sermón como él mismo dice al final de su indignado discurso, recordando que Quevedo ya castigó en sus obras este vicio: «Perdona, muerto de mi alma, la cansada moralidad con que te he detenido; que ya sé que cuando vivías, dejaste muy castigada esta mala costumbre en el segundo tomo de tus *Obras*. Pero desde entonces ha cundido con más desvergüenza, […] Y para que te *informes* mejor, escucha y notarás la altura en que se ha encaramado esta torpeza y la hinchazón que ha adquirido desde tu edad a este infeliz tiempo»[490]. Entonces es cuando

[490] Subrayado nuestro. La obra a que se refiere Torres es *Virtud militante* de Quevedo. Sebold, en su nota, da la edición a la que se refiere Torres al hablar del segundo tomo de sus obras.

empieza su informe, que en definitiva viene a mostrar la cantidad de avaros que existe en la actualidad, los tratos ilícitos y fraudes que se cometen, y lo más lamentable de todo es la hipocresía cuando los ve en el templo confesándose, ayunando y rezando muchas veces al año. Pero de nuevo Torres se autocensura para no hablar más, aunque añade: «Sólo te diré que se ha entrado por las puertas más religiosas, y que las condiciones y señales que nos ha dejado la teología moral para conocer el semblante interior de la usura, ya no nos desengaña; porque se ha mudado tanto el rostro, que ya es imposible averiguarle la casta». No es extraño que Torres se esté refiriendo con estas palabras a los judíos, en concreto a los nuevos conversos, que eran a los que antes se les acusaba de ese pecado, pero en la actualidad de Torres ya son otros los que han heredado este vicio al que no se le conoce el rostro. Torres da precisas puntualizaciones de los intereses que cobraban los usureros por sus empréstitos dando las cantidades justas que cobraban. Mucha usura, dice Quevedo, había en su tiempo pero no tan desvergonzada como la del tiempo de Torres.

Esta visita como otras muchas está divida en dos partes, la primera dedicada a la avaricia y la segunda a la admiración de la Cortecuando llegan a la encrucijada de la Puerta del Sol, donde Quevedo se admira de lo alegre y rica que es, mucho más que en su tiempo. De nuevo Torres se autocensura al contarle e instruirle sobre las cosas de la Corte, «pero estoy medroso de que hay por aquí muchas orejas, y lo que yo tenía que informarte corre peligro en que lo sepa quien me puede hacer daño». No olvidemos que cuando Torres escribió estas visitas estaba enzarzado en una serie de polémicas satíricas muy duras relacionadas con su oficio de escritor de almanaques.

El informe de Torres va a consistir en recordar la pragmática que el Rey había dado cuatro años antes prohibiendo ciertos trajes y lujos de la Corte. Habla sobre los vestidos, los coches, los bailes y los músicos, que habían aumentado de forma extraordinaria. De

los coches y de los músicos dice con su acostumbrada exageración que son más de seis mil y cuatro mil respectivamente de los que había en tiempos de Quevedo. Asimismo salen a relucir los salarios de los oficios y comenta críticamente desde un punto de vista social que todos los demás han aumentado de forma considerable menos el de los criados. Al final de esta visita hace otra crítica social dirigida a la abundancia y el gasto superfluo que existe en la Corte, culpable de la carencia que soportan los pueblos: «Toda esta abundancia es hija de la universal carencia del resto de la España. A cualquiera pueblo que vieras conocerás al punto su miseria. En ellos sudan y trabajan para mantener a los ociosos cortesanos y a los que llaman políticos. […] Los caudales de las villas, aldeas y ciudades, todos vienen en recuas a la Corte. Aquí todo se consume, y allá quedan consumidos; aquí apoplejías y allá hambre, aquí joyas y galas y allá desnudez». Vemos en esta cita un reflejo de la antítesis entre la aldea y la Corte, en un discurso moral que incorpora ideas de los arbitristas a su crítica satírica.

Cuando hablamos de las *figuras* de Torres nos referimos a una en concreto debido a su enorme estatura y transcribimos la caricatura grotesca que hacia de la misma, la figura de un abate que Torres nos presenta en la primera visita de la parte tercera. Como parece lógico no podía faltar en una obra satírica las críticas a clérigos, la crítica anticlerical. En principio, la visión viene definida por la ropa utilizada, ropa corta bastante parecida a la que vestía Torres, pues en la visión le parece que se está viendo a sí mismo. Para Torres estos clérigos son «sacerdote un cuarto de hora y salvajes todo el año. Estos tienen más visitas que los doctores; viven de día y noche en los estrados; son dueñas sin toca ni monjiles, Colones de los refrescos y las tarariras». Tres clases de gente visten de esta forma, los párrocos monteses, los segundos o terceros de los mayorazgos, y los tunantes de siempre. Para Quevedo en su edad había algunos de

éstos, pero casi todos vestían sin adornos y sólo era permitido el traje talar, «que es escolástico y religioso entre nuestros españoles». Torres señala tres causas para que se haya impuesto este traje, la primera es que lo usan en la propia Corte Romana, la segunda es que en el Real Palacio del Monarca está prohibido entrar con las ropas talares a los escolares, y por último la otra causa de este «desorden, y es que como los Monarcas de este siglo son extranjeros, ha sido copioso el número de franceses e italianos que frecuentan la Corte», y los españoles lo han copiado de ellos, y pese a las advertencias de sus ministros «la alteración» ha ido a más.

Vista «esta disolución en el adorno» Quevedo le pregunta a Torres por las costumbres de los clérigos en su siglo. La crítica no se hace esperar, ya que casi todos los vicios han entrado en ellos, pero el peor de todos es el de la codicia. Unos usan coches, carrozas, juegos, fiestas, criados, que sacan de la limosna con que contribuyen los fieles «y así usurpan a los menesterosos feligreses el caudal de que son únicamente tesoreros, recaudadores y no dueños», otros son sucios, mal vestidos y pordioseros, éstos acumulan en sus casas los caudales que pertenecen a los pobres de su parroquia. Todo ello lo sabe Torres por propia experiencia. En cuanto a los testamentos de estos clérigos el propio Torres ha escuchado que la mayoría dejan sus caudales que tienen escondidos a las amas, sobrinas, criados y criadas, y comenta Torres su parecer sobre este oficio cristiano:

> El oficio del eclesiástico debe ser el más pobre y el más trabajoso; su vestido, humilde y honesto; su comida, moderada; su retiro, ejemplar; su pureza, notable; su caridad, mucha; su fe, viva y acompañada de todas las virtudes y buenas obras para que a su ejemplo se modere la libertad de los seglares, y con su vista se les despierte en su memoria el deseo de la cristiana vida. Y es el desconsuelo, difunto de mi alma, que hoy los más escogen a la Iglesia para vivir ociosos, regalados, poltrones y ricos. […] Los hombres ricos y más desocupados de los pueblos son los curas y los sacerdotes, y son los primeros que acuden a las diversiones, tratos y huelgas de los seculares.

Quevedo se queja de nuevo de este desorden que para él nace del poco trato que estos curas tienen con los libros místicos, morales y doctrinales. Torres corrobora dicha opinión diciendo que «hoy» la mayor parte de los clérigos son ignorantes y sólo en las catedrales y en las universidades se encuentran algunos con sabiduría.

También se refiere Torres en estas visitas a un oficio muy típico del Madrid de su tiempo, los prenderos y colchoneros de la calle Toledo, a los que dedica la breve y última visita de la segunda parte. Lo único que dice de este oficio es que con la venta de las ropas usadas por otros, moribundos o apestados, lo que hace es contagiarle al que compra una enfermedad.

Otra corta visión es la de los cocineros, donde Quevedo puede apreciar la *novedad*, el *desorden*, el *desconcierto*, la *confusión* y la *mescolanza* de este siglo, pues su difunto del alma lo confunde con un oficial por el traje y el bastón que porta, y se admira de que tan sólo sea un cocinero. Lo normal en las sátiras es que aparezca el personaje del repostero, que veremos a continuación, y las porquerías que utiliza en la elaboración de los pasteles. En esta visita resulta ser casi lo mismo, pues como dice Torres «en las cocinas crecen el número de gatos» (ladrones), pero su crítica va dirigida contra la codicia y el interés por vender lo que hurtan de casa de sus señores, y en fin, como en todas, hace graciosos y conceptuosos juegos de palabras entre sus cuerpos y sus almas, unas oliendo a especias y las otras a azufre, o bien diciendo que están más cerca del fuego del infierno que el de la cocina.

La segunda visita de la tercera parte trata según su título sobre los sastres, zapateros, reposteros y otros mecánicos, pero Torres al referirse a las artes mecánicas

incluye a uno más: los peluqueros. Estos, al contrario que en el tiempo de Quevedo, han proliferado extraordinariamente porque ya nadie utiliza «su natural cabellera». Los zapateros ganan muchísimo más dinero que entonces debido a las modas en el calzado, pero los poderosos son los sastres, pues la moda los ha hecho ricos a todos. En este oficio no ha habido alteración dice Torres, ya que roban igual que antes y llegarán a lo más alto de la república, pues como el dinero lo gobierna y ellos son los que más tienen, llegarán con el tiempo a dominarlo todo. Muchos de los oficios de su tiempo han desparecido, lo que no le extraña a Quevedo, a quien nada de este desorden admira ya que en el siglo que vivió ya había notado la alteración de los dineros, y según él sucedería lo mismo mientras exista humanidad. Como sabemos Quevedo satirizó y criticó duramente los nuevos oficios de su tiempo, sobre todo por el cambio que suponía en la jerarquía de los estamentos sociales este enriquecimiento de la naciente burguesía que podía desplazar a la nobleza, por ello no le produce ninguna alteración ni indignación que los oficios mecánicos hallan alcanzado esa posición social que ocupan en tiempos de Torres. Quevedo dice, que en su tiempo, de los bufones y poetas, en principio, pasó el dinero a las rameras, alcahuetas y arbitristas, y después a todo el grupo administrativo que componía la justicia. Torres manifiesta su presente diciendo que las rameras ya no pasan de las caballerizas y que las alcahuetas han llevado el mismo camino que las dueñas y los hipócritas. Conversando los dos, y moralizando Quevedo con su acostumbrada doctrina, tienen la segunda visión de esta visita. Se trata de un repostero. La visión ha sido comentada por Russell P. Sebold como característica de la unión de pecado y pecador por eso la transcribimos y haremos alguna referencia a ella:

> …, cuando enfrente de nosotros vimos una figura que nos apestó los ojos y descuadernó todo el espíritu. Era un hombre lujurioso de narices, avariento de barbas,

> iracundo de semblante y tan perezoso de vista, que el un ojo no le había llegado a la cara, y el otro se estaba aplastado en un lacrimal; soberbio de quijadas, y las de más facciones las partían a medias la gula y la envidia, de manera que cada uno de los siete pecados mortales habían puesto su piedra en aquel rostro. Es cierto que si hubiera de pintar en forma de persona humana el pecado nefando o el de la bestialidad, no se pudiera contraer a figura más proporcionada que la que vimos.

En realidad Torres no pinta a los siete pecados capitales, sino tan sólo los cita como cualidad de algunas de las partes de su rostro, además es la única vez que Torres hace una referencia de este estilo, pues lo normal es que haga de la figura una caricatura exagerando uno o algunos de sus rasgos mediante todo tipo de recursos expresivos, mientras aquí sólo se menciona a título de lo que podía representar el pecado nefando o el de bestialidad, cuando en realidad sólo describe la visión de la figura grotesca de un repostero. El hecho que el repostero, en este caso, sea un maltratador de la salud de sus señores a través de las bebidas que les prepara, nada tiene que ver su vicio u oficio en la visión descrita. Como venimos diciendo estamos ante esas visiones de la alteración de las cosas, por lo que ninguno de los rasgos tópicos del repostero entrarán en el informe de Torres. Para Quevedo la alteración consiste más bien en que han subido algunos peldaños en la estimación social.

En esta visita se produce un cambio de situación en el recorrido que llevan, ya que Quevedo, fatigado de la marcha por las calles de Madrid, pide a Torres que se sienten un rato a descansar, y lo hacen en la entrada del convento de las Señoras Descalzas en cuya plazuela se encontraban. Quevedo inquiere a Torres sobre diferentes temas a los que le pide que le conteste con la verdad y claridad que hasta ahora venía haciéndo. La primera pregunta de Quevedo es sobre si siguen las tertulias y conferencias en las casas particulares de los nobles. Torres le contesta que ya no existen, que se terminaron a principio del siglo con la llegada de las modas francesas de las cuales los españoles han cogido las peores, pero Torres se sale de la pregunta específica de Quevedo para seguir su informe sobre la lengua española y su corrupción por las palabras francesas e

italianas introducida en la Corte y en las casas de los nobles, sólo «entre las verduleras, panaderas, taberneros y otros comerciantes en lo comestible, cuelan y pasan algunas voces españolas». El idioma español anda tan perdido que Quevedo se admirará con la «novedad» que Torres le anuncia que hay en ese siglo y que él desconoció en el suyo. La fundación de la Real Academia Española, patrocinada por uno de los grandes señores, el marqués de Villena, duque de Escalona y mayordomo del rey, que juntos a otros trataron de recoger las voces más puras del idioma español, tales como las del propio Quevedo, Cervantes, Alderete, Covarrubias, Góngora y otros, pero a pesar de llevar trabajando más de dieciséis años con más de veinticuatro hombres y con una biblioteca de veinticuatro mil volúmenes, no habían podido desterrar las impurezas del idioma, y tan sólo pudieron editar un tomo que corresponde a las letras A y B. A Quevedo le parece admirable esta fundación. Torres, de nuevo, en medio de una visita desliza otra alabanza a una institución modélica de su siglo que causa respeto a Quevedo. Continúa enonces Torres con su crítica jocosa de la corrupción del idioma y los diferentes idiomas que se hablan en España según el estatus social, verdadera Torre de Babel: «Lo poetas hablan en griego; los políticos, francés; los negociantes, italiano; y así estamos sin entendernos los unos a los otros». En cuanto al latín, según Torres, ya no se estila y las agudezas retóricas, tropos y figuras ya nadie las enseña. Quevedo, como en otra ocasión, alude al desprecio de los españoles por sus propias cosas y cómo viven engañados con la afición a las novedades de fuera.

Seguidamente la conversación gira en torno a las religiones y la Orden de Santiago, preguntando Quevedo si sigue igual que en su tiempo. Torres nada sabe sobre lo último aunque le parece que no ha habido desorden ni alteración. Sobre la religión le dice que hay muchos conventos en la Corte y que los templos están bien asistidos por los religiosos, sin embargo aquí Torres vuelve a su sátira sobre los remolones fieles que

para asistir al templo lo engalanan como si fueran coliseos, patios o corrales con bandas de músicas, pues si no hay estos hechos de corte festivo la iglesia está desierta la mayor parte del año. Por supuesto, Quevedo se indigna y casi llora. Es interesante hacer notar aquí las palabras de Francisco Sánchez-Blanco sobre este asunto: «Muy diferente son las sensaciones que acompañan las prácticas piadosas, por ejemplo, la vivencia estética dentro de los espacios sagrados […] violines y otros instrumentos, una música que incrementa y espiritualiza a la vez ese sobrecogimiento inefable que produce la liturgia. Cofradías o particulares encargan partituras a compositores famosos y contratan tenores de renombre para que interpreten cantatas y oratorios. La filegresía asiste a una manifestación artística sin separar el impacto estético del sentimiento religioso»[491].

La siguiente pregunta de Quevedo es sobre los duelos y desafíos, a la que contesta Torres aludiendo a su realidad histórica y social cuando el Rey, por medio de decretos y pregones, condena a muerte a aquellos individuos que se desafíen. Se refiere Torres aquí a la pragmática sanción de Felipe V de 1716 sobre la prohibición de duelos y desafíos que ampliaría en 1723. Para Quevedo es dichoso que el país viva en paz y pregunta en qué gastan el tiempo los jóvenes bien nacidos, si antes Torres ya había dicho que ni se dedicaban a leer, ni a domar un caballo, ni a tocar instrumento de música, ni a jugar a las armas, ni asistían a las tertulias, ahora dice que en lo único que se gozan es en vicios y en ocios, y que todo su estudio es imitar a las mujeres en sus costumbres e incluso en sus adornos. A lo que replica indignado de nuevo Quevedo en clara parodia y burla de la Edad de Oro: «¡Desdichada edad, aquella en que los hombres viven afeminados!», dice el Espíritu Santo —dijo Quevedo—; y en nada se deja conocer mejor la infelicidad de este siglo que en esta transformación y metamorfosis».

[491] Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*, Ed. Taurus, Madrid, 1999, pág. 189.

Termina esta visita con Quevedo levantándose airado y furioso y pidiéndole a Torres que le siga instruyendo en las «novedades que no ví en mi siglo».

Hemos dejado para el final de esta parte sobre los oficios uno que Torres agrupa en cinco visitas de la segunda parte —de la cuarta a la octava—, y que se refieren al escritor de sátiras. Casi todas contienen una parte autobiográfica, pues será el propio Torres el objetivo de muchos de estos escritores de sátiras que nombra con sus títulos y de las cuales se conservan algunas.

En la primera, la cuarta, que se titula "Los escritores de viejo", trata de un expulsado de la Compañía de Jesús que «ahora se ha metido a tratante de sátiras, cartelero de pasquines y se ha metido a escritor como a tendero». A Torres le ha dedicado una de sus sátiras. Por los datos que Torres nos proporciona no podemos saber a ciencia cierta de qué escritor se trata. La visita, más allá de la descripción grotesca de la figura y el final es en su totalidad un sermón cristiano de Quevedo censurando a los que sólo se dedican a escribir contra el prójimo en vez de leer libros de meditación teológica y sobre la fe, y se extiende sobre otras series de consideraciones relacionadas con la crítica de faltas, la necedad, etc. Torres termina dirigiéndose al difunto para emprender de nuevo una defensa de las dos especies que deben entrar en toda sátira: la doctrina y la ingeniosidad, «para toda esa adversidad tuviéramos tolerancia, si de las semillas que nos vierten en este siglo cogiéramos algún fruto de sana doctrina, buen ejemplo o varia ciencia; que así templáramos el dolor de la sátira con el deleite de la ingeniosidad».

En la «visión y visita quinta», titulada "De los escritores anónimos que tiran la piedra y esconden la mano", trata de otro escritor de sátiras, jácaras, entremeses, etc. que se esconde tras la anonimidad. Para Quevedo eso no es católico y no debían escandalizar de tal forma. Dice Torres primero que a él le han dado en la honra «latigazos» de

muerte[492]; y segundo, compara la situación de su siglo con el de Quevedo donde todos los autores marcaban sus obras con su nombre y no se conocía libro sin autor, y por último cree que esta forma de anonimato no es cristiana pues le quitan la salud, la fama y la honra de trabajador cristiano. Para Quevedo estos escritores se ruborizan de ver sus nombres en las sátiras pero no se avergüenzan ni se atreven a firmar y defender lo que escriben.

La sexta, titulada "De un satírico que descubre linajes y levanta testimonios", trata de un letrado metido a escritor que le escribió a Torres una sátira titulada *Consejos amigables*, que es conocida y cuyo autor es Juan Antonio Mariscal, sátira que iba dirigida contra el escrito polémico de Torres *El entierro del juicio final y vivificación de la astrología*, uno de los muchos escritos polémicos que Torres publica a raíz de la edición por parte de Feijoo de su *Astrología judiciaria y almanaques*, donde hacía una dura crítica sobre dicha "ciencia" en el discurso octavo de su primer tomo del *Teatro crítico universal*. Para Quevedo ello es producto de la envidia propia de los españoles, y para Torres esta escandalosa persecución de los ingenios también ha sido sombra que ha acompañado siempre a los compatriotas españoles, y pone como ejemplo al propio Quevedo, a Góngora, Candamo, Cervantes y Salazar: «Y éste es, martirio más o menos, el fin y el premio de los más floridos y excelentes ingenios de España». Este desorden también se padecía en el tiempo de Quevedo, pero con menos alteración, y para que vea lo que él no conoció en su edad se pone el propio Torres como ejemplo vivo de la indigna mordacidad de su siglo, y así comienza una larga serie de notas autobiográficas. Torres comienza con el limpio linaje de su generación de cristianos viejos, pues hasta once abuelos ha llegado a ver en los libros parroquiales de bautismo, y cita las iglesias de San Isidoro, San Martín y San Cristóbal de Salamanca. También su pobreza lo atestigua,

[492] Así se llamaban a las sátiras: «latigazos». El propio Torres sufrió una titulada de esa forma, *El látigo*.

pues todos se dedicaron a trabajos honestos y el más extraviado paró en mercader de libros, su padre precisamente, como nos contará en su *Vida* al narrarnos su ascendencia. Continúa después con su llegada a la Corte y el oficio de astrólogo que tomó, ya que le «pareció menos vileza ponerme a matemático que a sastre, ladrón, lisonjero o embudista; y firme en este propósito, me acabé de arropar en la tienda astronómica y salí en estatua con mis adivinaciones por estas calles, gritado de ciegos y perdularios». No fue bien recibido en esta tarea por el vulgo, según Torres por el desconocimiento que se tenía de este tipo de literatura, pues como hemos visto anteriormente desde hacía cien años tan sólo se leía al Gran Piscator Sarrabal de Milán y Torres le dio a sus pronósticos novedad, deleite e ingeniosidad. En definitiva, que a partir de este hecho salieron de todas partes personas escribiendo contra la astrología. En sus primeros prólogos Torres decía que no salía a ganar fama sino a remediar la pobreza de sus padres y por eso se tuvo que armar de paciencia y de humildad. Sobre su propia figura él mismo se encargó de hacerla abominable y así ningún satírico podía añadir más a lo que el propio Torres no hubiera dicho de sí. Tampoco escribió Torres nunca sátira contra alguien en particular aunque fuera para defenderse de los ataques, sin embargo «esta perversa turba, sin respetar en mí su naturaleza y religión, ha escupido a mi inocencia las invectivas más acres que se pudieran arrojar contra un luterano», lo han llamado «ladrón […], desvergonzado, indigno en las costumbres, tizón del infierno, blasfemo, lujurioso, pícaro, villano, bailarín alquilado, alcoranista, calvinista, luterano, hereje, sopón, sayón y otras innumerables injurias que se han eternizado en el bronce de prensa». Y le pregunta a Quevedo que le diga si es posible soportar estos embustes, pues si son verdad la ley lo hubiera castigado y si no son verdad cómo permiten —se pregunta—que se digan tales cosas de un sujeto. En la ley de Dios Torres sabe guardar lo que es grave pecado decir y sólo encuentra una culpa leve en la ley de los hombres:

«y sólo me pasa como culpa leve una graciosa conversación de las irregularidades de la persona en lo mecánico de sus miembros», definición que Torres da sobre sus *figuras* grotescas. Quevedo cierra esta visita con otro sermón sobre las leyes cristianas que se resume en amar a Dios y al prójimo, y los que se dedican a deshonrar a sus semejantes no son hombres, sino demonios, pues para Quevedo hasta los brutos guardan en su instinto el amor a sus semejantes. Quevedo, de nuevo indignado, se va huyendo de Torres, quien le grita para que no le abandone, y dice: «me es preciso que acabes de instruirte y yo de informarte en las condiciones de estos malaventurados, para que conozcas cómo está la España y el estado en que la tienen los indignos ociosos que pisan este atrio».

La siguiente visita, la séptima, se titula "Libreros de viejo, encubridores de sátiras e impresores a hurtadillas", cuya descripción grotesca de la figura es la que antes comentamos a propósito del hombre de poca estatura, «un hombrecillo ostra». Se trata, al igual que los escritores anónimos, de los impresores anónimos que no señalan donde se hizo o imprimió el papel. En su tiempo, afirma Quevedo, también existían esos escritos puestos a nombre de «Perico y Marica», conocidos personajes que figuaraban en muchas sátiras y libelos políticos, pero eran manuscritos y nunca llegaban a las prensas.

En la octava visita y última de esta serie sobre los escritos, escritores e impresores, "De los escritores que comen y visten de blasfemar", antes de comenzar la descripción grotesca de la figura, Torres explicita sobre quienes va a tratar en ella: escritores cuya mercancía trata precisamente del propio Torres y sus pecados. En concreto uno de estos escritores dice Torres, vive del socorro del Hospicio, en los Caños del Peral y de las satirillas que representa:

> Éste y toda esa gurullada de desnudos ruegan a Dios continuamente por mi salud y por mis vicios; pues el día que amanezca yo muerto o enmendado, ellos morirán de hambre, y este vejete andará en cueros como el vino. Ya los padres ponen a los hijos a blasfemos como a albañiles, y éste es oficio nuevo como el de los comadrones, y con especialidad el hablar mal de mí se vende con estimación, y las jácaras de la vida de Torres se despachan con más crédito que si fueran medallas de Roma.

Torres, como puede apreciarse en otras obras, tuvo siempre una especie de sospecha de que lo perseguían y así lo expresa en sus escritos autobiográficos, en muchas páginas en que habla de esta persecución contra su persona, convirtiéndose en una de las características de sus escritos. Quevedo termina esta visita con un breve sermón sobre el desorden abominable que ve en el siglo de Torres y le parece que no es de hombres y conforme avanza el mundo decae la virtud agrandándose los vicios.

Los tipos

No son muchos los tipos que Torres nos muestra en sus *Visiones y visitas* en comparación con los oficios que acabamos de ver. El primero de ellos aparece en la segunda visita de la primera parte, titulado "Las pelucas y militares andrajosos". La descripción grotesca de la figura es bastante larga, sobre todo en cuanto a su indumentaria se refiere. Quevedo lo toma por un pobre, por alguien que va mostrando su desnudez, pero Torres enseguida le corrige y le dice que esa clase de figurones «se mueren por cortar la pobreza a la moda». Se trata en realidad de un militar que sigue utilizando el mismo traje de su época, ya roído, desgastado y lleno de remiendos. Al decirle Torres que estos militares nunca se ponen el sombrero por no estropear la peluca, lo que le da pie a Quevedo para preguntar por la «cabellera postiza» y si el «encalvecer» se ha hecho contagioso. Torres le contesta que lo contagioso es la necia locura de los cortesanos que han encalvecido de juicio. Mediante unos cuantos símiles con las aves, los árboles y los brutos, los cuales nunca se despojan de lo que la

naturaleza les ha dotado, alude a los hombres que en cambio se cortan el pelo para usar de estas pelucas postizas características del siglo dieciocho[493]. La exclamación ciceroniana y la antítesis entre su tiempo y el de hoy no se hace esperar por parte de Quevedo, quien exclama: «¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres! —exclamó Quevedo—. En mi siglo eran las pelucas indicios de calvo o sospechas de tiñoso; ya creo que en el tuyo ha dilatado su imperio la mentira; persuádome a que hoy se vive con más artificio que entonces». Evidentemente Torres lo reafirma en su opinión.

Quizás no haya en el siglo XVIII tipo más característico que el *petimetre*, también llamado pisaverde, sucesor del lindo. Torres nos lo presenta en la visión décima de la primera parte, "Los petimetres y lindos", que no dejarán de aparecer en la prensa satírica de la época. La correspondiente femenina también es objeto de burla y sátira, incluso Nicolás Fernández de Moratín escribió su primera obra teatral con el significativo título de *La Petimetra*, 1762. Hemos visto algunas de las características del petimetre (petit maître) cuando hablando del *informe* de Torres lo comparábamos con las *figuras* de Quevedo influidas por los *Caracteres* de Teofrasto, como señalaba Eugenio Asensio, y ya vimos que era su afeminamiento en el vestido y el adorno su principal característica. Nos interesa ahora contemplar la descripción grotesca de esta figura hecha por Torres y su animalización final al compararlo con uno de esos perrillos de faldas que tanto abundaban en la época:

---

[493] Podemos apreciar aquí la nota sociológica concreta de las típicas pelucas que dan al siglo dieciocho su nueva imagen. La perspectiva sociológica general en las obras de Torres Villarroel aparece clara, por ello sus obras son imposibles estudiarlas al margen de la relación literatura/sociedad. Para un conocimiento de la sociología literaria son interesantes los estudios realizados por el catedrático Antonio Sánchez Triguero (dir.), *Sociología de la literatura*, Ed. Síntesis, Madrid, 1996. Véase también entre sus estudios, Antonio Chicharro Chamorro y Antonio Sánchez Triguero, *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Ed. Alhulia, Granada, 2005; Manuel Vázquez Medel y Antonio Sánchez Triguero, El tiempo y yo: encuentro con Francisco Ayala y su obra, Eds. Alfar, Sevilla, 2004; Antonio Sánchez Triguero, *Francisco Ayala, escritor universal*, Eds, Alfar, Sevilla, 2001, y *Teatro y escena: La poética del silencio y otros ensayos*, Ed. Alhulia, Granada, 2008.

> Con su maleta de tafetán a las ancas del pescuezo, venía por este camino un *mozo puta*, amolado en hembra, lamido de gambas, muy bruñidas las enaguas de las manos; más soplado que orejas de juez, más limpio que bolsa de poeta, más almidonado que roquete de sacristán de mojas y más enharinado que rata de molino; hambriento de bigotes, estofado de barbas, echados en almíbar los moflete; tan ahorcado del corbatín, que se le asomaba el bazo a la vista, imprimiendo un costurón tan bermejo en los párpados, que los ojos parecían siesos. Era, en fin, un monicaco de estos que crían en la Corte como perros finos con un bizcocho y una almendra repartido en tres comidas. Venía, pues, columpiándose sobre los pulgares como danzarín de maroma, con su vaivenes de borracho, ofendiendo las narices de cuantos le encontraban con sus untos, aceites e inciensos.

Como podemos observar en nada se parece este retrato grotesco al del informe de Torres que vimos anteriormente. El retrato caricaturesco está construido a base de comparaciones, hipóstasis y agudezas, mientras que en el informe los datos son más objetivos sobre la situación, ocio, trabajo, amistades, etc. «Ciertamente, las ridículas apariencias de las modas importadas no pueden ni deben olvidarse. Jovencitos con gracia ambigua en calzados de coturno; hombres maduros luciendo pelambreras artificiales, con rizos y coloraciones fantásticas; damiselas aireando sus encantos y arriesgando cada vez más su fama en chichisveos y cortejos; ellos y ellas envueltos en polvos y dejando estelas de extravagantes perfumes. Diego de Torres Villarroel toma nota con mucha guasa de esos cambios en las primeras décadas del siglo: una época, en suma, proclive a apuntarse a cualquier moda que transforme el aspecto externo aunque anquilose y vacíe la propia interioridad», al decir de Francisco Sánchez-Blanco»[494].

Una costumbre muy extendida en el siglo XVIII relacionada con el tipo del petimetre es la del *chichisbeo*, al que se refiere Sánchez-Blanco en la cita anterior, italianismo que significaba hablar al oído, susurrar, o más adelante conocido por *cortejo*, que aunque Torres no incluye en sus visiones se hace eco de esta moda y en el prólogo al lector le da una receta para que se lo llamen otros. Carmen Martín Gaite comenta que esta costumbre consiste en «que ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o

[494] Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*, *Op. cit.*, págs. 190-191.

menos tácitamente, a sus mujeres, con el beneplácito de contertulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona del sexo contrario»[495]. La receta de Torres es una crítica al *chichisbeo*:

> Es ésta: Lo primero, has de llamar *madamas* a todas las mujeres, hasta las cocineras y mozas de cántaro. Luego lee la cartilla del chichisbeo, que es el alcorán de los galanes españoles, cuyo primer carácter, en vez de *cristus*, es *Satanás*. Traslada a tu memoria todo lo que a favor de él han escrito los poetas luteranos, repítelo en toda ocasión, y sigue aquellas instrucciones. En concurriendo con señoras, asoléalas bien, como si fueras a hacer pasas; que con esto, cuatro humaredas de incienso cortesano que te lo venderá cualquier lisonjero, los polvos de *¡cuándo soñé yo lograr tal fortuna!*, su poco de aquello de *deidades*, hincar las rodillas a cada instante, hablar mucho y alto, te llamarán discreto. Pero cree que en la verdad te quedas un grandísimo tonto.

Un amigo de Diego de Torres, Eugenio Gerardo Lobo, también había compuesto una composición sobre esta moda cortesana. Dice así el poema,

> Es, señora, el chichisbeo
> una inmutable atención
> donde nace la ambición
> extranjera del deseo:
> ejercicio sin empleo
> vagante llama sin lumbre,
> una elevación sin cumbre,
> un afán sin inquietud
> y, no siendo esclavitud
> es la mayor servidumbre
> …

Veamos ahora una descripción de la misma moda hecha por un *erudito libertino*, en palabras de Iris Zavala[496], que pertenecía a la aristocracia y fue juzgado y apresado por la Inquisición: el Marqués de la Villa de San Andrés, Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, que con el recurso formal de informar a un amigo suyo sobre las cosas que suceden en la Corte le va enviando cartas sobre los diferentes aspectos que él considera

---

[495] Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Este libro además de aportar la bibliografía y comentarios de los libros a favor y en contra del *chichisbeo* es interesante porque nos da también una visión de la posición social que las mujeres fueron ganando en el siglo XVIII.

[496] Iris Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ed. Ariel, Barcelona, 1978.

de interés. La obra lleva por título, *Cartas del marqués ..., respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid*. Alejandro Cioranescu en la edición anotada que ha hecho de la obra le da el título, mucho más revelador, de *Madrid por dentro*, 1745, ya que el autor o bien el editor se refiere en el texto a una segunda parte denominada así. Cioranescu respeta este título para la segunda parte y para la obra en general pero a la primera parte antepone el título de *Madrid por fuera*, ya insinuado en el prólogo de la obra, que pertenece al género costumbrista dieciochesco:

> ¿Quieres saber qué bicho es éste, a quien chichisbeo llaman, que tanto has oído nombrar y definir, poco has visto? Pues yo te lo diré; y, sin con mejor pluma que Gerardo Lobo no, con tinta más corriente sí.
>
> Es seguir muy afeitado un pisaverde a tu mujer en la calle, en el paseo, en la iglesia, en tu casa y las ajenas. […] Es dar licencia a un osado para que le pida celos y que ella le dé satisfacciones. Es un arrojo embozado en las nobles cortinas del respeto. Es una llama vestal […] Es una llama vestal […] Es permitirle que la lleve a la comedia y que la traiga, solos en el coche, en el desván solos, sin luz aquí y en el coche a obscuras. Es consentir que en el tocador el lunar ponga y el escote quite; que en el día de sus años le regale con diamantes o con flores. […] Quien empieza a recibir acaba en agradecer, y suele ser el agradecimiento Etna inextinguible que encarbona el proceder[497].

Como vemos el tono irónico del marqués es más parecido al de Torres, aunque insinúa mucho más que Torres y Gerardo Lobo. De todas formas Torres posee otros textos que donde la insinuación es mayor, pues llega a llamarlo «cabronismo paliado». Estas críticas «tradicionalistas» al *chichisbeo* o *cortejo*, no son otra cosa que un reflejo crítico de la salida de la mujer de su encierro secular y la construcción de una identidad de género, aunque sea a través de la moda no deja de ser una construcción histórica y social que provocaba un rechazo social.

Viene a continuación una visión múltiple de andrajosos; «todos y cada uno era un molino de trapos, un almacén de grasa, un refectorio de piojos y un *de profundis* de laceria». Se refiere a los mismos petimetres pero en su estado de acabamiento, el final al

[497] Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, MARQUES DE SAN ANDRES, *Madrid por dentro* (1745), Aula de Cultura del Exmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1983, pág.133.

que todos llegan, «éstos son los lindos desnudos; éstos fueron como aquel mozo, pulidos y aseados; y los más gastaron *coche*, y hoy ruedan en *cochambre*. El paradero de aquella crianza es la presente infelicidad». Pero todavía tienen otra visión de un hombre que se les acerca a hablar, para Quevedo de nuevo se trata de un pobre y lanza su acostumbrado sermón, pero Torres le advierte «que éste es una fiel copia del paradero de los almidonados» y de nuevo informa a Quevedo de la vida que llevan estos lindos, para acabar el difunto con su acostumbrado sermón: «Te aseguro que está más escandalosa la Corte que en el tiempo que yo (por la misericordia de Dios) la disfruté. […] ¡Válgate Dios por mundo! ¡Cada día te llevan las locuras de tus moradores más violento al fin! ¡Mientras más vida, menos conocimiento! ¡Y a más avisos, más inconstancias! Vamos, Torres, y guía donde sea tu voluntad».

Otro de los tipos que Torres muestra en la visita nueve de la segunda parte, "De las mujeres que traen hábitos de San Antonio", consiste como su título indica en una mujer cuya descripción no es en absoluto grotesca ni caricaturesca, pues la muchacha es bella y de proporciones hermosas, a quien se acercó «un mozalbete de los que convidan a fruta a y a sopapos» del que sí hace la descripción grotesca y transmite las palabras que le dirige «en el castellano de los truhanes». Torres da aquí una de las pocas notas de sensualidad que se pueden encontrar en toda su obra, que no pasan de dos o tres ocasiones, ésta es una de ellas: «Es verdad que mi atención se había zambullido y revolcado en los afectuosos meneos de la chula; y notando en el ceño del difunto que había conocido la brutalidad de la delectación, antes que sus labios me hiciesen más terrible la culpa, así disimulé mis pensamientos». Entonces le dice al difunto si no le va a preguntar por esta novedad que pide alguna curiosidad. Este pasaje de sensualismo y la mirada moral del difunto es genial, porque Torres demuestra un profundo

conocimiento de las ideas de Quevedo además de ser un magnífico narrador. La muchacha efectivamente es una de las que visten hábito de San Antonio, pero a Quevedo no le impresiona «pues aunque se vistan de sayales y esteras, siempre agradarán al hombre y él a ellas, porque así está dispuesto por Dios; y este daño no está en la ropa, sino en su carne y en la nuestra». Muestra aquí Torres al Quevedo ascético despreciador del cuerpo con un sermón sobre la honestidad y la lujuria, que es la misma desde que el mundo es mundo dice Quevedo. Pero Torres no deja de llamarle la atención y aún se muestra condescendiente con el difunto de que «no es éste desorden tan reparable; y aún si lo fuera, no añade novedad ni malicia al de tu siglo. Lo que yo te aseguro que no verías en tu edad, es lo que hoy hacen estas donas de la Corte», pues cuando se van sus maridos, que no lo es por la ley de Dios como advierte Torres, a una ausencia larga, se ponen estos hábitos y le encienden una vela a San Antonio, con lo que los *pisaverdes* —petimetres y lindos— cuando ven una vela encendida delante de una estampa de San Antonio «ya saben que allí hay cachimarido que paga por todos». Este sí le parece desorden y locura al difunto[498].

Otros tipos nos presenta Torres en la visión última de la tercera parte titulada "Los sopones, montañeses, vizcaínos e italianos de los Caños del Peral", lugar de posada y descanso para estos tipos. Después de ver a uno de ellos y hacer la caricatura grotesca, Torres le anuncia dos novedades; una, que ese barrio conocido como Los Caños del Peral, que en su tiempo era de gente desahuciada por diferentes motivos, ahora es de perdularios, gorrones y sopones de diferentes universidades, además de montañeses y vizcaínos. La novedad consiste en que ahora de estos escondites o

[498] Un comentario sobre estos hipócritas puede verse en el trabajo de José Luís Alonso Hernández, "Burlas y marginalidad en el siglo de Oro", en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro,* Ed. Verbum, Madrid, 2001, págs. 25 y ss.

zahúrdas como Torres las llama, salen «ricos cambiadores, venerables secretarios, temidos juriconsultos y buscados médicos», es decir, esos oficios dignos y sabios no salen de otro sitio que de esas madrigueras.

La segunda novedad es una casa que fue hace cinco años corral de cómicos italianos y que también sirve de posada. Para Quevedo todo ello no es novedad que le admire pues ya en su tiempo, aunque en diferentes lugares, vivían muchos desdichados que después el vio en la altura de los solios, y lanza un sermón sobre la pobreza y los humildes que llegan a ser alguien, pues «siempre fue pobre la sabiduría […] De los pobres se han formado los Papas, los cardenales y los obispos; y rara vez son accesibles estas enmiendas a los mayorazgos. Con que ni la pobreza que me explicas ni la desnudez que me cuentas son novedades dignas de consideración». Torres le replica, esta vez refiriéndose con la frase «estoico muerto», que puede ser verdad lo que dice en algunos casos, pero no en el de los estudiantes de los que hace un informe demoledor sobre el tiempo y la vida de estudio que llevan y le invita a entrar en una posada para ver que «uno es un perillán sucio de profesión que se está espabilando para intérprete de las orinas y comentador de las cagadas —es decir, médico—; el otro, un aprendiz de cura, chillón de responsos y entonador de credos; y el otro, un arquitecto de pendencias, hurón de delincuentes y tratantes en horcas, azotes y galeras —es decir, para letrado o juez—. La visión, que en esta ocasión va al final, es sobre el desastroso, pobre y sucio cuarto, cuando van a entrar en otra de las habitaciones uno de los sopones estudiante le está recriminando al médico y se entabla una conversación entre ellos en la que interviene también el «aprendiz de Pandectas», que al final acaba en pelea y con los estudiantes corriendo. Torres ya no encuentra más novedades en que instruir al difunto y es entonces cuando Quevedo le invita al mundo donde nunca hay alteraciones que ya hemos comentado como final de la obra.

Costumbres y diversiones

En la visión tercera de la primera parte se refiere Torres a los "Puestos de rosolíes, mistelas y aguardientes", vistos por Quevedo durante el paseo y sobre los cuales pregunta extrañado a Torres de qué clase de «retablos» se tratan que no son ni son boticas, ni tabernas, ni figones. Torres hace primero una descripción de estas tiendas en plan grotesco mediante una serie de acumulaciones, «Éstas, amigo muerto […] son reposterías de volcar sesos, tiendas de hacer irrisible la razón, lonjas de la embriaguez, oficinas en donde se labran los tabardillos y calenturas ardientes, tablados en donde se rifan las cólicas y reumas…», para terminar diciendo que la borrachera se ha hecho razón de estado y es un vicio que tiene la mayoría de la gente. Son muchas las ocasiones en que Torres, bien al describir una figura, bien en el informe a Quevedo, pone a la borrachera y a los vinos como vicio general. La gula, en este caso de licores fríos, se ha instalado como vicio común entre los mortales, y observa Torres que estos licores fríos producen una serie de perturbaciones en diversas partes del cuerpo. Para Quevedo, las mistelas y otras clases de vinos espiritosos se le daban a los moribundos aplicándoselo a la nariz para que se repusieran de su letargo, pero admite que hoy se usa más que el agua, y exclama: «¡Válgame Dios! Si volviera a ser viviente, por no ver mundo tan borracho, pasara la vida entre los brutos de los montes; que ésta es compañía menos fiera que la de un racional pretendiente a bestialidades por sus vicios». Hemos podido observar en diferentes lugares de las «visiones y visitas» cómo Quevedo se refiere a los brutos en comparación con los racionales pareciéndole menos dañina la compañía y el sentido de aquellos que el nuestro propio[499].

[499] Otra nota pintoresca de sociología estos puestos ambulantes en la calle que debían de ser nota alegre del siglo, a pesar del moralismo de Quevedo y Torres.

Las tres últimas visitas de la primera parte se refieren a diversiones cortesanas, en primer lugar la visita undécima referida a los corrales de comedias, la siguiente a la música y los estrados, y la última a las comidas y las cenas. Cuando van andando los dos protagonistas por las calles de Madrid llega un momento en que Torres le dice a su difunto que por allí cerca están los corrales de comedia y que podían visitarlos y divertirse un poco. Entran los dos si bien antes Torres se admira de que le devuelvan la mitad del dinero, convenciéndose de esta forma que tan sólo para él se aparecía el difunto. Para Quevedo, de todas las visitas de esta primera parte esta es la única que nota sin mudanza o alteración, pues «basta que sea viciosa para que se fije en las permanencias de la duración. Ésta es la misma plaza donde se corrieron las obras de Lope, se silbaron los partos de Montalbán y se torearon los abortos de los grandes ingenios que florecieron en mi era. Y considero anegado también este tiempo». Este comentario de Quevedo da de nuevo pie a Torres para reflexionar en un largo recorrido sobre la literatura pasada y la de su tiempo. En principio ya no hay grandes poetas en este siglo dice Torres, y empieza su relación de la poesía lírica, de la cual no gusta ni la elegante cultura de Góngora, ni las sales del propio Quevedo, ni tampoco Candamo, «el vulgo de hoy es muy asno y se alimenta de cardos embutidos de espinas, y le parecen lechugas». El daño proviene, según Torres, de que la poesía, habiendo tratado con el desengaño y la filosofía moral y a pesar de que la endulzaron los poetas, se perdió totalmente. Torres en una serie de metáforas antitéticas contrapone los cucos y cigarras a las calandrias y ruiseñores, la armonía de este tiempo son sonajas, pitos de capador y zambombas y en vez de águilas reales se han vuelto aguiluchos. Ya nadie sube al Parnaso pues se le hace muy cuesta arriba, ni hay laureles ni coronas pues todos son legos, más trato tienen con Baco que con Apolo. Los poetas no tienen en este tiempo

agudeza ni sabiduría y según dicen ellos presumen de su natural, pero para Torres eso de que los poetas nacen es una necedad, pues «grandes son las obras de la naturaleza, pero yo he visto más cojos, ciegos y mancos *a nativitate* que poetas». Ahora son poetas un sastre, un zapatero o un albañil. Ese es el ambiente desolador que nos pinta Torres de la poesía de su tiempo en la que se nota quizás un poco la idea de un arte poética más ajustado a la razón, a las reglas o la retórica.

En cuanto a la poesía cómica sucede igual, pues «ya no las hacen los poetas, sino es los músicos, hortelanos y carpinteros». Nadie se acuerda de Calderón, ahora todos son «renacuajos de este siglo que sorben el cieno de sus inmundicias y sus músicas». Quevedo se interesa en qué opinión viven los cómicos, que para Torres es mala, pues el vulgo confunde su arte con su natural, asociando la persona del actor con su papel. Torres defiende a los cómicos en contra del vulgo que los difama, y hace una larga defensa de las cómicas que solían tener mala reputación entre el pueblo, alabándolas a ellas y a su trabajo. Quevedo un poco cansado de la perorata de Torres dice: «Déjalo por Cristo —me dijo Quevedo—, que para predicar a cada cómica un sermón de honras vales un mundo. Raro eres en el aprehender. Contra todo el torrente de las personas llevas tu juicio o tu locura», y según dice el propio Quevedo él nunca trató con comedias ni con representantes. Torres, en cambio, además de tener escritas varias composiciones a las comediantas más famosas de su tiempo y varios entremeses, sí gustaba de lo cómico de ellas y le echa en cara a Quevedo que «le faltó la mejor gala a tu entendimiento», es decir, la poesía cómica, el humor no la sátira o la burla.

Otra de las diversiones con que se entretienen los caminantes es el encuentro con unos músicos, cuya descripción está más acoplada a su vicio de gente alegre y despreocupada. Torres incluye a los músicos en el costado más alegre de los cuatro que

tiene la locura, y dice que son los hombres más ricos de Madrid junto a los médicos, boticarios y los sastres. Uno de estos músicos invita a Torres a un estrado y consultando con su difunto aceptan ir. Cuando ya se encuentran en el estrado, las damas y los hombres están departiendo juntos y Torres, en otra de las contadas ocasiones en que su sensualismo asoma a la palestra, empieza a trabar conversación con una de ellas:

> y con la más ociosa empezaron a salirse los delirios de mi locura y las porfías de mis deseos. Seguía gustoso las amables dulzuras de la parola, que aunque no contengan más discreción que los sazonados chistes del sexo, sobra para entretener, divertir y pasmar, sin acordarme de que llevaba por compañero a un difunto. Éste, pues, o porque me vio enajenado, o porque quería informarse, me llamó y me dijo:
>
> —No, amigo Torres; a las chispas de esta lumbre es preciso encenderse la yesca de la sensualidad…

Sigue Quevedo con un sermón moral sobre lo que en su tiempo se estilaba en estas ocasiones, donde ni el marido pisaba los bordes de la alfombra. Además, observa Quevedo, no hay en la sala ninguna imagen sagrada, tan sólo cortinas y sillas. La fiesta se va alegrando y comienzan los bailes, el sarao como dice Torres, y le comunica a su difunto que se quede en una puerta para ver la alteración de las diversiones, hasta que sale una dama pegada al lado de uno de los hombres para bailar un minueto y Quevedo ya no aguanta ni quiere ver nada más después de comprobar hasta donde ha llegado el desorden. Torres, no obstante, le dice que espere, pues le queda por ver la cena, la cual merece visita aparte.

En la descripciónde la cena de estas damas y caballeros, Torres empieza por los platos y bebidas con la acostumbrada hipérbole que en esta ocasión parece un retrato pantagruelico:

> Sentáronse todos; empezaron a venir ensaladas de todas naciones; engulléronse un huerto con aceite y vinagre; siguiese variedad de carnes; desde aquí comenzó la

> humareda de los mostos a cegar el juicio y a dejar a tientas el alma. Tan impaciente miraba la voracidad de todos, que más parecía embestir que comer. Tragáronse a la Extremadura en jamones, a Salamanca en pavos; desapareciese San Martín a sorbos, y se enjugó Lucena a buches […]
>
> —Éste es el teatro donde me has representado con más viveza la corrupción de las costumbres de tu siglo. Basta el informe de este desordenado banquete para conocer el estado lamentable de las cosas.

Quevedo suelta su acostombrado sermón sobre la costumbre de beber tanto, incluidas las mujeres, lo que en su siglo era agravio contra la pureza tan sólo el desearlo. Continúa Torres con su informe diciéndole al difunto la forma de ser de las mujeres de su tiempo con respecto a la bebida, donde se juntan Venus con Baco, y la desenvoltura que tienen tan distinta a la de antes. Esta parte se resuelve en una serie de antítesis entre el antes y el ahora del comportamiento de la mujer en sociedad. Como vemos no se muestra aquí muy favorable Torres a las nuevas modas adoptadas por las mujeres de su siglo, sino que moraliza en exceso como le sucede en otras ocasiones sobre los nuevos comportamientos femeninos en sociedad, aunque a veces mucho de lo que dice en su contra o su burla se deba al papel de representante del siglo ante Quevedo. Pero el culmen de esta cena de Trimalción o pantagruélica es cuando la visión se traslada al interior de los estómagos, palabras que merecen la pena su transcripción:

> Ya era cada estómago una población de pechugas, una provincia de tajadas, una despensa de lomos, un humero de chorizos, un empedrado de zoquetes y una balsa de replecciones. Comieron con tal variedad, que tenían vientres podridos como ollas; cuasi se escuchaba el mormullo en los estómagos, en que se percibía los mendrugos y las tajadas andar a mojicones sobre tomar asiento, empujándose unos a otros. Y en los más, los racimos iban jinetes de los meollos y caballeros en los cascos; los vapores eran inquilinos de las calaveras, en infusión de mosto los sentidos, las almas embutidas en un lagar, nadando las fantasías en azumbres, alquilado el celebro a los disparates, los sesos amasados con uvas, los discursos chorreando cuartillos, las inteligencias vertiendo arrobas, las palabras hechas una sopa de vino; muy almagrados de cachetes, ardiendo las mejillas en rescoldo de tonel, abochornados los ojos en estíos de viña, encendidas las orejas en canículas de bodegón, y delirando los caletres con tabardillos de taberna.

Instituciones modélicas

Como ya hemos dicho en cada una de las tres partes de las *Visiones y visitas* Torres va a presentar una institución modélica en su siglo que arranca las alabanzas del difunto muerto. La contenida en la primera parte se titula "Los pobres del hospicio", y se refiere al Real Hospicio de San Fernando. A pesar de ser una institución modélica no por ello deja de presentar Torres a sus *figuras*. La primera de ellas corresponde a un pobre hombre que según Torres la *novedad* puso a la cola de la fortuna. Se trata de un profesor de esgrima que tuvo que abandonar su oficio por falta de clientes, pues ya no se utilizaban las espadas, lo que le sorprende a Quevedo, y Torres en un alarde de agudeza conceptista con el juego de la baraja le dice que ahora se usan más las copas. La segunda visión que tienen en el hospicio es de una pobre, o pobra y pobretas como también les llama Torres. Se trata de una prostituta que ya no puede hacer su trabajo en la Corte de Madrid debido a las enfermedades con se ha contagiado. Otro de los pobres que encuentran se dedicaba a la confección de golillas, pero al desparecer dicha prenda se perdió el oficio, y como no tiene otra cosa a qué dedicarse se vino al hospicio por pobre. Al salir se encuentran con otro pobre muy delgado «con raza de mico». Éste era profesor de baile, al no estilarse los bailes antiguos se quedó también sin oficio, según Torres ahora se usan otras danzas que son «sementeras de cabronismo», que para Quevedo es indicación de otra nueva alteración. Pero a pesar de todo Quevedo alaba esta católica fundación: «Gracias a Dios Todopoderoso, que he visto algún humo de piedad cristiana en esta Corte. Fundación católicamente política es ésta, en donde a los ociosos se les da ejercicio, a los pobres socorro, a los postrados asistencia, y a todo desvalido universal consuelo. […] Hospital, oratorio, oficina, palacio y recolección de todo desamparado es éste, según tu informe y mi visita». Para Torres, más escéptico que Quevedo, todo ello ha hecho que se limpie la Corte de vagabundos falsos, de pobres mentirosos y enfermos malos, y se refiere a la obra de Quevedo *Vida del Gran Tacaño*,

donde muestra diferentes formas de maldades. Torres, por su parte, cuenta las de su siglo, como un pobre que cuando fueron a recogerlo le encontraron la capa llena de pesos mejicanos. Otros aceptaban letras y comerciaban de día mientras de noche se hacían los pobres, «tal era la abundancia de estos insolentes mendigos y falsos pordioseros que vendían y empeñaban la palabra de Dios y de su Madre». Cuando ya iban a salir del hospicio de nuevo ven a otra *figura*, y con el humor y mordacidad que caracteriza a Torres le dice a Quevedo que como parece de su mundo le hable él en lengua de alma y le pregunte quién es o qué quiere, pues se trataba de un moribundo «tan difunto de semblante, que estaba amenazando el día dos de noviembre». El pobre le contestó a Quevedo que era «ayudante de lágrimas, despertador de sollozos, recuerdo de calaveras y silencioso predicador de muertes futuras», es decir, un alquilador de lutos, pero este oficio tampoco se usa ya en los funerales y por ello vino a parar en pobre. Así se va conformando el catálogo de oficios desparecidos por el cambio y transformación de la nueva sociedad que caracteriza este tipo de sátira costumbrista cultivada por Torres.

En la segunda parte, la visión undécima se refiere al "Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús", fundado por Felipe V en 1725. Aquí no existen visiones grotescas, sino que al contrario todas son de una armonía y belleza considerable, en consonancia con el estudio que se impartía en sus aulas. Tanto los jesuitas como los jóvenes que estudian también llevan ropas limpias y honestas. Después de la rápida visita a las aulas, Torres le dice al difunto Quevedo que no necesitan detenerse más pues su informe servirá de visita. Para Torres el Seminario es la más gloriosa universidad de España e insiste y recalca la antigua enseñanza que recibían lo nobles, que era prácticamente ninguna, y la diferencia que existe hoy con estos jesuitas dedicados al estudio y la

salvación. Aquí de nuevo Torres va exponer su experiencia personal al hablar de la universidades españolas, pues si hay algunas donde uno puede instruirse no son tan seguras ni provechosas, ya que los alumnos andan a su aire haciendo lo que quieren sin que nadie los dirija, volviéndose de este modo disolutos, ociosos y sinvergüenzas luchando entre sí por envidias y puestos de cátedra. Como siempre ocurrirá, Torres nunca habla bien de la universidad, ni de los alumnos ni de los profesores, «Yo, don Francisco de mi alma, soy catedrático de la más excelente de las universidades, y explico en ella las treinta y dos ciencias matemáticas, y he visto la disculpable flojedad y el reprehensible vicio de los mozos y la poca solicitud de los doctores». No podía faltar el toque autobiográfico de Torres al hablar de su profesión y experiencia. Torres informa a Quevedo de la relación de estudios que allí se imparten, y cuando llega al de las matemáticas de nuevo el catedrático lanza una andanada contra la universidad, ya que estos estudios hacía más de un siglo que nadie los cursa hasta que Torres gana la cátedra y se hace profesor de Matemáticas, con un éxito fuera de lo normal, lo que le causa no pocos enfrentamientos con sus compañeros que sólo nombran a las matemáticas para vejarla y blasfemar de ella. En la *Vida* hay una buena serie de anécdotas sobre la universidad y los estudios, un tema que arrastrará Torres siempre por todas sus obras y no se cansa de repetir lo mal que estaban asistidas las universidades en España. Quevedo viene a cerrar esta visita alabando de nuevo su católico celo: «Verdaderamente que si esta república escolástica, política y católica vive tan arreglada como dices, es el cielo de la tierra», y termina diciendo que en su tiempo la más notable era la de Alcalá.

En la tercera parte de la obra la institución modélica es “El Santo Monte de Piedad”, «la novedad más gloriosa de este siglo, y la fundación más útil que se ha

conocido en los pasados» dice Torres, que le explica a Quevedo que tanto los muertos como los vivos encuentran aquí su remedio, unos para dejar el purgatorio, los otros para dejar sus carencias corporales. Quevedo, como en la anteriores rebosa de gozo al encontrar algo tan digno y piadoso: «¡Válgame Dios! —dijo el sabio Quevedo, bañándose en profundo gozo—. ¿Es posible que entre las relajaciones de esta monarquía cabe tan piadosa virtud? Explícame puntualmente..». Torres le explica que en el segundo año del siglo se empezaron los cimientos de esa obra por un modesto presbítero, que no es otro que Francisco Piquer (1666-1739), quien a raíz de colocar una cajita para limosna y caridad de las ánimas con un real de plata, fue creciendo su número tanto de las cajas como de las limosnas duplicando cada año los dineros que se destinaban a las misas para los difuntos, y debido al éxito que tuvo, con el dinero que iba recaudando comenzó a dar créditos sobre alhajas y prendas sin ningún tipo de interés, lo que lo diferenciaba de los de Italia y que Torres supone que Quevedo debía conocer por haber estado allí. Torres da cifras exactas sobre los dineros que atesoraba este Monte de Piedad en diferentes años. Quevedo de nuevo exclama: «Mil gracias te doy —dijo Quevedo— porque me has instruido llanamente en las condiciones, principios y aumentos de esta gloriosa inventiva. […] ¿Se mantiene sin alteración de la codicia esta prodigiosa casa? ¿Te parece que durará fiel y cristianamente sin mezclarse en tan santos fines los malos medios de la usura, la avaricia o la ganancia indigna?». Torres responde que es imposible porque todos los que trabajan están asalariados, cobran sus sueldos y no intervienen en el capital de la fundación. Quevedo de nuevo exclama: «Si hoy fuera viviente en el mundo, sólo me dedicara a hacer memorable tan dichosa fundación»[500]. Es interesante lo que dice Torres sobre los asalariados y los sueldos porque en ello se aprecia una clara ideología burguesa cuando define con dichos

[500] En la nota correspondiente Russell P. Sebold da interesantes datos fundacionales como económicos de este Monte de Piedad.

términos esa función, y también por la época en que se dice, ya a principios de la modernidad. Con seguridad muchos lectores de Torres se identificarían con sus palabras, pues en su mayoría éstos procedían de las nuevas capas de asalariados que empezaban a cobrar protagonismo social.

- El estilo de Torres Villarroel.

Al hablar de los *Sueños* de Quevedo es ya un tópico aludir a la influencia ejercida por el Bosco. En *El tribunal de la justa venganza*... de 1635, opúsculo de varios autores contra Quevedo es donde por primera vez se recoge esta mención entre el pintor y el escritor. El propio Quevedo dio lugar a esta interrelación al hablar del pintor en *El alguacil endemoniado* y en el *Buscón*. También en 1675 Jusepe Martínez anota la influencia que tenía el Bosco en Quevedo. Entre otros han citado dicha influencia, similar técnica o semejanzas y diferencias: Merimée, Menéndez Pelayo, Luis Astrana Marín, Americo Castro, Spitzer, Margherita Morreale.

En 1943 Xavier de Salas, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona es el primero que rechaza dicha influencia: «No creemos en la posibilidad de una directa filiación de los *Sueños* de Quevedo. Éstos la tienen extensa y lejana, y su larga genealogía la hizo Cejador»[501]. Emilio Carilla tampoco acepta plenamente esta influencia: «Conocemos el favor que gozó el Bosco en España, particularmente en tiempos de Felipe II, pero me parece aventurado asegurar —a través

[501] Citado en Margarita Levisi, "Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo", Filología, IX, 1963, pág. 168.

de vagas semejanzas— que temas de los *Sueños* se inspiran en cuadros del pintor flamenco»[502].

Para nosotros es evidente que la crítica española se ha dejado arrastrar por un tópico que en su momento gozó de indudable prestigio, pero que no ha sido después analizado con la objetividad que todo estudio merece, dejándose llevar por la opinión de críticos reconocidos. Creemos que está fuera de duda que el pintor Bosch tuviera alguna influencia en los *Sueños* de Quevedo, podían compartir temas y fuentes semejantes, sobre todo la crítica satírica que desde la Edad Media hasta el siglo dieciocho fue enormemente popular, y utilizada por escritores y pintores. Es posible que pudieran tener relación semejante a través de la Biblia, los *ars moriendi* de finales de la Edad Media, las *Danzas de la Muerte* o *La nave de los Locos*, etc. Por supuesto no vamos a entrar en detalle sobre este tema, sino a través del comentario sobre Torres Villarroel, escritor con el que Quevedo tiene semejanzas ciertas y comprobables, no sólo en esta obra de las *Visiones y visitas*, ya que ambos autores recorren la mismas fuentes y tradición, si bien la genialidad de Quevedo, tanto en el *Buscón* como en sus poesías satírico burlescas ha hecho de él el representante máximo de este tipo de composiciones "monstruosas" como se suele decir del Bosco.

Vamos a partir del análisis que hace Russell P. Sebold de la influencia del Bosco en Torres Villarroel. Para Sebold «Torres Villarroel se acerca mucho más que Quevedo al sombrío expresionismo del pintor holandés, merced a la ingeniosa técnica descriptiva que utiliza en las *Visiones*». Creo que ha podido quedar claro al principio de nuestra exposición sobre las *Visiones* la diferente forma entre uno y otro. Para Sebold, «en los *Sueños* no se encuentra nada tan semejante a la técnica del Bosco como el concepto de esos personajes torresianos, que están vistos *exclusivamente* como la exteriorización de

---

[502] *Op. cit.*, pág. 169.

su pecado "pintado en forma de persona humana"»[503]. Ya hemos dicho que las caricaturas que hace Torres en la entrada de sus «visiones y visitas» nada tienen que ver con el vicio o el pecado que se comenta en su *informe* y que responden al epígrafe que coloca al comienzo de ellas. Tampoco dice Torres lo que expresa Sebold en su cita «pintado en forma de persona humana», sino que «si hubiera de pintar en forma de persona humana», lo cual no quiere decir que en la *figura* en que va la cita de Torres se esté pintando en forma de pintura humana el vicio correspondiente, el de bestialidad, pues el autor lo que hace es simplemente nombrar los siete pecados capitales en la descripción de la *figura* y no pintar el pecado. Las animalizaciones de Torres, que según Sebold se podrían haber inspirado en el Bosco, también hemos visto que son sólo la caricatura grotesca de uno de los rasgos o varios del personaje en cuestión, llámese bajo o alto de estatura, la extrema delgadez, el vestido desarrapado, etc. Sebold a raíz de esa animalización de las *figuras* de Torres piensa que «así ya no hace falta atribuir las semejanzas entre la técnica descriptiva de Torres y el expresionismo pictórico del Bosco sólo a la influencia de fuentes comunes, como antes lo hacía»[504]. Sebold menciona al Padre José Sigüenza, que fue uno de los primeros en analizar las pinturas del Bosco, quien dice de las tablas del Bosco que «son unos discursos morales escritos en una lengua de imágenes: "sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia…, una *sátira* pintada de los pecados y desvaríos de los hombres"»[505]. Pero el punto fuerte de la argumentación de Sebold que no había podido utilizar en otros trabajos anteriores es la referencia al momento en que Torres pudo ver las pinturas del Bosco, y que según el crítico fue en el año de 1726 en El Escorial: «Para mí no cabe duda que Torres conoció el arte del Bosco durante su estancia en esta mansión real; y

---

503 Iremos dando en nota la página en que se encuentra la cita, ya que la misma está hecha en caracteres romanos y resultaría larga su mención en el texto. Utilizamos la edición del autor ya citada, pág. LXXXII.

504 *Op. cit.*, pág. LXXXV.

505 *Op. cit.*, pág. XC. Sebold utiliza la edicion de la B.A.E. de 1907, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605), Tomo II, pág, 635-638. Existe nueva edición de la Junta de Castilla y León, 2000.

esto supuesto, debe notarse que lo conoció con bastante anterioridad a la composición de las *Visiones* para que se explique la que parece la influencia decisiva del estilo bosquiano en las descripciones torresianas, porque la dedicatoria de la edición príncipe de la primera parte de la obra maestra de Torres está fechada casi un año entero después de la estancia de éste en El Escorial». Si este es el supuesto fuerte de Sebold sobre la influencia del Bosco en Torres Villarroel en verdad resulta un argumento débil para nosotros, pues si nos fijamos en una descripción grotesca de Torres podremos darnos cuenta de que esa influencia, a pesar de que Torres viera los cuadros del Bosco en El Escorial en la fecha que el crítico dice, proviene en realidad de otra fuente que veremos a continuación. Veamos primero la descripción grotesca de Torres:

> … di de hocicos con un estudiante tan negro que parecía lápiz. El semblante arado de arrugas, tan horrible que sólo tenía de bello algunos pelos en el bigote que corrían derechos a la oreja, a modo de puentecilla de guitarra. La Fisonomía hizo sospechoso el sexo,; pues por las pocas barbas y las muchas arrugas, si no era hembra, no se escapaba de epiceno. Sorbido de mofletes, dos tiznones por ojos, y en cada pestaña tenía una tienda de aceite y vinagre. Todos los signos del cielo tenía en su figura, y con todo eso no vi señal en él que no fuese de condenado. La cabeza era de Aries, el ceño de Tauro, las narices de Cáncer, la boca de Escorpión; y todo él Virgo, pues nadie sino otro diablo nefando se atrevería a su maldita traza[506].

Esta cita es de una obra de Torres Villaroel escrita en el año de 1725, y en ella podemos observar ya todas las características esenciales de su visión grotesca: comparaciones de semejanzas, hipérboles, paradojas y la animalización final por los signos del Zodiaco que representan animales. Es decir, un año antes que Torres estuviera en El Escorial y se impregnara de la pretendida influencia del Bosco, según Sebold, ya tenía Torres en su poder la técnica y el estilo que después desarrollaría más ampliamente en sus *Visiones y visitas*, por lo que hay que apuntar a otro blanco en cuanto al estilo de Torres, y para ello no necesitamos salirnos del gran cauce de la literatura escrita. De todas formas

[506] Torres Villarroel, *Correo del otro mundo – Sacudimientos de mentecatos*, Cfr. Op. Cit. pág. 111.

podemos aducir el comentario de Enrico Castelli sobre el arte grotesco del Bosco y Brueghel: «Algunas formas demoníacas que se encuentran en El Bosco y en Brueghel se inspiran en las grotescas figuras del *Ars moriendi*»[507]. Como sabemos Torres Villarroel escribió un *ars moriendi* y conocía perfectamente la tradición de la *devotio* moderna[508].

Tenemos que retroceder al menos hasta los *Caracteres* de Teofrasto, que como hemos visto habían podido influir en Quevedo, y a los retratos retóricos escolares que desde la antigüedad tienen su continuación en la Edad Media y principios del Renacimiento hasta finales del siglo XVII, donde se puede comprobar cómo los alumnos, futuros escritores, ensayaban las prácticas y ejercicios de retórica en el retrato caricaturesco y grotesco, lo mismo que en la alabanza o elogio, *laus*, en sus diferentes modalidades como la *amplificatio*, la *deformitas* o la *turpitudo*, y que llegarían a ser materia común en el ámbito escolar, los llamados *Progymnasmata*, los cuales pasarían al ámbito universitario con los *vejámenes de grado*, los de *academia* o de *justa,* textos donde la sátira y la burla están al servicio del vituperio, llegando con el tiempo y algunos autores conocidos a creaciones de geniales retratos en vituperio como en el caso de Quevedo con el *Buscón* y sus sátiras burlescas o Góngora con sus letrillas entre otros escritores, sin olvidar por supuesto la ingente cantidad de poesía satírica manuscrita. Este es el camino que hay que seguir para conocer la genealogía de los retratos grotescos de Torres Villarroel, quizás uno de los últimos eslabones de esta cadena de tradiciones satíricas y burlescas. También, por supuesto, el *Bosco*, se incluiría en esta tradición, y

---

[507] Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Prólogo de Corrado Bologna, Nota de Enrico Casteló Gattinara, Eds. Siruela, Madrid, 2007, pág. 165. Hay que comentar que el Bosco pertenecía a la cofradía de los Hermanos de la Vida Común, inspirada por el místico Ruysbroeck y fundada por Gerhardt Groote y Florencio Radewijns, cuyos temas trágicos de predicación se insertan también en el desarrollo de la *devotio* moderna.

[508] Podemos ver aquí un paralelismo con su obra ascética y el pintor en este caso Valdés Leal, que vimos en nuestro análisis de aquellas obras sobre la muerte y el tema fúnebre. Pero como sabemos las pinturas de Valdés Leal fueron encargadas por Miguel Mañara e inspiradas en parte en su libro *Discurso de la verdad* y en toda la tradición de la *devotio* moderna. Parece que en este caso del Bosco sucede lo mismo: literatura y pintura comparten una misma tradición imaginativa.

parece más oportuno la influencia en el pintor de textos de retratos grotescos o de otro tipo para sus pinturas que al revés.

Dentro de esta tradición podemos ver, por ejemplo, las *Cartas* satíricas de Eugenio de Salazar, escritas sobre 1560-70 y no publicadas en vida, por propia decisión del autor, pero que corrieron manuscritas la mayoría de ellas, como es el caso de la tan conocida carta de los *Catarriberas*, atribuida entonces a Diego Hurtado, y que Torres Villarroel debía conocer pues aparece citada en sus *Visiones*. En estas *Cartas* hay suficientes ejemplos de sátiras donde aparecen una aún muy primitiva técnica caricaturesca y una crítica a las costumbres y modas cortesanas. Veamos un ejemplo de la carta "La insigne ciudad de Tormaleo:

> Habitan esta lustrosa ciudad ilustres hidalgos de lanza mohosa, cuchillo cachicuerno, abarca peluda, pierna desnuda, capotín de dos faldas, caperuceta antigua sobre largas coletas […]
>
> La cama en que me acuesto es un escaño de palo que parece anda de defuncto, tan angosto que he menester estar como cuerpo muerto, sin me rodar, para no rodar por casa. Échame mi huéspeda un cabezal debajo, que sospecho que está lleno de pluma de puerco espín, una sábana en que me envuelvo, parece de buena cañamaza tramada con cerdas de rocín prieto. La manta es parda, creo que es de lana de burras y esparto…
>
> […]
>
> Son, pues, estas damas mal sacadas de cuerpo, levantadas de hombros, cortas de cuello, grandes de cabeza, angostas de frente, ceñudas de cejas, hendidas de ojos, anchas de narices, largas de boca, copiosísimas de tetas, abundantísimas de nalgas, levantadas de barriga, espaciosas de cintura, gruesas de pelo, toscas de manos y abiertas de patas. El color de las caras es muy gracioso y de buen lustre, entre verde y morenito, y un poquito de amarillo que se mete a perfilar; la tez muy linda y asentada, como de rocín sarnoso[509].

En 1567 publicaba Lorenzo Palminero su *Rhetorice prolegomena…*, en la que para ejemplificar la *Descriptio deformis foeminae a divisione totius in partes* copia un romance que es otro ejemplo de primitiva *deformitas*, en este caso de una mujer, y conste que estamos llamando "primitivos" a estos ejemplos en comparación con los que

[509] Eugenio de Salazar, *Obras festivas*, introducción y notas por Alejandro Cioranescu, Romerman Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

harán los autores barrocos con este tipo de retrato, donde llegan a esa exageración propia e inigualable en el uso de metáforas, silepsis y todo tipo de equívocos verbales:

> Tiene la cabeça muy poblada de ganado, los ojos tan gordos como castañas, melosos y cegajosos…, la nariz remachada, los bezos salidos, y podridos los dientes…, el cuello mas descarnado que bestia muerta…, lasa espaldas como trillo, el cuerpo al reves, corcobado, y ochavado, crecido de la cintura, contrecha de un lado, encaramado el ombligo…, hinchadas las pantorrillas y añudados los pies…

Otra fuente importante son los llamados "retratos de monstruos" que tanto influyeron en la poesía burlesca y que circulaban en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII, también la mayoría de ellos manuscritos, aunque se conocen algunos impresos de autores conocidos tanto como anónimos[510]. Textos que estaban basados en un juego de equívocos o equívocos continuados o encadenados como los llama Gracián y que también provienen de ejercicios escolares retóricos en las aulas de muchas academias, que era motivo de rivalidad a la hora de que los autores crearan figuras retóricas cada vez más audaces, aunque la mayoría de estas etopeyas estaban lexicalizadas. Por supuesto Quevedo conoció estos retratos y los transformó, los deslexicalizó, y elevó gracias a sus agudezas conceptistas a verdaderos juegos de pirotecnia verbal difícilmente superables, aunque Torres Villarroel un siglo después, también elevara estos retratos grotescos a un altísimo nivel como muestra en sus *Visiones y visitas*, conocedor de toda esta tradición de sátiras, vejámenes, retratos, etc., en la que basó su personal estilo. Veamos algunos de estos retratos. En primer lugar el de Luis Zapata en su *Miscelánea*, titulado "De un agradable monstruo, de autor incierto", donde la anonimia que va en el título debe ser cierta, pues esta obra de Luis Zapata se caracteriza

[510] Para todo el tema de los retratos de monstruos véase Maxime Chevalier, "Unas reflexiones sobre el equívoco", en *Phylologica Hispaniensia in honores Manuel Alvar,* III, Gredos, Madrid, 1987, págs. 101-112.

entre otras cosas por la presencia e incorporación a los hechos expuestos de su "yo" personal, cosa que no ocurre en otras misceláneas de su tiempo:

> Tiene el cuerpo de casa, cabellera de proceso, cabellos de sillero, frente de escuadrón, orejas de abad, cejas de guitarra, ojos de puente, pestañas de raso, nariz de navío, ventanas de torre, boca de calle, lengua del agua, dientes de sierra, barba de ballena, cuello de garrafa, brazos de mar, manos, una de papel y otra de mortero; coyuntura de negocios, muñecas de Flandes, piernas de sábanas, rodillas dxe fregar, y tres pies, uno de banco y otro de copa y otro de copla []…]
>
> … El cual gentil hombre duerme en cama de melón con cortinas de edificio, hechas de redes de pescar, y come de ordinario su olla de vaca de Castro y de carnero de Iglesia, con manteca de colérico, y asados capones de música, perdigones de arcabuz, gallinas de cobarde,…[511].

O el texto manuscrito llamado "Carta del Monstruo Satírico":

> ... es que ha nacido un mostruo tan extraño como aquí se dirá, el cual nació de madre selva y padre quínola; tiene los pies de copla, las piernas de sábana y rodillas de fregar, y cuerpo de bienes, y coyunturas de neçios, y braços de mar, y muñecas de Flandes, y manos de papel, y cuello de garrafa; barba de ballena, boca de infierno, dientes de sierra, muelas de barbero, ñlengua de agua, carrillos de poço, narices de galera, ojos de Guadiana con sus cejas y pistañas de raso, orejas de mercader y cabeça de testamento. […]
>
> Tras esto vino un servicio de perdigones de arcabuz con sus limas sordas, capones de ceniza, palominos de camisa con su agro de puerto. Sirvieron un plato de gallinas de cobardes…[512].

Otro texto, de Gaspar Lucas Hidalgo, "El gigante imaginado y la imposible doncella", en el capítulo cuarto de sus *Diálogos de apacible entretenimiento*, es otro retrato de monstruo:

> La cabeza de proceso,/el pelo de teta,/los cascos de cebolla,/la frente de escuadrón,/las cejas de vigüela,/el un ojo de puente,/el otro de aguja,/una oreja de abad,/otra oreja de zapato,/un carrillo de pozo,/otro carrillo de basura,/la nariz de navío,/la boca de horno,/los dientes de sierra,/la lengua de campana,/el frenillo de sardesco,/las muelas de aguzar,/la barba de ballena,/el cuello de estudiante,/la nuez de ballesta,/el gaznate de bota,/el tragadero de tarasca,/los brazos de mar,/los codos de medir,/las muñecas de Flandes,/ la una mano de papel,/la otra de almirez,/las palmas de dátiles,/los dedos de

---

511 Luis Zapata, *Miscelánea o Varia historia*, Editores extremeños, Llerena, 1999, págs. 138-139.

512 *Carta del Monstruo Satírico* (Siglo XVI. —Bibl. Imper. de Viena.— MS. Núm. 5941), en *Sales españolas*, B.A.E. 176, págs. 95-96.

> segador,/las coyunturas de negocios,/las uñas de vaca,/las yemas de huevo,/los `pechos de vasallo,/la espalda de carnero,/las costillas de silla,/el espinazo de tocino,/el vientre de tinaja,/las tripas del rastro,/la culata de mosquete,/los muslos de camuza,/la una pierna de nuez,/la otra de sábana,/las rodillas de cocina,/las espinillas de hortigas,/el un pié de amigo,/el otro de copla,/las plantas de jardín,/y cubría todo su cuerpo/la piel de Satanás[513].

Este es el retrato del monstruo gigante al cual le buscan compañera y cuyo retrato está hecho con los mismos recursos grotescos.

También Alonso de Ledesma, tan aficionado a los equívocos, ofrece otro ejemplar titulado "Burlas en equívocos. Al Monstruo Imaginado", que contiene siete capítulos dedicados al nacimiento y crianza, casamiento, boda, fiestas y saraos de la boda, hijos del monstruo, sus enfermedades e incluso de los versos que compuso. Aquí nos interesa tan sólo citar una parte del primer capítulo:

> En la Mancha de aceite, año veinte de bolos por Mayo de trepar nació un Monstruo con dos cabezas, una de proceso, y otra de ajos, y en ella sesos de olla, cascos de calabaza, y el pelo de pecho de parida.
>
> Dos caras, una de felicidad, y otra de benevolencia, y en ellas ojos de puente, cejas de guitarra, pestañas de raso, orejas de mercader, boca de verano, dientes de sierra, muelas de barbero, lengua de agua, barba de ballena y mostachos de confitura.
>
> Dos cuellos, uno de sujeción, y otro de cantimplora, garganta de música, nuez de especia, pecho de alcabala, espaldas de amigo, corazón de zanahoria, y miembro de justicia.
>
> Cuatro brazos, dos de favor, y dos de mar, y en ellos muñecas de Flandes, manos de papel, palmas de dátiles, y uñas de dificultad.
>
> Cuatro piernas, dos de nuez, y dos de sábana, y en ellas muslos de calzas, rodillas de fregar, canillas de rediña, y pies de copla.[514]

Un texto anónimo impreso en 1616 titulado "Loa curiosa y de artificio":

> … el hijo de la madre Selva y el padre Beltrán Cruzado, que era un hombre de estatura de gigante. Tenía los huesos de dátil, las costillas de silla, las tripas de melón,

---

513 *Extravagantes. Opúsculos amenos y curiosos de ilustres autores*, Biblioteca Clásica Española, Barcelona, 1884, pág. 49-50.

514 Alonso de Ledesma, *Romancero y Monstro imaginado*, a costa de Alonso Perez, mercader de libros, Madrid, 1616, págs. 174-187.

> las venas de poeta, la carne de membrillo, el cuero de vino y el cuerpo de guardia. Los pies de banqueta, las plantas de hortaliza, las piernas de sábana, las rodillas de cocina, los muslos de tafetán, las ijadas de atún, las espaldas de casa, los pechos de alcabala.
>
> Tenía los brazos de mar, las muñecas de Flandes, las palmas de dátil, las uñas de águila, el pescuezo de grulla, la barba roja, la boca de infierno, los dientes de ajo, la lengua de agua, la cara de pocos amigos, los carrillos de pozo, los oídos de mercader, la frente de guarnición, los ojos de puente, las pestañas de raso, cejas de buey, los cascos de calabaza, los sesos de mosquito y el colodrillo de plomo[515].

Por último en una obrita anónima del siglo XVI titulada "El Caballero Invisible, Novela compuesta en equívocos burlescos", aparece así:

> … era nacido de un brazo, gentilhombre en la ley, y de su color blanco, donde tiran; tenía el juicio pintado, la memoria en inventario, su condición era de arrendamiento, su calidad la tenía en su complexión, su cantidad era en escudos de armas, vivia en la casa de la muerte, la cual tenía puerta de calzon, la llave de la mano, ventanas de nariz, con rejas de arados, el poyo de alcalde, dos salas de audiencia, un retrete que apenas, los corredores de lonja, el pozo airon, el brocal de daga, el cubo de molino, el carrillo hinchado, la soga arrastrando, corral de concejo, secreta que calla… buscando con quien casase, y hallaron una hermosa dama tan á medida del buen caballero, que pareció haberla trazado el sastre de su naturaleza. Era una niña de un ojo, hija de un padre de yeguas, y de una madre de sumidero; llamábanla Blanca, de cuatro al ochavo, al padre Domingo de la tentación, y á la madre Ana de tapicería; era esta niña gallarda tañida, tenía muchas gracias de Roma, buenas manos de labor de campo, tañía campanas, cantaba kyries, y bailaba el agua adelante, leia cátedras, escribia en un oficio público, y contaba lo que le sucedia; su risa era de un arroyo, su donaire del que tiene don y es nada, y en todas estas gracias atinando á ser casada como pinsion. […]
>
> … sirviéronle pasa de negro, un melon corcovado, un adobado de coleto, un picado del juego, perdigones de plomo, capones de música, gallinas que huyen, una olla del rio, con vaca de una prebenda y carnero de enterrar, manjar blanco como la nieve, y por sainete del convite algunos platos de pescado, en que hubo lenguados de guardar viñas, acedias de estómago y pámpanos de parra, y de postre conserva de una flota, con otros dulces de navajas, castañuelas de bailar, nueces de ballesta, manzanas de espadas, y peros de inconvenientes, vino quien faltaba, y aguas de diferentes chamalotes[516].

Advertimos cómo se repiten casi los mismos términos en los textos citados, aunque cada autor parece que saca de su propia cosecha algunos equívocos nuevos para darle un toque de originalidad. Quevedo utilizará estos equívocos y silepsis con una originalidad y agudeza llevada a sus extremos y límites, línea que continuará Torres Villarroel sin desmerecer para nada al gran autor barroco.

---

515 En Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses* ..., 142, Nueva B.A.E. 18, pág. 416.
516 En B.A.E. XXXIII, págs. 375-376.

En *La pícara Justina*, podemos apreciar como su autor, Francisco López de Ubeda, se burla ya de esos tópicos lexicalizados de los retratos de monstruos: «Así como en el cuerpo humano vemos que su hermosura no consiste toda en ojos, que eso fuera ser el hombre puente, ni toda en pies, que eso fuera ser copla, ni toda brazos, que eso fuera ser mar, ni todas en manos, que eso fuera ser papel…»[517]

Nos interesa ahora ver otro caso concreto de influencia en Torres Villarroel, nos referimos a Juan de Zabaleta, a quien sabemos que conoce Torres por el escrutinio que hace de la biblioteca del ermitaño. En este caso se trata de un conocimiento literal según se puede observar por la mención que hace Torres hablando de los boticarios cuando llama a uno de ellos «puerco de la manada de Epicuro» que Zabaleta menciona de igual forma cuando dice «animales de la piara de Epicuro» en su *Día de fiesta por la tarde* al hablar de la merienda que se organiza en el capítulo "El jardín". Parece pues evidente que Torres conocía bien a Zabaleta, por otra parte además autor de una obra costumbrista muy afín a la que estamos viendo, y con una carga de moralidad semejante a la que Torres desplegará en otra obra suya, *Los desahuciados del mundo y la gloria*. Pero de lo que se trata es de cómo Zabaleta participa de estos retratos grotescos que venimos citando, pues en una de sus descripciones costumbristas, también de la segunda parte del *Día de fiesta por la tarde*, ofrece estas descripciones en el capítulo VIII titulado "El Trapillo", fiesta en honor del evangelista San Marcos que se celebraba el día cinco de abril en Madrid. Zabaleta describe a los participantes en la fiesta como fieras: elefantes, tigres, leopardos, hienas, panteras y unos animales llamados monopes. El capítulo dicho tiene un estilo totalmente diferente al resto de la obra y se halla en esa tradición de descripciones o retratos anterior a Torres Villarroel, por lo que suponemos

[517] Maxime Chevalier, *Op. cit.*, pág. 108.

que conociendo el capítulo de "El Jardín" que es el quinto, no desconocería Torres el capítulo octavo. Veamos a título de simple muestra la descripción de los que él llama los elefantes:

> Sale un hombre de mediana estatura, poco menos ancho que largo, corto y erizado el cabello, hecho de muchos cabellos cada espina, grueso el pellejo del rostro, el color sin luz, los ojos con desagrado dormido, los bigotes sin gobierno, el cuello corto, los brazos mal tirados, las manos en forma de cucharones, con más señales de andar sobre ellas que de obrar con ellas, la cintura donde la quiere poner la canalada pretina, los calzones largos y desatados por abajo, mondándose los dientes, con las piernas y los pies hacia fuera, como navío a quien le da el viento por un lado. El sombrero descolorido, a manera de negro difunto,…[518].

Parecen suficientes estos ejemplos para poder afirmar que el estilo de Quevedo o de Torres Villarroel nada deben a los cuadros del pintor el *Bosco*, sino que siguen una senda literaria trazada desde la antigüedad y revitalizada a partir de finales de la Edad Media que llega hasta el siglo XVIII y hasta la actualidad. Son estos textos de ejercicios retóricos, textos de burlas y de sátiras los que van creando a lo largo del tiempo un tipo de retrato o etopeya que se convertirán en lo que hoy conocemos como retrato grotesco, subgénero en el que Torres Villarroel es parte integrante y protagonista al mismo tiempo porque la revitaliza con su originalidad. No hay que apartarse de la literatura para encontrar las fuentes de este tipo de descripción grotesca, lo que no implica que algunas de las animalizaciones que podemos ver en alguna tabla del Bosco puedan parecerse a algunos de los personajes grotescos que figuran en los textos de Torres como por ejemplo el caso del «hombre ostra», pero nos parece más justo situar a los pintores y a los escritores que utilizan lo grotesco en sus imágenes dentro de una misma tradición común de las que parten ambos.

---

[518] Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Edición de Cristóbal Cuevas García, Clásicos Castalia, Madrid, 1983, pág. 419.

4.6. *La Barca de Aqueronte y Residencia Infernal de Plutón*

Los pecadores en el infierno. Sátira de oficios y estamentos.

4.6.1 TEMÁTICA Y CONSTRUCCION MACROTEXTUAL. LA PARODIA.

- Hipotexto ideológico: el Juicio Final

La barca de Aqueronte fue publicada por vez primera en 1743 en el conjunto formado por los libros recogidos en *Sueños morales*, pero debía estar ya escrita hacia 1729 pues su publicación se anuncia en la obra *Vida Natural y Católica* de 1730. Un manuscrito autógrafo de esta obra fue encontrado por Guy Mercadier en la Hispanic Society of America, fechado en 1731, y que plantea algunas dificultades textuales[519].

En primer lugar existe una diferencia esencial entre el contenido del manuscrito y la edición de la obra. El libro publicado en 1743 consta de cuatro partes dedicadas a los médicos, a la justicia, a las mujeres y a los músicos, poetas y danzantes, mientras en el manuscrito aparecen dos partes más dedicadas cada una respectivamente a la universidad y a la nobleza, y parecen haber sido incorporados sobre 1731 en una segunda revisión del mismo según opinión de Mercadier obtenida en base a las rectificaciones del manuscrito. Ha sido el propio Mercadier quien ha editado dicho manuscrito que será el que utilicemos en este estudio.

Diego de Torres, pues, no se atrevió en 1743 a publicar las partes satíricas dedicadas a la universidad y a la nobleza, algo muy significativo por otra parte y que merece un breve comentario. Sabemos de los enfrentamientos y polémicas que Torres sostuvo con los compañeros de la Universidad desde que entró a formar parte de ella, y se puede entender que en 1743 no quisiera avivar más el fuego de la discordia, a pesar de que sus dardos satíricos sobre dicho estamento académico no pararían hasta el final de sus días; sin embargo en esta ocasión se contuvo. Una sátira directa contra dicho estamento no le

[519] Este manuscrito fue publicado por Guy Mercadier, *Diego de Torres y Villarroel. La Barca de Aqueronte*, edición crítica de un autógrafo inédito, Institut d`Etudes Hispaniques, París, 1969.

debió parecer muy prudente en aquellos momentos. Asimismo se comprende bien que en 1731, el momento de plena efervescencia polémica, satírica y literaria de Torres Villarroel, la crítica a la Universidad formara parte de su interés crítico y denunciador, mas doce años después la contención y la prudencia le aconsejaron y se impusieron a su ardor combativo, frente al poder amedrentador que dicho estamento tenía para Torres. En cuanto a la parte dedicada a la nobleza, teniendo en cuenta que Torres era amigo de muchos nobles e invitado a sus salones y reuniones, y que muchas de sus dedicatorias van dirigidas a miembros destacados de ese estamento social, en aquel momento en lucha por sus privilegios, probablemente le pareció también oportuno adoptar una postura de prudencia. La crítica satírica a la nobleza, de quien no formaba parte Torres, tampoco debía sentar muy bien a dicho estamento y le podía reportar a Torres más perjuicios que ventajas, máxime cuando el escritor que era y deseaba ser ponía todo su empeño y medios para que sus obras fueran conocidas y apreciadas, y así «ser» alguien dentro del nuevo orden que se estaba creando, y a través de sus obras literarias considerarse un miembro más de la sociedad, es decir, la imagen nueva de un nuevo sujeto: el *escritor*.

Por otro lado, algunas de las correcciones del manuscrito así como las diferencias textuales entre ambos textos adquieren significado. Por ejemplo, en el manuscrito de 1731, en el prólogo al lector, hay una referencia a su obra anterior *Visiones y visitas*:

> Estando en visita con Don Francº de Quevedo, te arremangué los faldones de tus falsedades y te descubrí la caca de tus costumbres, y, en vez de limpiarte de las cagalutas de tu conciencia y los berreones de tu Alma, quedaste gritando blasfemias, […] Ahora escribo de los condenados y enemigos de Dios que están tragando azufre, sorbiendo Plomo y braman para siempre en los calabozos infernales[520].

[520] *Op. cit.*, págs. 50 y 52.

En 1743 cuando edita la obra con los capítulos autocensurados dedicados a la nobleza y a la universidad, la referencia a su obra anterior es *Los desahuciados del mundo y la gloria*, 1736, pues era la anterior publicada a esa fecha de 1743. Asimismo, Torres, cuando tenía en mente publicar el manuscrito de 1731 es lógico que hiciera referencia a ella a su anterior obra, que por aquel entonces era *Visiones y visitas*.

También la parte llamada "Sueño" en el manuscrito es utilizada por Torres en dos obras diferentes. La primera parte del "Sueño" escrita para el manuscrito es reproducida por Torres en la segunda parte de *Los Desahuciados…*, 1737, llamada *Hospital de ambos sexos. Sala de hombres*, titulada en esta ocasión "Sueño al mismo amigo", y la última parte del "Sueño" del manuscrito es la que reproduce en la edición de la *Barca* de 1743 con un añadido al inicio que es donde se halla la cita que hemos mencionado a propósito de los *Desahuciados*. Quizás no sean demasiado importantes estos últimos detalles de edición, pero no cabe duda que la diferencia entre el contenido del manuscrito con seis partes y la edición de 1743 con dos menos, universidad y nobleza, debe ser resaltada al menos y tenida en cuenta. Otro detalle que se aprecia entre el manuscrito de 1731 y el libro de 1743 es que en el libro las tres primeras partes, médicos, justicia y mujeres llevan al final un comentario sobre los vicios descritos que no están en el manuscrito y que por lo tanto Torres añadió a la hora de publicar la *Barca*.

En *La Barca de Aqueronte* es normal ver en ella una influencia directa de los *Sueños* de Quevedo, sobre todo su *Juicio Final*, quizás la obra más próxima a este «Juicio» de Torres. Pero la de Torres se aleja bastante de la de Quevedo, pues Torres sitúa la acción no en el momento del Juicio Final donde se decide el destino de cada uno, bien hacia la gloria o bien hacia el infierno, sino que el Juicio se localiza en el propio infierno, es decir, una vez que los hombres ya han sido condenados. En ese tribunal del infierno son

administradas las *penas* que cada uno de los condenados debe sufrir en el infierno, para lo cual se establece un juicio donde la vida que ha llevado cada condenado es revisada en relación a sus pecados, en función de los cuales medirá se medirá como castigo impuesto por el tribunal infernal. Se trata por tanto en esta obra de una parodia de un juicio legal, sin dejar de ser al mismo tiempo una parodia de los procesos inquisitoriales. No sólo por el título de la obra, donde aparece el mítico nombre de Aqueronte, sino también por el juicio infernal presidido por Plutón nos recuerda los descensos al infierno de la antigüedad clásica con los jueces Radamantis y Minos, su río Aqueronte, y Caronte como el encargado de cruzar a los muertos a la otra orilla de la laguna Estigia. Existen antecedentes lucianescos de este mundo infernal como *Caronte o Los visitantes*, e incluso el mismo *Diálogos de los muertos*. El Renacimiento dio a conocer muchos diálogos situados bien en los umbrales o bien en el mismo infierno, y que hemos citado al hablar del resurgir de la sátira menipea en aquella época, y que más adelante el Barroco desarrollaría en otras formas, dramáticas, sobre todo en los autos de la muerte.

Homero por un lado y Virgilio por otro, pero también los judios, el gnosticismo, el cristianismo tendrían su infierno. Será a partir del siglo XI cuando el infierno comience a ser verdaderamente popular en el mundo cristiano. Ningún lugar será más conocido por la cristiandad que el infierno, las pastorales, la *devotio moderna*, las visiones, crearán un imaginario infernal que culminará con Dante en una mezcla de infierno popular e infierno intelectual: por un lado las penas de los condenados, y el orden clasificatorio y geométrico por otro, y donde los suplicios obedecen al pecado cometido.

Los artes de bien vivir y bien morir, los *Ars moriendi*, contendrán muchos de ellos un tratado o parte referida a las penas del infierno, Bosch y Brueghel se basarán en ellos para algunas de sus pinturas, y a partir del Concilio de Trento y la pastoral del miedo

será la *vanitas*, el deseo de perdurar, de fama, de riqueza lo que el infierno vendrá a castigar y poner en orden, reestableciendo un orden social corrompido por la mundaneidad, por el tiempo mortal. Los sermones sobre las penas del infierno se multiplicarán en esta época, todas las órdenes religiosas estarán interesadas en que sus fieles conozcan y sepan del miedo y el temor que supone no seguir los pasos que conducen a la salvación, y mostrarán cuáles serán los castigos y penas que sufrirán en el infierno a quienes no lo cumplan. Torres Villarroel conocía de sobra toda esta tradición de la angustia del infierno, de las eternas penas a que serán sometidos los pecadores. En esta obra, *La Barca de Aqueronte*, nos mostrará los castigos a que son condenados toda una serie de grupos sociales que por sí sólos están destinados a sufrir las penas y tormentos infinitos del infierno. De este modo Torres Villaroel presenta en el juicio los detalles de la vida terrenal y sobre todo la vanidad humana juzgada en el más allá; algo muy parecido a un tribunal jurídico pero situado en el infierno y en el que verdaderamente los pecadores sufren definitivamente su castigo, del que no pueden escapar o quedar inmunes tal y como sucedía en el mundo real. De nuevo es la vanidad el eje que mueve la crítica satírica de Torres.

- Hipertextualidad. El espacio nocturno.

La estructura de la *Barca* es muy simple. Comienza con la descripción desoladora de la ribera donde se halla la barca de Aqueronte y el viaje de los condenados, incluido el propio Torres, hasta el tribunal de Plutón. Una vez allí son presentados en cada capítulo o juicio los condenados de un oficio o estamento por un diablo, descrito brevemente mediante un retrato grotesco de su aspecto. Cada diablo lleva a su condenado ante el tribunal, entre seis y nueve por capítulo, y cada diablo cuenta la relación de la vida y delitos que han llevado allí a los diferentes condenados. También la historia de los condenados es relatada brevemente. El final de cada una de las vidas de los condenados que son presentados ante el tribunal se ha debido a un tipo de enfermedad responsable de la muerte y relacionada con el tipo de vida que había llevado. Sin embargo, en la última parte del capítulo los condenados son presentados en grupo y nada se dice sobre la forma de muerte. Esto mismo sucede en el último capítulo, el de los poetas, músicos, danzantes, que está entero estructurado sobre la presentación de los grupos de condenados y no presenta información sobre el tipo de muerte.

Otro característica de la *Barca* es que en esta obra encontramos muchos de los tópicos habituales en la sátiras de oficios y estamentos, lo que no sucedía en *Visiones y visitas*. Es en esta obra donde más se puede apreciar la influencia de Quevedo y la menos afortunada o ingeniosa en cuanto a su estructura como sátira menipea.

Por otra parte cabe señalar que la no publicación en 1731 de la *Barca* puede estar relacionada con los tipos de enfermedades que brevemente se nombran al final de cada historia de los condenados, pues es muy posible que esta idea de la enfermedad le sugiriera a Torres la composición de su obra *Los desahuciados del mundo y de la*

gloria, donde se puede apreciar una larga disertación sobre la historia médica de la enfermedad del condenado y una historia de la vida viciosa y pecadora que llevó dicho condenado en la tierra. Esto es tan sólo una suposición, pues Torres podría haber pensado que el juicio en el infierno vendría a continuación de la enfermedad viciosa en la tierra, pero también no cabe la menor duda sobre la poca estima que Torres tenía por los tópicos satíricos y las enormes ganas de sorprender con algo original dentro de esa tradición, lo que podría haber ocasionado la idea de abandonar la publicación de la *Barca* aunque más tarde la retomara con la censura de los dos capítulos que el propio Torres se impuso por prudencia.

En la introducción al sueño Torres presenta el espacio nocturno donde se desarrolla toda esta obra. Aparece al principio en una desoladora ribera que le produce un profundo horror, pues ni los rayos de Neptuno violentando las aguas, ni la amenaza a la extinción del sol, ni los vientos de Eolo, ni el terrible Júpiter son comparables con el temor que sentía en aquel páramo, que en vez de pájaros apacibles, palomas, ruiseñores, jilgueros, estaba lleno de nocturnas y tenebrosas aves, búhos, mochuelos y lechuzas con su funesto y desagradable canto. Sigue con una larga series de preguntas retóricas sobre su angustia, desorden, desmayo, turbación y congojas que su alma padece. Esa presentación del lugar y las alusiones a las comparaciones de los poderosos dioses se relaciona con el camino que Torres va a emprender hacia reino de Plutón, el dios de las profundidades y abismos de la tierra. El río también es de color negro como la noche, con gran ruido de aguas y rodeado de agudos cipreses, «árboles consagrados al negro monarca del averno», pero enseguida Torres se dirige al lector y con un guiño irónico empieza a hablar del fúnebre estilo que está utilizando recordando que el lector espera de él cosas más alegres y burlonas, en un párrafo que sólo se encuentra en el manuscrito

de 1731, un nuevo metatexto sobre el propio estilo y su recepción tan habituales en su escritura. En realidad Torres lo que realiza en esta descripción del infierno es la parodia del *locus amoenus*:

> Ya siento que es oportuno desenojar un poco el estilo y no vestir tan de réquiem las expresiones, contemplándote amigablemente quejoso de la gravedad, e impaciente por oír mi ordinaria sonajilla. Escucha pues, amigo, y perdona que las tristezas del lugar en que me soñé me habían llevado la pluma tan al compás del canto del oficio de difuntos.

Ya un tanto recuperado del susto vio en el río una barca y a un viejo a quien describe de forma grotesca:

> Tan cigüeño de zancas y tan desentonado de estatura que pudiera confundirse con uno de los árboles mayores de aquel vaso. Era este fariseo muy plegado de pergamino, escabroso de pellejo, turrado de colambre, chicharrón de costras y vejigas, el rostro pálido, podrido y mohoso, burrajeado de rayas, arrugas, chirlos y costurones. Era más puerco que el uso del tabaco, más feo que la carátula de la herejía y que el pecado de la bestialidad. Nunca vi tan maldito pelaje ni tan endemoniada catadura, pude creer que era necesario rebajarle lo feo para hallarle lo diablo. Si este es de casta de demonios, […] non saben lo que se endemonian y poco entienden de diablos los pintores de allá arriba, pues los que representan en algunos cuadros de San Antón y a los pies del soberano Arcángel son, cotejados con este horrible sayón, unas lisonjeras hermosuras.

Torres utiliza el retrato grotesco para describir a Caronte que sólo utilizará después en la descripción de los diablos que presentan a los condenados ante tribunal. Podemos ver en esta cita cierta influencia de Quevedo cuando habla de las pinturas de los demonios y las tentaciones de San Antón. La descripción del barquero continúa con el cabello, la piel, los ojos, las cejas, la nariz, la boca, las barbas y el vestido en el mismo estilo. Torres averigua que al lugar a donde se dirige es el infierno y su guía Caronte cuando percibe la tristeza del lugar, el río y el barquero tal y como lo describe Virgilio, dato intertextual que nos situa en las primeras visiones del infierno. Una vez atada la barca empezó a brotar de la tierra toda clase de partes del cuerpo como sucede en el sueño de

Quevedo *El Juicio Final*, pero no todos encuentran las partes de su cuerpo de modo que unos van sin cabeza, otros sin brazos, etc., y entran todos en la barca menos Torres, de lo que avisa el muchacho que acompaña a Caronte, Aqueronte o Charón como Torres le llama, entonces el barquero se dirige a él para que se levante y entre en la barca, con lo que se entabla una conversación entre los dos:

> Yo con un traspiés en cada palabra y un lapsus linguae en cada movimiento, balbuciente, asustado y sin poder levantarme, le respondí con medias razones y a lo perlático: «Yo no puedo ir en esa barca, porque ya sé que eres arriero del infierno y ninguno puede ir con la vida a ese lugar. Yo, por la misericordia de Dios, aún soy viviente». —«Mírate bien, respondió el inexorable conductor, que ya eres finado y has concluido con el Mundo aunque no lo sientas así, que vosotros sois tales que nunca creéis que habéis de morir ni que sois muertos […]»— «Yo no puedo haber muerto, volví a responder, pues no me acuerdo haber padecido dolencia alguna, ni haberme dispuesto con las diligencias de cristiano que son la aguada y bizcocho para ahacer la navegación desde el tiempo a la eternidad, Vete, Charón, y déjame» No se dobló a mi ruego el horrible salvaje, antes, cogiéndome del un zangarrón, me arrojó de un voleo encima e los demás podridos y hediondos, y todos caminábamos hacia el infierno…

Aquí justamente es donde termina el trozo de la introducción al sueño que Torres después copiaría en la segunda parte de *Los desahuciados del mundo y la gloria*, que prosigue con la aparición del diablo etíope que lo guiará por las diferentes camas de los enfermos. Una vez llegados a la otra ribera fueron desembarcando los condenados y a cada uno lo recibía y cogía un diablo, el que le tocó a Torres le dice en tono irónico:

> «Vamos señor astrólogo, que usted es de aquellos que se están mirando al cielo toda la vida para venir al infierno al cabo de ella».

Después de andar un profundo valle se encuentran con las puertas del infierno a la que seguía una profunda garganta y en otra puerta se hallan unos diablos que van apuntando la entrada de los condenados, y son los responsables de hacer la relación ante el tribunal de los oficios y costumbres de estos condenados. Torres es el último en ser presentado y la relación que hace el diablo de su vida desordenada es la siguiente:

> «Este muerto lanza fue un perdulario y bribón entre las gentes, el panderillo de las fiestas, la gaita gallega de los concursos, el fandango de los convites y el cumbe de las bodas. Su vida la ha repartido entre danzas, toros, caminos, coplas, chacorrerías, juicios astrológicos disparatados y otros desconciertos considerables, sin cuidar del exacto cumplimiento de sus obligaciones, sin atender a su empleo, sin estudio de la moral cristiana ni temor de esta infernal chancillería».

Una vez que llegan a la chancillería del infierno, al igual que en el mundo de lo vivos están los esbirros de Plutón: fiscales, corchetes, alguaciles, escribanos y soplones de Satanás, parodia de la organización social del mundo de la justicia. Por fin llegan los condenados al "Tribunal de Plutón" donde aparecen cinco jueces y el propio dios Plutón, con lo cual comienza al juicio.

4.6.2 SEMÁNTICA Y SINTAXIS MICROTEXTUAL: LA CRITICA SATIRICA.

Analizamos *La Barca de Aqueronte* siguiendo la disposición temática que Torres le dio en el manuscrito encontrado y editado por Guy Mercadier, dividida en seis juicios sobre estamentos diferentes: médicos en primer lugar, el mundo de la universidad en segundo lugar, uno de los capítulos no publicados en 1743, el siguiente dedicado a las personas pertenecientes al mundo de la justicia, en el cuarto trata sobre la nobleza, otro de los capítulos suprimidos en 1743, el juicio quinto lo dedica a los diferentes tipos de hipocresía femenina, y por último el correspondiente a poetas, músicos, etc. Todos los miembros están condenados por el mero hecho de formar parte y de pertenecer a estos estamentos, por consiguiente la crítica satírica se basará a su vez en los tópicos de la sátira correspondiente al determinado estado.

En el primer capítulo, dedicado a los médicos, son presentados ante el tribunal cinco condenados y tres grupos de médicos. El primero de ellos, «albañil de cuerpos, astrólogo de cámaras y doctor de horca y cuchillo», es uno que se hizo cirujano a pesar de su poco entendimiento y formación. Ya aquí presenta Torres los primeros tópicos de esta profesión, su trato con los orines y excrementos. El segundo tópico, el médico como mayor enemigo de la vida, lo encuadra Torres dentro de la relación aldea/corte, ya que este médico se marcha a una aldea donde los vecinos vivían felices y tenían de sobra con los aforismos de la naturaleza hasta que llegó y les estropeó la salud con sus recetas. El tercer tópico, el de la mula, viene expresado por Torres al comentar que una vez que descubrieron los vecinos que dicho médico lo era «por detrás de las universidades y el protomedicato, le despidieron […] pagándole el sueldo en una mula

falsa que lo hubo de descostillar»[521]. Marchó luego de la Corte a otra aldea donde al poco tiempo casi la despobló con sus remedios en una epidemia de tercianas. La muerte de este primer médico se produce por los propios remedios que recetaba para las tercianas.

El segundo condenado médico es uno de los llamados "acreditados" que sólo curaba a los ricos, desatendiendo así a los pobres y mirando sólo por su propio interés económico. Por esta falta de caridad cristiana y de obligación a su profesión fue a parar ante el tribunal infernal.

El tercero, que empieza su vida como poeta y músico, compró el título de médico «entre gallos y media noche, y, comprando la borla»[522] en una de las muchas universidades secundarias, una simonía civil lo llama Torres. Luego su soberbia lo hizo escritor, «resucitando sistemas inútiles, escandalosos y fatales a la salud de los hombres» y con ello robaba el tiempo a la asistencia de los enfermos y confundía los medicamentos que había recetado en una u otra casa con lo que mató a los sanos y a los enfermos. De nuevo aquí el tópico proverbial del médico como representación de la misma muerte. Este médico se volvió loco debido a sus disparatados estudios de diferentes sistemas, y a los pocos años «dejó la cuchara y cargó con él el infernal barquero». De nuevo se aprecia la crítica de Torres en contra de los sistemas y la teoría y a favor de la práctica.

El siguiente médico presentado por su diablo lo era de los ricos y acomodados señores y damas, las cuales llegando la Cuaresma se imaginaban cualquier pequeño achaque para llamar al médico que la dispensara de los ayunos y las comidas de esas fechas, lo cual hacía este médico saltándose, como dice Torres, a Pablo Zacchias en su libro *Quaestiones medico-legales…* Igualmente los enfermos morían sin hacer sus diligencias

---

[521] Modernizamos la ortografía del manuscrito autógrafo editado por Mercadier, de donde tomamos las notas, para más facilidad en su lectura.

[522] Nótese la dilogía entre gallo, animal que canta a la media noche, y *gallo* como el acto de graduación de los doctores, parodia esta última que tanto debió conocer Torres y que se nota en sus escritos de burlas.

cristianas de última hora ya que este doctor nunca desengañaba al enfermo del peligro que corría su vida. En este caso no se sabe cómo murió este «mercader de visitas y tratante de ponzoñas» como lo llama Torres siguiendo los tópicos al uso.

El quinto médico en ser presentado a Plutón, es un médico tradicionalista, seguidor de Aristóteles y Galeno que se enfrenta a los experimentales o espargíricos como les llama Torres, prevaleciendo siempre su opinión y sentencia «en los consejos de guerra», es decir, en las juntas de médicos, y que «firmaba certificaciones de falsos enfermos por lo que vino a condenarse y parar en el infierno, tampoco se dice de que murió este médico galenista.

Viene a continuación la parte final del capítulo donde son presentados por grupos los condenados. En el primero de ellos están los que teniendo muchos enfermos confundían las recetas de unos y otros, y aquellos que no pudiendo tener más cantidad de enfermos solicitaban más, todo ello debido a la avaricia de dinero. También entran en este primer grupo los médicos "tahures", como Torres los llama, que se dedicaban por la noche al juego en lugar de al estudio, recetando a la mañana siguiente «oros para el salvaje boticario y no pocas espadas para el pobre enfermo", jugando de nuevo Torres con la dilogía del juego de naipes. Por último estaban los que daban cédulas del Protomedicato debido a influencias ajenas.

En otro grupo venían aquellos que estaban compinchados con los boticarios, de esta forma enriquecían a éstos y empobrecían a los enfermos. Se trata del tópico de los boticarios que venden las medicinas adulteradas y caducas, y de la avaricia tópica del médico recetando las medicinas más caras.

En el último grupo venían los «dengosos de vista y remilgados de nariz», que mostraban asco a las cámaras y a los orines y no habían estudiado el cuerpo humano en su práctica: «El hedor de los cadáveres fue bastante para desviarlos de su obligación, sin hacerse

cargo que no profesaron otra cosa que tratar con excrementos, registrar podridos, ver tiñosos, recurrir a los gargajos, reconocer los vómitos, oler las bocas de los moribundos, desollar muertos y bañarse los bigotes y todos los sentidos en los albañales más sucios de los cuerpos humanos», descripción tópica de tono grotesco sobre los cometidos del médico. Y finalmente entran en este grupo los que son blasfemos de las teorías astronómicas. Ya hemos visto como Torres Villarroel era un defensor de la astrología como conocimiento primero para los médicos. Al final, Torres nos da tres de las características tópicas del médico: el engaño al vulgo con sus recetas, el aspecto exterior de Doctores, y que son «guadañas» vivientes. Con esto termina este primer capítulo sobre los médicos. El agregado final de carácter moral que aparece en 1743 es el siguiente:

> *Hasta aquí he hablado solamente con los médicos, que por su ejercicio y su práctica están ya en los infiernos, y afirmo que el que viviere como estos sin arrepentimiento de sus maldades, padecerá eternamente las crueles penas del sempiterno horror. No acuso vicios presentes; pero sospecho que puede haber médicos católicos que vivan con tal descuido, codicia e ignorancia de sus obligaciones. Si algún crítico contrario de mi nombre o de esta doctrina se atreve a presumir que se puede salvar semejante casta de delincuentes, juzgaré que es peor que ellos, y que tiene mas aborrecimiento a Dios que a mis obras*[523].

El capítulo siguiente es uno de los que no se publicó en 1743, el referido a la Universidad, y lleva por título "De los Pretendientes, Doctores y Gentes de las Universidades". El primer condenado perteneciente a la universidad es uno que ha estado en ella cuarenta años y no se ha dedicado a otra cosa que a intentar «encaramar sus vanidades al púlpito de los indigestos y presumidos». También se dedicaba a difamar a sus contrincantes coopositores en algunos «papelones» y a resaltar su estudio e integridad en algunos memoriales. Este «galán de culpas, corredor de delitos, fuelle de

[523] El texto citado viene en cursiva.

pecados y pregonero público de los descuidos de sus opositores», terminó su vida privado de sentido.

El segundo caso nos presenta la corrupción que existía en la provisión de plazas, así, este segundo condenado se dedica a escribir cartas para ganar favores y recomendaciones de lo que resultaba que las plazas estaban dadas con anterioridad al concurso para su provisión:

> Yo advertí que colaban en el mundo como actos piadosos estas solicitudes y, aunque noté que siempre hicieron mejor juego las cartas y los regalos que los meritos, hasta ahora, triste de mí, no había averiguado los perjuicios, pues siempre se dan los premios antes de las oposiciones y los exámenes; y los miserables que se cargan de letras y virtudes se vuelven sin estrenar su lonja, y sólo los que acarrean pliegos, recomendaciones, pruebas y otros oropeles con que se disfraza la necedad y la altanería son los que negocian en toda plaza y en todo corrillo.

Este condenado se jubiló antes de tiempo gracias a la falsedad de un médico y con más tiempo entonces siguió con los enredos de sus pretensiones. Cogió una fiebre maligna a la que los médicos no le dieron importancia y murió de un afecto convulsivo sin poder confesar ni pedir perdón por sus culpas.

Otro, que sus padres pretendieron que estudiase jurisprudencia y para lo cual gastaron el mayorazgo que tenían, la dote de su madre y algunos bienes de sus parientes se dedicó a todo lo contrario abrazando todos los vicios del «jugar, putear, murmurar y presumir». Confiado en sus privilegios de colegial, el turno de cátedras, los favores y las solicitudes de sus parientes se decide por llevar una vida ociosa y cada vez que aparecía en los concursos de opositor repetía el mismo tema *de concubinis* fuese el que fuera el que le preguntaran. De este modo dilapidó la poca fortuna económica de sus padres sin llegar a aprender nada. Marchó un verano a su pueblo para encandilar a sus parientes y se lió con una mozuela «que, mal hallada con su honestidad, la había vendido con vergüenza a

un Gallofero que le pagó la disolución con un tercio de bubas», y lo que único que sacó de todo ello fue un mal francés que lo llevó directo al infierno.

Otro, «tonto doctor en Teología y bachiller en las demás facultades», además de faltar a las reglas de su religión se dio en copiar partes de libros de ciencias naturales y venderlos como suyos pregonándolos por los pueblos como si fuera un sabio, «y acarreaba de los libros que esconde su comunidad tarazones de todas ciencias, y los trasponía en unos cartapacios que los llamó suyos porque había comprado el papel»[524], descubierto de sus plagios aun siguió falsificando libros. Por otra parte se dedicó a las fiestas y entretenimientos de los seglares, y a la práctica de la música con fandangos, gaitas gallegas y folias. Murió este condenado de un humo que se le subió a la cabeza y le bajó al corazón donde repentinamente le sofocó la muerte.

Con ocasión de juzgar al siguiente condenado, muestra Torres la ignorancia de los doctores universitarios, que se esconden detrás de su cátedra y comen del oficio que no saben. Al igual que el anterior copia textos y los vende como suyos. Cuando se jubila va a la corte donde se hace pretendiente gastando en regalos y estafas lo que había hurtado en su cátedra. La enfermedad final de este condenado fue una angina.

En la parte última Torres agrupa a los condenados, y allí aparecen entre otros los que se dedicaban a renegar de la escuela que habían profesado en otro tiempo por otra nueva, los que no acudían a sus clases ni a los deberes con la comunidad universitaria engañando con la falsa del retiro lo que era pereza y «poltronería», y otros que no actuaban bajo la razón y la justicia debida y daban su voto a la multitud o a la parcialidad. A varios los acusa con más gravedad de dar los títulos a los que no se lo merecían, y según Torres «fueron sastres de bestias que se entretenían en vestir de

---

524 Este tópico de los cartapacios puede leerse casi literalmente en *La Hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, donde dice: «¿Quién duda que algún poeta de cartapacio —destos que piensan que porque trasladaron el soneto y romance de su vecino en papel que era suyo `… que pueden canonizar el trabajo por propio…», en Simancas Ediciones, Dueñas, (Palencia), 2004, pág. 177.

doctores a las acémilas, de licenciados a los mulos y de bachilleres a los borricos». En otro grupo estaban los estudiantes que pasaban los cursos en casa de las «gorronas» falsificando firmas para recibir los títulos sin haber pasado por las aulas. Este capítulo carece de sermón final al no estar incluido en la edición de 1743. Lo cierto es que a pesar de estas críticas e impresiones adversas sobre el estamento universitario, en otras obras Torres es mucho más duro en su crítica.

El capítulo tercero, "De los escribanos, soplones, ministros, letrados y otra chusma de las Audiencias y Tribunales", no tiene mucha diferencia con el que hemos visto sobre la justicia en las *Visiones y visitas*. Habla de un soplón y testigo falso, este «rabo de alguacil» se entromete en la vida de un joven que visitaba a una viuda y con su malicia lo denuncia sin fundamento de comercio ilícito, ocasionándole daños a ambos si no lo remedia el dinero. La muerte de este «garabato de ministro» no se produce en este caso por enfermedad sino por un par de cuchilladas en un ajuste de cuentas.

Lo mismo le ocurre a quien perteneciendo a la cuadrilla de la Santa Hermandad encargada de vigilar los caminos, se dedica a juntarse y conchabarse con los pícaros y delincuentes y acaba haciendo lo contrario de lo que su oficio le obligaba que era cumplir las leyes. Su vida acaba a causa de las tijeras de un gitano como no podía ser menos.

Habla Torres del gremio de los escribanos con su tópico por excelencia en la literatura satírica: «desfigurando los sucesos, alterando el semblante a las causas criminales, vistiendo los delitos de las circunstancias conducentes a la absolución o la pena que pretendía conforme a lo que le empeñaba lo vengativo o lo codicioso». Después de pasarse al procedimiento civil sigue con sus trampas y codicia consiguiendo la herencia de un hombre acomodado que murió sin dictar testamento, y este escribano dejó a la

familia en la miseria. Murió este condenado de una apoplejía a causa de una comilona. También acusa al hijo de un zapatero que metido «en infusión de legista y en remojo para abogado, consiguió empolvarse con cuatro textos mal entendidos», consiguiendo ser letrado sin tener conocimiento, utilizaba los textos legales en su interés o los prolonganba a su antojo y codicia la causa. Torres le llama «gato» que engordó con sus «uñas», términos usuales para los abogados en la literatura satírica para designar que era un ladrón. Murió de un tabardillo, por supuesto también sin hacer las diligencias católicas.

Otro, sin dotes para el estudio, fue el hazmerreír del colegio y terminó con la doncellez de una fregona que le obligó a casarse. Se marchó a la Corte donde tuvo engañados a muchos de que tenía conocimiento de las leyes consiguiendo que le enviaran a un pueblo como juez a repartir justicia. Su codicia y la amistad con un regidor amancebado y corrupto hizo que hubiera «en el lugar gangrena de rateros, sarna de ociosos y tiña de mal entretenidos». La muerte se la produjo unas fiebres llamadas Petechiales que no le dejó hacer las últimas disposiciones cristianas.

En la parte final donde agrupa a los condenados, dice de éstos «que no se puede pintar gremio más familiar de Satanás», y pone como uno de los ejemplos el ya conocido de los alguaciles confabulados con las gorronas que hacen como que piden limosna y al inocente que se llega a ella lo atrapan como delincuente y no tiene más remedio que darles dinero para que no lo lleven a la cárcel. Los alguaciles de esta forma no sólo no persiguen a la prostitución sino que la amparan sacando beneficio de ello.

Al final de este juicio, Torres da una lista de los oficios pertenecientes a la justicia: «procuradores, consejeros, alcaldes, alguaciles, soplones, corchetes, escribanos, pasantes, letradillos, escribientes, relatores y cagatintas» y donde de nuevo denuncia el

trato entre los alguaciles y las prostitutas. Este juicio sí lleva su sermón final como corresponde a los publicados en 1743:

> Muchos de los que oy viven y se acogen en esta casta de entretenimientos y tareas, son de las mismas costumbres que estos precitos, y el que las tuviere correrá sin remedio la misma condenación. Yo no diré que precisamente se condenan los que ponen en estas facultades; pero sí afirmo que son peligrosas y ocasionadas, y por esto deben vivir con más prevención y sin algún escándalo. El que se hallare con alguno de los vicios expresados en este discurso no culpe a mi conocimiento, reprehenda a su inclinación y enmiéndese, y quedará bien con Dios, con el mundo y con su alma. El oficio a ninguno lleva al infierno, el mal uso de él a todos. Vivamos todos bien con el que hemos elegido, y acabaremos felizmente.

El siguiente capítulo, el cuarto, trata sobre la nobleza y cuyo largo título dice: "De los Condes, Duques, Marqueses, Señores hidalgos y otros fantasmas espetados, ahítos y hambreones que vivieron apestando y corrompiendo el mundo".

El primer condenado resulta ser un falso noble, un duque. De estirpe humilde este hombre comienza su carrera al servicio de un pretendiente donde aprendió las artes de la mentira y el robo. Cambió su figura de hombre de campo por un apuesto hombre de moda: «salió a la calle con golillas de cambray en las muñecas, pelucón a lo culipavo con sus mostachones de perro lanudo hasta la quijada y sumido el rabo en una aceitera de tafetán, espadín, tacones y los demás aparejos de tratante en amancebamientos, trampas y bodorríos». En pago de parte de las recaudaciones efectuadas de forma ilegal y deshonrosa el Rey le premia con un marquesado que «cubriese con un hábito la desnudez de su generación […] creyendo este bruto que el Rey le había borrado los manchones de su condición con las lavaduras de duque». Aparte de la animalización con que describe Torres la transformación de este pobre en noble, se aprecia una crítica a la consecución de estas dignidades por medios que no son ni la sangre o la virtud, sino tan sólo por el dinero. Práctica corriente desde el siglo diecisiete que venía ocurriendo con algunos de los nuevos oficios que ganaban suficiente dinero para poder comprarse

un título nobiliario y así ascender en la escala social. Este nuevo noble compró las heredades y casas de unos villanos y los sometió a ellos como criados y a toda la vecindad a una dura dictadura, nombrando para ello a alcaldes, escribanos y ministros. Pero lo peor de toda esta injusticia que denuncia Torres es que pagaba a los propios campesinos que había sometido a su tiranía y vasallaje con lo más despreciable de las cosechas, mientras antes estos mismos campesinos disfrutaban de las ventajas alimenticias y de salud que el campo les proporcionaba:

> Compró las fecundas heredades y las groseras casas de unos villanos [… y] recayó en sus terrazos el título y sobre ellos todas las mazmorras de Mequinez, pues habiendo conseguido a menos precio sus haciendas, los brumó con los grillos del vasallaje, la cadena del señorío y la corma del vos, satisfaciendo las miserias de su esclavitud con la cosecha más despreciable de sus campos; porque a los que antes vivían sobre los favores de la libertad, gozando las primeras habilidades de la naturaleza, alimentados de los recentales sabrosos, los fecundos granos y las flores tiernas, los condenó a rancias cecinas, caducos herbajes, panizos humilde y desabridas mieses […] robando para sí y para este malaventurado duque la sangre pura que vertían y el copioso sudor que derramaban fertilizando las campiñas, las heredades y las riberas que antes cultivaron como suyas.

Como dice Martinez Mata, en este párrafo «subyace la idea de una mítica Edad de Oro en la que se establecería una armónica relación entre la naturaleza y sus cultivadores, sin el expolio de los frutos del trabajo que producen las relaciones sociales. Lo que, como señala Mercadier [en su edición de la *Barca*], supone una vinculación, en cuanto queja de una injusta distribución de la riqueza, con las ideas defendidas posteriormente por los hombres ilustrados»[525]. No cabe duda que existe aquí una crítica de la desigualdad social y de la injusticia y de como ésta se produce mediante la explotación de los más débiles; pero en lo relativo a la Naturaleza Torres expresa aquí más bien el sentido cristiano de una Naturaleza pródiga para todos, algo que ya había defendido otras veces. En todo caso lo que subyace es la resistencia por parte de Torres a una

[525] Emilio Martínez Mata, *Los «Sueños» de Diego de Torres Villarroel*, *Op. cit.*, pág. 83.

naturaleza «dominada», «privada» como causa de la desigualdad y sobre todo de injusticia, y a pesar de que en ello pueda haber eco de la mítica Edad de Oro y un anticipo de ideas ilustradas, pensamos que provienen más bien de su formación cristiana. Por otra parte, como hemos visto por ejemplo en las *Visiones y visitas*, Torres estaba de sobra familiarizado y era consciente con el lenguaje y las formas de las nuevas relaciones sociales de la sociedad mercantilista que estaba surgiendo y el cambio que suponía. Este noble muere también de una enfermedad, porque «se le descolgó la substancia medular del cerebro con tal furia que le hirió de muerte los pulmones».

El segundo noble que presenta Torres es un gran señor que gastó sus bienes «en vestir cómicas, engalanar alcahuetes, engreir músicos, ensordecer cocheros, mozos de mulas, lacayos y truhanes», y critica los objetos de moda importados: pelucas, guantes, telas, etc., otra forma de crítica hacia lo extranjerizante que estos nobles introdujeron en la nación.

Predomina una dura crítica a la nobleza y a la desigualdad social fundada en el reparto o ganancia de la riqueza en base a la sangre y no por mérito de obras propias, pues sus bienes «lo repartió en el mundo la infame desigualdad de las sucesiones». Además de gastar sus bienes en estos «oropeles» dejó a deber dinero a muchos hombres dedicados a las profesiones mecánicas, engañados con la hipocresía de «gran señor», a los cuales llevó a la pobreza. También se critica el ocio en el que vive, la falta de estudios y otras distracciones propias de los nobles, así como el egoísmo y la falta de respeto por sus propios criados. Este noble llamó a un alquimista para que le alargara la vida, y de los brebajes y quitaesencias que tomó cogió una gangrena en los intestinos de la cual murió sin los remedios espirituales de la última hora.

El tercer noble que presenta Torres es un duque que se dedica a proteger a los delincuentes para exaltar su soberbia y ganar el aplauso del vulgo. Existe también en

esta parte una crítica a la nobleza que no socorre a los pobres con sus bienes como sería su deber, tema repetido en Torres y de profunda huella cristiana. Al final de su vida se reunía con otras gentes para murmurar del gobierno pareciéndole que todos eran corruptos y que todo se hacía mal. Murió de una enfermedad en el cerebro sin poder hacer las últimas disposiciones católicas.

De nuevo hace Torres una crítica a la desigualdad social refiriéndose al cuarto noble. En este caso por motivos de nacimiento, achacando a la borracha fortuna su forma de riqueza heredada debido tan sólo a la sangre. La lujuria fue su pecado capital, pues este noble fue «en el mundo el hambre canina de las bizcochadas, gamellón de bebistrajos, alfondiga de sorbetes, cubeto de chocolates, el dominguillo de la lujuria y el estafermo de la soberbia». Gastó su dinero en músicos, poetas y danzantes, y fue su lascivia y lujuria motivo de escándalo para padres, maridos y barrios. Finalmente, un criado al que se confió le robó sus riquezas y sólo le quedaron algunas tierras que «por vinculadas» le permitieron vivir los últimos momentos de su vida, la cual dedicó a asistir a bailes y merendonas de suerte que un cólico lo retiró del mundo. Tampoco a éste le dio tiempo a confesar sus culpas.

En la parte final donde Torres presenta a sus condenados en grupo aparecen los hidalgos, el escalafón más bajo de la nobleza. En el primer grupo nos presenta a un hidalgo rico que esclavizó a la población en la que vivía y compró la justicia de alcaldes y escribanos. Hace aquí Torres una crítica de nuevo a la desigualdad que estos «mamarrachos que se dicen señores, hidalgos, nobles y caballeros» creen que existe por la arrogancia de sus ideas o lo más caro del vestido, «sin acordarse de que en la especie de hombres todos somos unos, como los son los perros, los borricos y los camellos». De nuevo podemos ver aquí una alabanza a la igualdad social que ya vimos reflejada de forma discursiva en su obra *Vida natural y católica*, y en especial el párrafo suprimido

por la Inquisición. En este grupo venían «otros botargas de la nobleza, micos de la alcurnia, sombras de la caballería, escuchapedos de la excelencia, tropezones de antesala, estantiguas de coches y sillas de manos, demandaderos de gabinete y arrieros de colas y faramendos».

En otro grupo venían los hidalgos pobres o «hidalgos mochos, títulos rapados, caballeros veniales, prosapias de escalera abajo y otras garrapatas y sabañones de los pueblos, sarna de las repúblicas y hambre canina de las cortes, enredados en trampas, petardos y embustes, hurtando y mintiendo para mantener las locas persuasiones de su altivez». En este caso la dura crítica que efectúa Torres se centra en el desprecio de estos nobles para con los oficios mecánicos y el trabajo:

> Pensó la locura de estos bárbaros y la majadería de sus abuelos que era tiznar la generación y estercolar lo bien nacido poner en su casta una habilidad civil y honesta con que ganar el alimento, sin la vergüenza de mendigar a los que viviendo con Dios y con el mundo saben surtirse de los bienes que necesita la naturaleza y la política. Están persuadidos estos mochiflones a que es de más fea condición el oficio del albañil que le de petardista, y que es más honrado el pordiosero que el tejedor, y a que es ejercicio más apreciable la ociosidad y la bribonada que las haciendas del bien entretenido labrador.

Vemos de nuevo aquí a Torres ejercer una contundente crítica contra la nobleza ociosa y su desprecio por los trabajos manuales, una discusión que ya tenía antecedentes pero que serán los ilustrados quienes la lleven a un nuevo nivel en su afán por deshacer los privilegios de los estamentos del Antiguo Régimen promulgando para ello determinadas leyes. La dignificación del trabajo mecánico, dentro de las nuevas relaciones mercantiles de una sociedad de clases, es de nuevo defendida por Torres en favor de los menos favorecidos por la realidad social basada en injusticias sobre la distribución arbitraria de la riqueza. Su deseo de igualdad entre los hombres, de carácter evangélico, es el motor de su discurso social, que como momento de verdad de la religión viene a

coincidir con el momento de verdad que los ilustrados asignarán a la razón. Esta parte al no publicarse en 1743 no lleva el referido sermón final.

El juicio quinto trata sobre diferentes tipos de mujeres y lleva por título: "De las linajudas, petimetras, holgazanas, escandalosas, críticas, señoras sobredoradas, hipócritas, viejas galanas y otras sabandijas mujeriles", y es el más largo de los seis. No podía faltar en esta obra el tema de la crítica satírica a las mujeres. Como en los demás casos que hemos visto su crítica se centra en los vicios de tipos y oficios, por lo que no hay aquí misoginia al uso, sino más bien aspectos nuevos sobre las costumbres de las mujeres de su época.

En primer lugar Torres nos presenta a una mujer de familia ilustre que casó con un igual. La dedicación de esta señora consiste en estar todo el día pendiente de su linaje y su genealogía, que le sirve más para cegarle la razón que para encontrar algo saludable en su estudio. A los hijos los educó en la soberbia de los títulos y el linaje sin la más leve muestra de las leyes cristianas por lo cual cayeron en el desprecio de los demás. En las conversaciones y reuniones con otras damas siempre se las arreglaba para sacar su tema favorito, sacándole a alguna cualquier defecto de un antepasado, bien un oficio mecánico, bien un bastardo, o incluso un traidor «de la cofradía de los tintos» como Judas. Con su marido tiene una discusión y pelea continua sobre la antigüedad de su nobleza. Torres dice que fue esta mujer en la vida «pintora del deshonor, historiando defectos y cebándose como asquerosa mosca en la podre de los demás, almagrando familias y estercolando razas, sin soltar de las manos los mamotretos de la vanidad, los repertorios de la hinchazón y los cartapacios en que estudiaba su condición soberbia, rabiosa y maldiciente las manchas y desgarrones de las parentelas». Como vemos se trata de nuevo de una crítica a la nobleza, dirigida esta vez a la mujer tan sólo

preocupada por encontrar parientes antiguos que le dieran un abolengo con el que construir su vanidad.

La segunda de la mujeres que nos presenta Torres corresponde al tipo femenino del petimetre, «la Petimetra», preocupada por las modas y las nuevas costumbres y usos, quien «para ponerse en el profano calendario de las petimetras chocantes y penosas, echó en hora mala la compostura, aburrió la honestidad, renegó del silencio, riñó con la vergüenza, comedimiento y con todo lo que podía tener aire de juicio». También el carácter extrajerizante que tiene el tipo del petimetre es criticado por Torres, pues esta dama llegó a despedir a una criada por llamar tocador a lo que debía llamarse en el nuevo vocabulario «tueleta». El espejo y las tareas sobre la belleza del cuerpo y los vestidos le ocupan todo el tiempo del día y cuando entra en una iglesia entraba con ella el desenfado y la descompostura atrayendo las miradas, las conversaciones, la lujuria y la murmuración. Por la tarde y la noche sus distracciones eran el paseo en coche, el juego, la comedia, la visita y el chichisveo, mientras el marido «que tenía lo confiado pared en medio de lo cornudo […], sólo se daba por entendido de las sangrías de la faltriquera, sin sentir los latidos que tenía en las sienes». Como en el caso del petimetre de *Visiones y visitas* hay también aquí una alusión al «galán» de Zabaleta.

La siguiente mujer condenada era una «abominable maestra de la hipocresía», después de haber roto cuatro maridos «sin dejar enfriar los colchones, llorando la muerte de cada uno tanto como el sepulturero y el sacristán» se convirtió en *viuda hipócrita*. Cambió primero la figura y el aspecto, «derribó los ojos, amortiguó la vista, descogió los párpados […] barriendo con las ojeadas la tierra», también mudó la conversación «no hablando sino de difuntos, gusanos, podredumbre, cenizas, mortajas, ataúdes y calaveras», y por último el vestido, «metió la cabeza en la clausura de una toca muy reverenda, asomando un tarazón de cara […], Embolsó el cuerpo en un sayo ceniciento

de tela de costal», el paso se convirtió en «lento y autorizado, la compostura edificante, y el gesto misterioso. Empezó a perseguir jubileos, tragar novenas, atisbar congregaciones, sorber pláticas, apurar misas», en definitiva su figura amenazaba «la vista con el *memento mori* de aparato fúnebre». Con todo ello consiguió llamar la atención de las gentes que la tenían por penitente y santa mientras ella se lía con otro hipócrita, y con su humor acostumbrado dice Torres sobre esta doble vida de apariencia y realidad que «azotábase con ramales de chorizo; el sueño era tan regalado como el de un cerdo en los colchones de un cenagal; su vestido interior era de cotanza sutil, y para sosegar las coces de la concupiscencia se encomendaba a un farandulero hipocritón y cabizbajo de su misma madera, que, en tono de hijo espiritual, se introducía en la casa de la buena madre sin nota alguna y con adelantamientos de la opinión de su vida reformada y devota». Empezó esta hipócrita mujer a tener visiones y contacto con lo sobrenatural, y las señoras y señores poderosos que caían enfermos empezaron a llamarla para su cura y salvación dándole limosna que ella convertía «en ladrillos de chocolate, orzas de conserva y tapicerías de Extremadura»[526].

Otra condenada había sido en su mocedad muy hermosa y los padres viendo el peligro que la hija podía correr, pues alborotaba con su belleza a todos, decidió casarla con un joven de buena y acomodada familia. Pasado los primeros tiempos de matrimonio bien avenido, la mujer empezó a echar de menos las galanterías y demás asuntos propios de la soltería y su belleza, de modo que el marido por darle gusto «consintiéndole las asistencias, los cortejos, regalos y frecuentes conversaciones de uno que se decía *Cortejante*, se alistó en la compañía del cabronismo paliado, que eso quiere decir chichisveo en el vocabulario del desengaño y la verdad». De nuevo hace aquí Torres una crítica a la moda del cortejo o chichisveo que para él no es otra cosa que un marido

[526] Veáse el trabajo ya mencionado de José Luís Alonso Hernández sobre los hipócritas religiosos, en Javier Huerta Calvo, *Op. cit.* pág. 25 y siguientes.

consentido, o como el propio Torres dice un «pobre cachicuerno» o que su cabeza está adornada por «dos aceiteras de concha de Jarama», alusión a los famosos toros del Jarama de cuyos cuernos se hacían dichas conchas y otros objetos, muy nombrados en la literatura satírica como imagen del cornudo. El pobre marido con el deshonor y las murmuraciones cayó en una melancolía con la que murió al fin: «Lloró la escandalosa hembra a carcajadas la muerte de su esposo, y prosiguió dándole cuerda a sus viciosas inclinaciones con una viudez verde, azul, encarnada y de todos los colores que pueden dar a las obras los pensamientos más alegres, licenciosos, libres y profanos». Murió enferma y loca olvidada de los asuntos cristianos abandonando este mundo por el de los condenados al infierno.

Las demás condenadas las traza Torres con una breve pincelada y son las más tópicas. Así una que tuvo dos hijas y tres hijos y a ninguno educó, teniendo a cada momento disputas con el marido cuando este intentaba corregir la situación. Otra mujer se dedicó de todo corazón a leer comedias, novelas y escritos de Quevedo, convocaba asambleas en su casa y remuneraba las críticas y sátiras contra personas de buen parecer. Otra de las condenadas, mujer de un corregidor, se había dedicado a defender a todos los pícaros y delincuentes haciendo imposible que su marido administrase la justicia como era debido.

Otra, hija de un escribano que había hecho dinero del injusto proceder de su oficio, se casó con un joven de regular nacimiento y fortuna. Esta mujer se dedicó a tener de todo por encima de sus posibilidades, con criados, pajes, doncellas, coches, con lo que arruinó la casa, desamparó a los hijos y no conforme con su situación de pobre la pagaba con el marido.

La última es la tópica mujer vieja que no se resigna al paso del tiempo y está siempre llena de afeites. La descripción de esta vieja es la típica en esta clase de literatura.

Vienen después el siempre final protagonizado por un grupo, en este caso de mujeres alcahuetas, soplonas, marranas, torpes, maldicientes, maliciosas, etc. En este capítulo sí aparece el sermón final como corresponde a los publicados en 1743 donde Torres se defiende de la posible misoginia que le pudieran achacar:

> Que hay infinitas mujeres condenadas por estos vicios, se puede leer; que hay en el mundo muchas que las imiten, se puede sospechar. Lo que importa es que las que están en el mundo no imiten las costumbres de las que están en el infierno. Decir que se pueden condenar no es aborrecer ni ultrajar el sexo. Ni estas advertencias tocan en descortesía ni en el aborrecimiento. Yo las amo más de lo que conviene, y las he servido más allá de los preceptos de la política. Ya no me toca más que avisarlas de los peligros, y a ellas huir de ellos, y así seremos ellas y yo salvos y personados, añadiendo a la luz de estos desengaños y avisos el esplendor del arrepentimiento y penitencia. Quiera Dios que sean sus propósitos como mis deseos.

El último juicio, el sexto, se titula "Juicio sexto y último de varios condenados de todas especies, músicos, poetas, danzantes, pintores". Lo primero que se dice en este juicio es la prisa que tienen para celebrarlo pues ha llegado otra barca cargada de condenados y tienen que darle entrada para juzgar sus relajaciones, vicios y maldades. En este capítulo, al ser el último, los condenados son juzgados en grupos. Así serán llamados por Torres «racimos», «bataola», «montón» o «manojo» de condenados.

El primer grupo lo componen los poetas, «gusarapos de Elicona, capigorrones del Pindo, marranos de Castalia, y burreros de la parada racional, pues su oficio fue guiñar a la lujuria con sus bestiales coplones», junto con los músicos, «cigarras de los estrados, campanillorros de las visitas, pitos de castrador, tamboriles de titiritero, obues de campiña, sonajas de folijón, gaitas zamoranas y gallegas de todo concurso» y los danzantes, «estos habían roto la vida, los vestidos y los zapatos en desordenados movimientos […], y con la solfa de sus fandangos, el compás de sus minuetes y la desproporción de sus meneos, maltrataban la gravedad y compostura natural, sacaban de su retiro la modestia, impacientaban la lascivia y, últimamente, fueron el reclamo de las

liviandades, locuras y desbaratos, y el esquilón para juntar ociosos, regalonas, perdularios y saltimbanquis». Todos ellos murieron de enfermedades adecuadas a sus vicios: «bubas», «ladillas», «gonorreas gálicas», etc.

El siguiente «manojo» estaba formado por los pintores, quienes «había desperdiciado la vitalidad este esportón de réprobos siendo en los mesones del mundo copiantes de mamarrachos, mentirosos de gestos, falsarios de semblantes, encubridores de la tizne, las calvas, rajaduras, torteras y porcinos, y mudos representantes de la deshonestidad y la disolución». La acusación que hace Torres es que encargándoles un retrato para enviarlo a la amada, el pintor lo «idealiza» quitándole las faltas del rostro, y por tanto su realismo. Entre estos condenados y los siguientes Torres introduce una larga descripción grotesca de los diablos.

Los siguientes en comparecer son los ermitaños, es decir, los falsos ermitaños, «era un rollo de ermitaños de los que se ponen a la sombra de una devoción aparente para vivir ociosos, regalados y consentidos». Como sucede en otras ocasiones al hablar de estos aparentes ermitaños Torres los acusa que el dinero que le dan en limosna para la iglesia se lo gastan en vino, también los acusa de ser «atracadores de los caminantes».

El siguiente grupo venía compuesto por lo alquiladores de luto, mencionados en la *Visiones y visitas*, «era este manojo de grajos solfistas de requiem, bayetones con narices, alguaciles de muertos, aulladores de ataúd, músicos de calaveras, buscones de agonías y campanillorros de entierro […], llorones de arrendamientos y matracas de toda sepultura».

Le sigue «otro rebaño» de los maridos consentidos, «era este montón un racimo de los que habían empleado en mujeres, teniéndolas como mulas de alquiler para los deleites de los otros, roídos de honor, zánganos de las colmenas de familias, y maridos ociosos y

poltrones que vendieron su conciencia, su silencio y su permisión sufriendo ser encorozados de Jarama».

En la siguiente «mazorca de precitos» venían los alcahuetes y chulos, «había sido cada uno de los que acusó este colérico demonio, negociantes de gorronas, mullidores de la lascivia, rascones del apetito, abogados de la lujuria, lazarillos del antojo, y, en una palabra, finísimos alcahuetes de los más desordenados deseos y de las más delincuentes pretensiones».

El otro «manojo» estaba compuestos por los genealogistas, «pareció ser un mazo de cronistas galloferos, escritores de trampantojos, marañas de los linajes, enredos con pluma, remendones de abolengos, mercaderes de nobleza casamenteros de razas y maldicientes de molde»

Les seguía a estos últimos «otra parva de réprobos» que son los alquimistas, «escupió este [el diablo] con ira y furor implacable los defectos de aquella porcada, y, según pude entender de su espinoso informe, era un rebujón de filósofos cocineros, físicos follones, galanes de la Piedra, buzos del fuego, borrachos de la codicia, pellejos hinchados de su soberbia, órganos del embuste, engendros de la patraña y malditas veletas del interés».

El siguiente en comparecer es el propio Torres como escritor de sátiras, quien dice ya estaba esperando la hora de su comparecencia con las tribulaciones de su conciencia, cuando unos de los diablos dijo: «Salgan los escritores de libro inútiles y de mordaces invectivas», y el diablo de Torres lo cogió por el cogote y lo llevó al medio del tribunal. Fue aquí, debido al dolor, el susto y el asombro, cuando despierta Torres y acaba la obra. Esta parte sexta no lleva sermón final, pues se cierra con el despertar de Torres, pero si lleva una breve exposición sobre la muerte, el sueño y la vida:

> Esto es verdad, amigo mío, que son sueños, pero no es sueño que son verdades […]. La muerte es sueño, y también es sueño la vida, pero el sueño de los tímidos es

> sueño de vida, y el de los descuidados es sueño de muerte. Imagen de la muerte es el sueño: dichoso el que en la imagen de la muerte encuentra con la memoria de la muerte y las representaciones del juicio.

El manuscrito termina con la ciudad y la fecha de redacción: «en Medinaceli, julio 3 de 1731».

Sin duda lo más interesante de esta obra lo constituye el lenguaje satírico con que Torres describe los estamentos y oficios, manifestando una abundancia de términos y recursos empleados para sus comparaciones que muestran el dominio, ingenio y humor de Torres Villarroel, escritor consciente de su maestría y dotado especialmente para este tipo de obras.

4.7. *Los Desahuciados del Mundo y de la Gloria.*
Medicina y Moral: Enfermedad y pecado vs. Salud y salvación.

4.7.1. TEMÁTICA Y CONSTRUCCION MACROTEXTUAL. LA PARODIA.

- Hipotexto ideológico: las visitas médicas.

Los Desahuciados del mundo y de la gloria constituye la primera parte de esta obra impresa en Madrid en 1736. La segunda parte titulada *Hospital de ambos sexos. Sala de hombres*, fue publicada en 1737 igual que la tercera titulada *Hospital de ambos sexos. Sala de mujeres*. Como las obras anteriores que hemos analizado, *Los desahuciados* es también una sátira menipea donde Torres ficcionaliza las historias médicas de los enfermos y las moralizaciones de los artes de bien morir. Como las anteriores es un sueño el que le facilita el contacto con el más allá. El subtítulo que lleva la obra, *Sueño mystico, moral y phísico, útil para quantos desean morir bien, y conocer las debilidades de la Naturaleza*, la relaciona con los artes de bien vivir y bien morir que hemos visto en su faceta neoestoicista al mismo tiempo que con la obra *Vida natural y católica*, 1730, de ese mismo ciclo. Para Manuel Mª Pérez «Si en *Vida natural*... Torres pone al alcance de sus lectores la ciencia y la doctrina necesarias para mantener sano el cuerpo y salvar el alma, en *Los desahuciados* les pone ante los ojos el vivo escarmiento de unos seres que sufren en su cuerpo y condenan su alma por no seguir aquellos consejos»[527]. En esta obra Torres nos presenta quince casos de enfermos sin remedio condenados eternamente a las penas del infierno por no haber llevado una vida sana, sino una vida llena de vicios y pecados. La presentación científico moral de esta obra da lugar a que Torres exponga críticamente algunos oficios y tipos.

[527] Diego de Torres Villarroel, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, edición preparada por Manuel Mª Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1979, pág. 30. Todas las citas pertenecen a este libro, por lo que no daremos la indicación de la página, al ser fácilmente encontrable la cita por los enfermos que Torres visita.

La obra se ha relacionado con la de Jacinto Polo de Medina *Hospital de incurables y Viaje de este mundo y el otro*, 1636, donde Polo nos introduce en el infierno y va pasando por una serie de salas en las que se encuentran enfermos condenados a los suplicios infernales. Para Manuel Mª Pérez la relación de esta obra con la de Torres no pasa del mero poder de sugerencia del título y dice que «se trata, en fin, de una nada relevante muestra de la sátira de profesiones y vicios, palidísimo trasunto en todo del esquema quevedesco, y a mucha distancia de la originalidad de Torres en el tratamiento del modelo». Evidentemente la distancia entre una obra y otra es abismal, sin embargo el hecho de ser una sátira menipea situada en un hospital de incurables en el infierno y que el autor vaya recorriendo sala por sala a los enfermos y que también se hallen damas, por muy remoto que pueda encontrarse el parentesco no cabe duda de que es una obra en la órbita de *Los desahuciados* como fuente anterior de un tradición donde el hospital en el infierno y los enfermos desahuciados o incurables son el objeto para exponer tipos y vicios o una crítica desde el punto de vista moral como hace Torres. Otras obras donde la alegoría del hospital resulta ser una revista satírica son, por ejemplo, el *Hospital de neçios*, 1582, de Luis Hurtado de Toledo; el anónimo *Casa de locos de amor*, 1627; *Corrección de vicios*, 1615, de Salas Barbadillo. También se puede relacionar con esta obra de Torres los diferentes hospitales de podridos y enamorados que aparecen en diferentes entremeses de Quevedo y Quiñones[528].

Otra obra con la que se puede relacionar *Los desahuciados* es la titulada *El Lazareto de Milán, Hospicio general a todo achaque, Novela moral y jocosa*, 1639, esta obra fue escrita por un tal Fabio Virgilio Cordato, claro seudónimo de algún escritor que no

[528] Para este tema de la relación entre la sátira menipea y el entremés véase el importante trabajo de Ramón Valdés, «Sátira y sátira menipea en la comedia nueva y el entremés de la primera mitad del siglo XVII», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra "500 e "600*, ed. V. Nider, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004, págs. 117-209.

quería mostrar su identidad[529], obra que si bien no se sitúa en el infierno tiene la misma estructura: la visita, en este caso hecha por uno de los enfermos ya recuperado que se encuentra en el hospicio, que va de cama en cama reconociendo a los enfermos. La segunda parte de esta breve novelita *Noches de convalecencia*, comienza con la *visita* de los médicos y el horror que produce en los tres protagonistas que comparan dicha visita de médicos con una guerra donde se hace una crítica satírica a la profesión médica. Existe también en *Los desahuciados* ese mismo tipo de *visita* y aunque la crítica a los médicos es de otra índole no deja de ser curiosa la coincidencia, quizás constituya la *visita* uno de los tópicos de estas obras situadas en un hospicio u hospital. También Calderon en su auto sacramental *La cura y la enfermedad*, presenta al demonio y a los males de amor como origen y causa de la enfermedad física. Debemos nombrar asimismo un tratado doctrinal que se halla muy cerca de la obra de Torres, nos referimos a la obra *La casa de la razón y el desengaño, fundada por Hospital moral y Doctrinal, donde se curen todos los que tienen ciegos, y engañados, y locos, el mundo*, 1625, de Fray Alonso Remón

Torres pudo conocer esas obras, pero como ya hemos dicho es seguro que Torres conoció uno de los vejámenes de academia de Pantaleón de Ribera, donde se pasa revista sala por sala a unos cuantos locos que se hallaban en diferentes habitaciones, locos enfermos que no eran otros que los compañeros de Academia de Pantaleón. La relación con la estructura de «visita» de los *Desahuciados* con *Visiones y visitas* aparece clara: en *Los desahuciados* un diablo guiará a Torres en sus visitas a un hospital e irá explicándole en este caso los diferentes tipos de enfermedades nuevas que cada uno de los enfermos padece, al igual que en *Visiones y visitas* es Torres quien acompaña a

[529] Se ha publicado otra obra de este desconocido autor titulada *El hijo de Málaga. Murmurador jurado,* Cedma, Málaga, 2002, edición de Begoña Souvirón, a quien agradezco el conocimiento de estas obras.

Quevedo en sus visitas por la corte de Madrid y le explica los nuevos oficios, tipos, costumbres, diversiones e instituciones.

Posibles influencias son de igual modo las composiciones poéticas manuscritas donde el poeta se hacía pasar por médico, si bien estas composiciones tratan de una crítica satírica de tipos y oficios, sobre todo contra la mujer. Un buen ejemplo de estas composiciones en plan burlesco es una de Quevedo, la 788 en la edición de Blecua, titulada *Hospital de las damas*. También podemos mencionar los distintos *Hospitales de amor*, como el manuscrito, burlesco y contemporáneo de Quevedo, *El Hospital de las damas. Donde están todas las dolientes*, o el *Hospital d`Amor* de Achille Caulier, que sólo se conocerá en España a través del *Cancionero general* de 1557. Eran poemas que procedían de la tradición de la enfermedad de amor sufrida por la dama, y que el enamorado debía curar, dando con ello lugar a la referencia de una farmacopea de la época, obras que aunque alejadas de la de Torres resulta necesario mencionar, junto a *La Celestina* o los *Remedios de amor* de Ovidio.

También hay que citar por último una tradición que nos parece de lo más importante: los sermones de los predicadores referidos al infierno, en donde en muchas ocasiones se hace referencia al infierno como un hospital y a las enfermedades como pecados. No es de extrañar que esta última referencia fuera conocida por Torres, buen conocedor de los *ars moriendi*, algunos de los cuales en su última parte detallaban los tormentos y penas del infierno. Esta obra de *Los desahuciados* tiene un marcado cariz moral en muchas de las intervenciones de Torres, por lo que no es de extrañar en absoluto que nuestro autor conociera bien estos sermones sobre el infierno como un hospital donde los enfermos sufren torturas[530]

[530] Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 338.

Debemos ahora hacer mención de la ideología médica que subyace en esta obra de Torres Villarroel. Como ya sabemos, Torres estudió medicina y estaba familiarizado con los textos médicos de Galeno, Hipócrates e incluso de la ciencia nueva de su tiempo. Galeno ha sido el inspirador de dos corrientes ideológicas desde la época grecorromana hasta nuestros días, que se basan en dos de sus obras.

Como veremos a continuación todos los enfermos que nos presenta Torres habían nacido, se habían criado con una buena salud y habían tenido una buena educación. Torres habla de robustez, e insiste en cada mención del enfermo en esa cuestión y en la salud natural sin tacha de enfermedad alguna, sólo más tarde cada uno de los enfermos caerá en algún vicio que será el causante de la enfermedad. Vemos aquí, por tanto, una ideología medicalista en la que se afirma que el alma tiene una gran influencia sobre los estados corporales, se trataría del reconocimiento de las influencias de lo moral, en estos casos el vicio, sobre lo físico, sobre lo corporal. Esta teoría médica la expuso Galeno en su libro titulado, *De propriorum animi cujusque adfectuum et peccatorum dignatione et curatione*. Es la corriente más seguida en todos los tiempos y viene a decir que la enfermedad se interpreta como un castigo por los vicios cometidos, por ello la iglesia en estos casos de enfermedad decía que había que llamar primero al médico del alma, pues si la enfermedad era un castigo por sus vicios, poco podía hacer la medicina y sí mucho los remedios espirituales de la iglesia; es decir, no se puede curar el cuerpo sin curar antes el alma. Esta era la ideología más difundida durante la Edad Media y el Renacimiento y a la que se acoge Torres Villarroel para exponernos toda una galería de vicios con su enfermedad correspondiente.

La otra ideología es contraria a la anterior, o sea, es el estado corporal el que determina la conducta moral, y proviene del libro de Galeno *Quod animi mores corpores temperamento sequantur*, y ha sido utilizada, por ejemplo, cuando se ha querido excluir

o marginar a un pueblo por sus características étnicas. Es lo que pasó en España con los estatutos de limpieza de sangre que afectaron a judíos y musulmanes. En este caso se comienza por decir que el citado pueblo tiene una moral depravada, para continuar con que los vicios morales son consecuencia de la complexión humoral, de lo físico. Lo físico determina a lo moral, y por lo tanto los judíos, musulmanes, gitanos, etc., serán tachados de una constitución corporal débil o defectuosa. El tercer paso consiste en decir que ese estado corporal maligno es hereditario, de aquí que la sangre judía, por ejemplo, infecte si se mezcla con otra. En definitiva, para esta ideología lo físico determina lo moral, las costumbres del alma son consecuencia o determinación de la complexión corporal.

Torres Villarroel se acoge a la primera de estas formas de ideología médica en la obra que a continuación vamos a examinar, y veremos como en todos los casos insiste machaconamente en la salud corporal y robustez de los enfermos durante su niñez e infancia, y de como los vicios, la moral pecadora, es la causante de la enfermedad[531].

Por tanto, nos encontramos en esta obra que la crítica a los vicios y costumbres no va a venir de la mano de la risa satírica como ocurre en otras, sino que el castigo a los vicios será la enfermedad incurable que condena irremediablemente a los enfermos pecadores al infierno; por ello decimos, tal y como lo han manifestado otros críticos ya señalados, que esta obra es la más seria de Torres Villarroel, o bien la más moral de todas sus sátiras menipeas que sin embargo no olvida del todo lo burlesco, la fina ironía y donde, paradójicamente, el diablo se convierte en el agente de la crítica moral de los humanos sin dejar a Torres en muchas ocasiones tiempo para narrar sus impresiones morales sobre la historia médica que contiene los desarreglos de una vida dedicada al vicio.

---

[531] Para esta interesante cuestión puede verse el trabajo de Diego Gracia Guillén, «Judaísmo, medicina y "Mentalidad Inquisitorial" en la España del siglo XVI», en Ángel Alcalá y otros, *Inquisiciión española y mentalidad inquisitorial*, Ponencias del Simposio Internacional sobre Inquisición, Nueva York, abril de 1983, Ed. Ariel, Barcelona, 1984, págs. 328-352.

- Hipertextualidad. Transposiciones diegéticas

Prosigamos pues el análisis de la transtextualidad característica de Torres, en este caso el hipertexto que el autor nos dará a conocer teniendo en cuenta el hipotexto paródico del que proviene.

La estructura de la obra guarda una simetría en sus tres partes que Manuel Mª Pérez ha sabido señalar ver muy bien. Son cinco enfermos en cada parte, lo que supone quince enfermedades que dan lugar a la erudición médica, a la historia de los vicios y a la moralidad. En esta obra lo cómico-serio, lo satírico burlesco o lo jocoserio se inclina más de parte de lo serio que de lo jocoso, sin dejar por ello de ser una crítica satírica de oficios y profesiones, pero todas ellas siempre desde el punto de vista de la moral cristiana, lo que le permite hacer una crítica moral seria fundada en valores como la justicia y la caridad. Cuatro partes podemos observar en cada uno de los desahuciados o camas que Torres visita:

1º) Una parte descriptiva, donde Torres nos informa de los signos, señales y síntomas de los enfermos y su enfermedad de manera casi grotesca. Es la entrada a cada narración como sucedía en *Visiones y visitas* con la descripción grotesca de la figura o en *La barca de Aqueronte* en la que la descripción grotesca se refería de forma breve a los diablos, sólo que aquí lo grotesco lo constituye la descripción de síntomas de los males y padecimientos de los enfermos, con el resultado del mismo efecto: la palidez del semblante, los ojos, el cuello, el pecho, la respiración, el pulso, los miembros, la tos, los orines, los excrementos, etc. Como dice Northrop Frye, “Algunos fenómenos, tales

como los estragos de la enfermedad, pueden llamarse grotescos, pero burlarse de ellos no redundaría en una sátira muy eficaz"[532],

2º) Una parte explicativa, en la cual Torres por boca de su diablo etíope nos cuenta la historia médica de la enfermedad, sus causas, pronósticos, etc., y la historia de la curación, es decir, de los medicamentos que le han suministrado al enfermo o los que deberían utilizarse. Toda esta parte es una erudita disertación médica basada en los conocimientos y experiencias que Torres tuvo cuando practicaba como estudiante de medicina. No es extraño pensar que las visitas que pudo realizar y las notas que tomara en aquellas ocasiones pudieran haberle servido como soporte para esta parte médica. De todas formas en otra obra, *El Ermitaño y Torres*, desplegaba nuestro autor un extenso conocimiento de los medicamentos de la época.

3º) Una parte narrativa que desarrolla la historia y vida de cada enfermo en relación a sus vicios y pecados, lo que a la postre les llevará a la condenación eterna. Esta parte, referida también por el diablo guía, aparece siempre cuando el enfermo ya ha muerto y se dirigen a visitar a otro enfermo.

4º) Una parte moralizadora, en la que Torres hace una reflexión o meditación crítica de los vicios y pecados desde el punto de vista moral del cristiano, lo que le permite en ocasiones realizar una dura crítica sobre determinados estamentos de la sociedad o de algunos tipos. Normalmente este discurso moralizador va al final de la historia médica y de la curación pero en otras alterna dentro de la visita. En alguna ocasión el diablo no permite hacer dicha reflexión o meditación moral debido a las prisas que tiene en visitar a otro enfermo. Esta crítica moral no es esencialmente novedosa con respecto a la que hemos visto, por ejemplo en su obra *Cátedra de morir*, sino que por el contrario vuelve a retomar muchos de los tópicos; si bien aquí la sátira

---

[532] Northop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Avila Editores, Caracas, 1957, pág. 294.

está referida a una situación social concreta, lo que le presta un componente más práctico que el simple teórico de *Cátedra*.

Metatexto. Teoría médica.

Cuando nos referimos a la estructura de esta obra apuntábamos a propósito del punto segundo que se componía de una parte explicativa donde el diablo etíope manifestaba detalladamente la historia clínica de la enfermedad con todo lujo de detalles médicos. No vamos a entrar en este apartado que se aleja de nuestros planteamientos de análisis de la obra, pero sí podemos decir que todos estos discursos médicos que Torres pone en boca del diablo no son más que otra forma de transtextualidad, en concreto un *metatexto* o texto teórico sobre medicina en este caso. Sin duda, los conocimientos que Torres tenía de medicina hicieron que esta ciencia fuera uno de los objetivos o temas en los que adentrarse de forma teórica gracias a ese mundo de subgéneros y materiales transtextuales que como hemos venido observando tan buen y rico resultado habían dado a nuestro autor. Podemos decir que ningún material textual le era extraño a Torres, y que es uno de los autores que con más conciencia ha abordado esta materialidad de la escritura, del texto, incluyendo en sus obras una variedad de registros discursivos y textuales dificiles de alcanzar no ya sólo en su tiempo, sino también en la historia de la literatura española. En algún momento de nuestro estudio aludíamos a la modernidad de la escritura de Torres como inicio de un lenguaje y una prosa moderna que él inauguraba. De hecho es esta transtextualidad de Torres constituye uno de los aportes más significativos para considerarlo como un escritor moderno consciente de la escritura, escritura siempre en segundo grado, que dialoga con textos, autores, ideologías, géneros, estilos, etc., y que constituye una valiosa contribución a la prosa de

la historia literaria de la que hasta ahora había sido marginado, seguramente por no haber sido leído y considerado adecuadamente, y cuyo singular estilo se convierte en su obra como el exponente más moderno y novedoso en la tradición de la sátira menipea. Como dice Northrop Frye, «Especialmente ha sido la anatomía [sátira menipea] la que más ha desconcertado a los críticos y apenas si hay autores profundamente influidos por ella que no hayan sido acusados de conducta escandalosa»[533] o considerados como «excéntricos desaliñados». Torres Villarroel, en este aspecto del que habla Frye, es un caso paradigmático de incomprensión y de excentricidad para parte de la crítica.

[533] Northop Frye, *Anatomia de la Critica*, *Op. cit.*, pág. 414-415.

4.7.2. SEMÁNTICA Y SINTAXIS MICROTEXTUAL: LA CRÍTICA SATÍRICA.

Analizamos *Los Desahuciado del mundo y la gloria* considerando la división tripartita que le asignó Diego de Torres Villarroel; aunque son similares, la segunda y tercera se diferencian de la primera en que las visitas se realizan dentro de un hospital al que el diablo conduce a Torres para visitar a los enfermos cama por cama, las cinco primeras en la sala de hombres y las cinco siguientes en la sala de mujeres, mientras en la primera parte visitan las casas de los enfermos, casas, por otro lado, de buena apariencia donde viven personas acomodadas. Nos interesan sobre todo las partes tercera y cuarta que ya señalamos cuando nos referimos a la estructura de la obra, dejando de lado las otras que están dedicadas a cuestiones técnicas y médicas. Nos detendremos en las observaciones que sobre los enfermos, vicios y consideraciones morales más nos interesen, ya que otras han sido tratadas por Torres en obras anteriores. Como decimos Torres Villarroel contempla la enfermedad como castigo a los vicios según la teoría galénica expuesta anteriormente, por lo que esta obra a diferencia de las anteriores sátiras menipeas llega a resultar una sátira más moral que burlesca.

Al comienzo de la obra, en la visita al primer desahuciado, el tísico profano, Torres se muestra miedoso ante las infecciones que le pueda contagiar el enfermo, a lo que el diablo instructor le dice que con el sosiego del espíritu y la quietud de ánimo podrá burlarse del contagio y le recuerda a las personas que tratan con enfermos y moribundos para que vea que a ninguno se les contagia el mal, alusión que nos recuerda a sus quehaceres en el Hospicio de Salamanca y una crítica a quienes sienten esa debilidad ante los infortunios de la salud de los otros. La práctica, en este caso médica,

tantas veces reivindicada por Torres frente a la mera teoría, debía ser el inicio para la buena formación de un médico.

El diablo etíope, en medio de la historia médica, introduce una reflexión acerca de la fragilidad de los cuerpos y la vida humana. El hombre busca el remedio en la vanidad de las cosas mundanas: ropajes, aplausos, glorias, etc., y para conseguirlas no les importa no respetar la humildad de los que llaman inferiores, lo que da lugar a una arenga sobre el igualitarismo de los seres humanos y una consideración sobre el tiempo y la eternidad que recuerda a los famosos versos de Quevedo, «Ayer se fue, mañana no ha llegado,/hoy se está yendo sin parar un punto,/ soy un Fue, un Será y un Es cansado», si bien con una nota de modernidad cientifista al hablar del presente:

> El tiempo pasado huyó para siempre; el futuro no sabemos si vendrá; el presente es un átomo minutísimo, y este igualmente lo respira el viejo y el joven. La vida no se mide por duraciones determinadas. Es una locura creer que hay mocedad y decrepitud. Decrépito acaba el párvulo, que llega con su vida hasta el término que pudo llegar; viejo muere, aunque muere niño […]. ¡Qué locos! ¡Qué necios sois los mortales en desviaros de esta consideración! […]. ¡Un soplo del aire fue capaz de abatir a ese desdichado que ves agonizar en esa cama! En medio de su lozanía se puso un vientecillo que le sofoca por velocidades la vida. Un soplo solamente lo tiene ya irremediable y desesperado de las confianzas y arbitrios de la ciencia, y de todos los consuelos, habilidades y milagros de la madre común (pág. 74-75).

Continúa el diablo contando las causas de la enfermedad, pero enseguida vuelve de nuevo a hacer otra consideración sobre el engaño en que viven los hombres, la fragilidad de todo lo existente, el triunfo de la enfermedad sobre la salud y una reflexión sobre la muerte que denota un escepticismo presente en toda la obra:

> Advierte ahora en los engaños y falsas persuasiones con que os entretiene vuestra locura […] sin que jamás os hayan convencido los ojos ni el juicio las frecuentes ruinas y desvanecimientos de todo lo criado. Vuestros padres, hijos, abuelos, vecinos y brutos de que os servíais, todos se han desaparecido; todo es polvo ya. Menos; todo está ya en el poder de su primer principio, que es la nada […]. En todas las estaciones de vuestra edad vive el peligro junto a la misma conservación. La salud y la enfermedad son dos inquilinos inseparables de vuestra naturaleza; y aunque pagan igualmente el hospedaje, la enfermedad tiene más familia que la salud […]. Muerte hay

> para todos, para el niño, el joven y el viejo, que la trae consigo desde el vientre el que nace; y es tan indefectible, que con menos escrúpulo podéis jurar que abrazáis muerte, que afirmar que tenéis vida, Verdades son estas que las sabes tú y no la ignoras el más necio del mundo. Desde los hospitales, los púlpitos, los libros y las sepulturas os hablan los vivos los moribundos y los muertos, mas el rumor y algazara de vuestras codicias y locos deseos no os deja oír tan repetidos y frecuentes clamores y desengaños (pág. 76).

Así comienzan las primeras páginas de esta obra, con alusiones muy similares a la enfermedad y la muerte a las que se pueden encontrar en un arte de bien vivir y bien morir, pero en el desarrollo de la obra lo normal es que estas citas sobre el desengaño y la vanidad sea el propio Torres quien las introduzca mediante la reflexión y meditación moral de la enfermedad y la muerte producida por los vicios de toda una vida, junto a otras reflexiones donde lo que predomina es el escepticismo ante la ciencia. No obstante, Torres pondrá en boca del diablo guía algunas de estas reflexiones, tanto morales como científicas.

En el caso del primer enfermo y en consonancia con lo expuesto por el diablo, Torres meditará sobre el *memento mori* intercalando su discurso de exclamaciones y preguntas retóricas sobre lo horrible de la muerte, los tormentos, las representaciones espantosas, los temores, la mala conciencia, la memoria, el desengaño de sus vanas ilusiones, la ambición y lascivia, para terminar con la idea de que la muerte es la única que acaba con la vanidad humana: «sus deseos, ideas, altanerías, posesiones, tesoros e imaginarias felicidades, una mortaja las espera para sofocarlas, un ataúd para podrirlas y una sepultura para desvanecerlas»:

> Cuando oía yo decir «fulano murió», pensaba que la muerte era un breve pasadizo, en cuyo viaje no se padecían más desabrimientos que los que produce el veloz destrozo de cualquiera compuesto humano […], ¡… dejamos que se deslicen los días, los meses y los años, sin hacer el recuerdo más leve, ni la consideración más abreviada sobre esta hora, y sobre este término indefectible! […]. ¡Forzoso es hacer tránsito a una de las dos eternidades! Pues prevengámonos con el arrepentimiento, abracémonos con la paciencia, y esperemos en la piedad infinita de Dios, que su misericordia hará dulces los martirios de la muerte temporal, y nos dará seguras esperanzas del eterno descanso (pág. 81).

Pasa después Torres a meditar sobre la larga enfermedad de este hombre y el tiempo que tuvo para preparar adecuadamente su fin en todos sus aspectos y arrepentirse de sus pecados, y acaba con una reflexión sobre la *muerte súbita* también llena de exclamaciones sobre las dudas, penas y horrores de esta clase de muerte:

> ¡Este se condena, Dios mío!, pues si este es condenado, ¿qué será del infeliz desprevenido a quien sobrecoge la violencia de un rápido e impetuoso accidente? ¿Qué será del desdichado que sin pasar por las disposiciones católicas es asaltado de una apoplejía, o de otra de las innumerables dolencias en que se turba la razón y se pierde el juicio a los primeros acometimientos de su furia? ¿Qué será del que muere en la agudeza del filo de una espada? ¿En el estruendo de un trabucazo? ¿Y en las ruinas de un golpe violento? (pág. 82).

Después de estas meditaciones sobre la vida y la muerte viene la historia de la condenación de este enfermo, un beneficiado eclesiástico, que llama la atención por su repercusión en la crítica que posteriormente va a ejercitar el diablo sobre los deberes de los cargos de la iglesia.

Este condenado fue el segundo hijo de una casa distinguida pero fue criado con descuido, pues la atención de los padres había estado centrada en el primogénito, quien sería el depositario de la hacienda de sus padres y al que por su condición de sucesor le adularon, apartaron y escondieron de todo lo exterior creando con ello a un ser débil y enfermo. Sin embargo, el segundo de los hijos por el descuido en las atenciones prodigadas al primogénito se crió más robusto y sano en contacto con la naturaleza. Hace aquí Torres una distinción entre los que crían a sus hijos con melindres a la forma cortesana y los rústicos que crían a sus hijos al socaire de los elementos naturales, cuestión que no responde más que al *topos* satírico del contraste entre lo rústico y lo cortesano, entre lo natural y lo artificial, dando prioridad a la educación en la naturaleza, rasgo que lo relaciona con las obras de los futuros ilustrados. Vivió su juventud éste condenado en la lujuria y la ociosidad por lo que sus padres y parientes solicitaron un

beneficio eclesiástico que él aceptó más por dinero que por inclinación o vocación de espíritu religioso. Derrochó el dinero de su cargo en convites, bailes, músicas y otras distracciones escandalosas. La mayoría de ellos, nos dice el demonio etíope, suplen con el dinero de la iglesia la falta de una hacienda, consumen el dinero de los pobres en sus diversiones y no cumplen con sus obligaciones y cargos eclesiásticos. El diablo sigue diciendo en su plática que los bienes de la iglesia sólo deben recaer sobre el altar de Dios y sobre los pobres, práctica ya denunciada por Torres en su crítica sobre los abusos de los cargos eclesiáticos. Pero mucho más infame le parece al diablo la costumbre o vicio contrario de los que caen en la miseria y la avaricia, pues no sirven ni a Dios que todo se lo niegan, ni al mundo del que huyen y se esconden para guardar en secreto su dinero. «Los demonios no podemos formar un espíritu tan aniquilado, un corazón tan estrecho y un alma tan pechera, como la que se forma a sí mismo el miserable y avariento», y termina con una crítica a todos los cargos eclesiásticos que se aprovechan de estas prácticas avarientas acaparando los bienes que pertenecen en verdad a los fieles y a los pobres:

> El obispo, el párroco, el capellán, el beneficiado no son los señores absolutos de los bienes de la Iglesia, son mayordomos y depositarios, a quien no se les permite más sueldo que un pobre y honestísimo gasto para su comida y su ropa. Los caudales que exceden la moderación eclesiástica son de los fieles de su Iglesia y territorio. El que los retiene o desparrama a otros usos con perjuicio de sus amos que son los pobres, los hospitales y los templos de Dios, se condena, y este es un aforismo católico que no admite comento ni interpretaciones (pág. 88).

Una vez que los médicos y familiares se determinaron por medio de un sacerdote a decirle la gravedad de la enfermedad se prepara para recibir los sacramentos y hacer las necesarias disposiciones de la última hora, en la que se vio acosado por las trampas, los gritos de los pobres y su conciencia pecadora. Cedió los bienes usurpados haciendo un testamento cuya única heredera era su criada, «sin haberse acordado este infeliz de

haber hecho de aquellas abundancias inútiles alguna restitución de lo que en vida retuvo y usurpó a los pobres y a los templos». Este testamento hace al diablo discurrir, en un parlamento donde se esconde el Torres escritor, sobre el tema social de las criadas o amas de los beneficiados:

> El ama, la criada, está satisfecha con la cobranza de sus salarios, y cuando más, como a pobre distinguido, se le podrá hacer una moderada donación. Aunque tales testamentos no tuvieran la claridad de latrocinios les bastaba para ser insolentes y escandalosos los visos y sospechas que descubren de un mal trato, de una pasión impura o de una amistad escandalosa. Los tesoros de Dios y los depósitos de la necesidad no se pueden repartir, ni en vida ni en muerte, sino a sus dueños (pág. 91).

Al final este condenado confiesa sus culpas y hace un acto de contrición más pensando en los deleites que dejaba que en el horror a la muerte y al infierno. Termina el demonio su larga disertación con una consideración en forma de pregunta retórica: «¿de qué le sirve al estragado y pertinaz en los vicios la enfermedad larga, los avisos y certidumbres de su muerte, la asistencia de las medicinas espirituales, de la integridad del juicio, si permite Dios para castigo de las obstinaciones suspender sus eficacias y virtudes?».

Torres termina espantado de todo lo que el diablo-guía le había dicho y acude a unas palabras de San Pedro Crisólogo para su consolación, poniendo punto final con una reflexión cristiana sobre el dolor, la enmienda, el arrepentimiento de los pecadores y la gran piedad de Dios:

> La piedad de Dios es infinita, nuestros pecados por muchos que sean, son numerables, lo que importa es no dejar en la esfera de propósito al arrepentimiento. El dolor y la enmienda nos harán bienaventurados. Rómpase los lazos y la liga, que tenemos hecha con el mundo y con nuestras pasiones, y logrará nuestro espíritu la valentía de corazón, que es necesaria para no dejarse despeñar eternamente como este desdichado (pág. 93).

El desahuciado segundo padece la enfermedad de la apoplejía y era, como todos los enfermos que Torres nos va a presentar, robusto durante su niñez. Consiguió un

empleo digno que le dejaba bastante dinero y no le causaba mucho trabajo, dedicándose por ello «a la poltronería y a la pereza». Tres reflexiones hace Torres con respecto a la enfermedad y a la vida de este enfermo. La primera de ellas está relacionada con el tiempo que tuvo el enfermo anterior para prepararse cristianamente para la muerte en comparación con esta enfermedad de la apoplejía que sobreviene súbitamente, pues mientras en la exposición anterior la reflexión sobre la muerte súbita era de tono general, aquí Torres se refiere a una enfermedad en concreto que puede a alcanzar a cualquiera como de hecho le ocurrió al propio Torres años más tarde:

> ¿qué esperanza, qué consuelo me puede volver a el engaño y entretener la penitencia? ¡Cuántas veces —oh piadoso Dios mío— sería yo condenado al fuego perdurable si me hubiera asaltado este accidente! Todas las disposiciones, motivos y causas que precipitaron a este infeliz, las tiene mi cuerpo, y alguna más, ¡pues cómo no temo ser sobre cogido! ¡Qué será de mí si me arrebata tan repentino y furioso acaso! […], porque los motivos de nuestra conservación lo son también de la generación de este y de todas las innumerables dolencias con que somos heridos y acosados […]. Vivamos como que podemos ahora padecer esta furiosa y subitánea muerte, que lo demás es ser locos, necios, impíos y enemigos de nuestra salvación (pág. 101).

La segunda reflexión se refiere a las riquezas, las cuales son un peligro que pueden poner a los hombres en la senda del vicio, «ellas dan disolución a las costumbres, libertad al corazón, fomento a la vanagloria, gozo culpable a los sentidos, y venenoso alimento a las torpes ideas de la fantasía». Pero lo más importante es la reflexión introspectiva sobre la riqueza como obligación cristiana que tienen los ricos de distribuir sus bienes con los pobres, pues Dios da la riqueza a los ricos para socorrer a los pobres. Se halla aquí, implícita, otra demostración de la igualdad social que Torres predica desde el punto de vista cristiano. La caridad y la justicia es el manto tras el que se esconde esta utópica igualdad social:

> El cargo de la distribución de los bienes es indispensable y común. Nadie los puede retener ni malgastar. Todos los deben repartir en las consignaciones determinadas

> por Jesucristo. Para la subsistencia de los desamparados se hace este depósito en los ricos. El mandamiento de dar limosna obliga a todos los que la pueden dar. Los ricos lo son para socorrer a los pobres, a Dios, a la fe y al prójimo; y así mismo se agravia y ofende el que guarda con ambición o destruye con desperdicio extraño estos tesoros. Todo lo que tenemos es de Dios. Cuanto nos ha repartido es con la obligación de acudir a los necesitados. Los hospitales, los templos, las familias desgraciadas, los dolientes y otros atribulados, todos corren por cuenta de los ricos (pág. 107).

Pasa después Torres revista a todas las costumbres vanas llamándolas «profanidades del siglo»: los coches, las mulas, las visitas, las comilonas, las galas, los espectáculos, etc., reprochando que el disfrute de estos bienes no puede sustituir la obligación de la distribución de la riqueza, «Dios y los mendigos son los acreedores y no pueden perdonar estas deudas, porque no falte la armonía y concordancia católica […]. Desdichado mil veces del que no paga tantas letras como cada día les remite Dios por las manos de la pobreza, la enfermedad, el culto y la conservación de las leyes».

La tercera de las reflexiones se centra en la obligación de todos al trabajo, aunque los ricos no necesiten hacerlo al modo de los oficios mecánicos sí deben cumplir con su trabajo de cristiano que no es otro que el de repartir sus riquezas:

> Un corazón todo encenegado de las vanaglorias, las exaltaciones y los abusos del siglo; el nacimiento en cuna gloriosa, el cargo respetable y suntuoso ni el tesoro más rico dispensa a ninguno de las obligaciones de católico […]. En ningún estado, en ninguna altura, en ninguna opulencia tiene título para estar ocioso el que nació para el trabajo […]. No trabajen a imitación de los mecánicos y jornaleros los señores, que no lo necesitan para sustentarse; pero trabajen en servir a su Criador, que a este fin los envió al mundo y les dio abundancias. Sean frecuentes en los templos, en los hospitales, en la recepción de la penitencia, en el socorro de las viudas y necesitados, en la consolación de los presos (pág. 111).

Como vemos, de nuevo utiliza aquí Torres presupuestos que serían más adelante defendidos por los ilustrados de la segunda mitad del siglo. Su lenguaje, repetimos, es de connotación cristiana, pero no podemos olvidar los muchos términos que Torres utiliza referidos a la nueva relación mercantil y al surgimiento de una nueva clase social

que delata su conocimiento real y consciente del nuevo espacio social en que estaba situado.

El tercer desahuciado, por un dolor de costado o dolor pleurítico, tampoco tuvo ninguna clase de enfermedad en su niñez ni adolescencia y cuando tuvo ocasión de disfrutar de los deleites del mundo se retiró para vivir apartado en un cuarto y dedicarse al ayuno y a la oración venciendo todas las tentaciones de los tres enemigos del alma. Pero el diablo al final de su primer relato sobre la historia clínica de este enfermo le comunica a Torres que todavía no sabe la vida de este pecador, pues el retiro fue testigo de infinitas transgresiones. Torres hace enseguida una reflexión general sobre el retiro del mundo y cómo es posible que un hombre de esa clase se condene, en una reelaboración del conocido *topos* en la tradición satírica de la elección entre la vida retirada y a la vida cortesana o mundana:

> ¿Un hombre que se entregó voluntariamente al estudio y al retiro llevado del desengaño de tantos ejemplos? ¿Un hombre que quiso abandonar todos los gustos del mundo por vivir quieto y aplicado, …? […] ¿Cómo puede ser posible la condenación de un hombre que vivió retirado y estudioso, y al parecer ejercitado en la humildad, el retiro y la práctica de todas las virtudes? […]. El retiro es un bálsamo contra las ponzoñas del siglo […]. Confundido me tiene este moribundo con más escándalo que el tísico y el apoplético. Aquellos no hicieron divorcio con el mundo, antes se estrecharon con él, […] pero este infeliz […] que rebatió con fuerza inexpugnable todo los atractivos del mundo, galas, estrados, bodas, espectáculos y riquezas […] ¿por qué se condena?
> […]
> guerra es nuestra vida; en el retiro y en el mundo, en todo lugar somos acometidos y en todo tiempo y lugar no nos importa el defendernos más que la salvación.
> […]
> El verdadero religioso murió enteramente para el siglo; es un difunto, y sus apariciones entre los mundanos son espantosas, y causan horror siendo muchas y repetidas (pág. 120).

Terminada la historia médica el diablo le instruye a Torres sobre la historia de condenación de este pecador, que no es otra que todo el fervor del retiro tan sólo le duró un poco de tiempo: «y toda la reforma de propósitos y desvelos de su alma dio en la

tibieza, omisión y desidia, y quedó apartado para todos los males». Se empezó a juntar con iguales y bajo la apariencia de humildad o piedad entraron todos los vicios del mundo convirtiéndose en un hipócrita. Pasado un tiempo en su pueblo, donde asistía a las fiestas y estrados de mujeres, volvió a su retiro y se aficionó al estudio y «salió, pues, muy docto en las especulaciones de la teología, elegante en el estilo de la predicación; y debió a sus parciales y a su ingenio colocarse en un empleo que le ocasionó muchas visitas con seglares, que era todo su cuidadoso afán y desdichada tarea». Este comentario del guía hace reflexionar a Torres sobre el orador cristiano y el tema de la predicación y su retórica, lo que da la oportunidad de conocer sus opiniones sobre este debatido tema de los sermones que habían llegado con su barroquismo al máximo grado de abuso en la expresión retórica, y que según Torres debían adecuarse al estilo humilde y sencillo de los evangelistas con su imitación de las obras y palabras de Jesuscristo:

> Creen algunos religiosos que sepultan sus talentos —dije yo— si no lo manifiestan al mundo; piensan que las locuciones floridas y galanas pertenecen a las austeridades de su retórica; se engañan: el fin del verdadero imitador de Cristo es reducir las almas a su amor con estilo blando, persuasivo y severo. El que predica por manifestar su ingenio contra sí predica. Este no es religioso, es un seglar vano, disfrazado con hábito de pobre y humilde […] El orador cristiano ha de hablar en el lenguaje que habló nuestro Maestro el Hijo de Dios vivo. No ha de aspirar a otro interés, aplauso ni ganancia que al bien del prójimo; […] En imitando las obras y palabras de Jesucristo con los medios a nuestra miseria, tenemos cuanto es imaginable para ser sabios, felices y eternamente gloriosos (pág. 130).

El cuarto desahuciado ha sufrido la enfermedad del llamado mal francés o morbo gálico, enfermedad venérea que en la parte descriptiva del enfermo que hace Torres en la entrada de los desahuciados le parece «el más feo, melancólico y asqueroso espectáculo de cuantos me han fingido las horribles tristezas de mis sueños». Como siempre el enfermo gozó de buena salud en su infancia, de bienes suficientes y de una educación cortesana adecuada a su nobleza, pero toda la voluntad de este hombre la

puso en agradar a las mujeres y en una insaciable lujuria. Varios avisos le dio la enfermedad a través de los médicos sin que él se diera por enterado cayendo hasta cuatro veces enfermo por esta obsesión lujuriosa, hasta que al final, y con tan sólo veintiséis años le llegó su hora. El diablo etíope hace en esta ocasión otro largo discurso sobre este vicio de la lujuria justificando que sea él como demonio quien tenga que recriminar este vicio: «que aunque soy demonio, me avergüenzo de que salga por mis negros labios la relación de sus feos delitos». A Torres esta enfermedad y vicio le hace reflexionar sobre su ejemplaridad y como medicina para los que viven de esta desafortunada forma:

> Yo quisiera —le decía yo a mi deseo—, que esta tristísimo imagen, horrible representación y pavoroso espectáculo lo tuviesen vivos a sus ojos, o a lo menos presente a su memoria, los que corren desbocados por las anchuras de este vicio.
> […]
> Yo, si tratase con algún mozo mal acondicionado de humores, no le curaría sus apetitos y achaques con otros antigálicos que con este ejemplo. No le pusiera delante de sus vicios otro predicador, que el miserable estado de este hombre. Yo le aconsejaría que llevase —en lugar del retrato de su dama— esta copia, que ella sería sin duda el antiveneno de todas sus ansias, y no permitiría que llegasen a inficionar sus pensamientos ni lo más penetrantes y agudos espinos de la lascivia […]. Todas las dolencias son insufribles, pero ninguna de las innumerables a que estamos sujetos nos pone en tanta congoja y consternación como esta […]. Nunca produce la más leve lástima, ni la más breve señal de piadoso cuidado (pág. 139).

El quinto y último desahuciado de esta primera parte es un enfermo del cólera morbo. Tras el examen médico de los síntomas y señales de la enfermedad por parte de Torres, éste comienza una larga meditación sobre la ignorancia en que ha vivido y los peligros inmediatos a que está expuesta nuestra vida, todo ello a pesar de los estudios realizados, lo que lleva a Torres a hacer una disertación sobre la vanidad de los profesores de universidad: «¡Qué hinchados, qué pomposos y qué vanos se pasean los maestros de las universidades,…! […]. A los maestros de la universidad en que nací, y a los de otras escuelas en que fui pasando, a todos consulté, y a ninguno debí el más leve

desengaño o lección que me pudiese hacer prevenido». Pasa luego Torres a denunciar los sistemas filosóficos y lo poco que sobre la fragilidad de la vida han dicho, a su vez Torres se muestra como el profesor de matemáticas y astrología que es en la vida y arremete de nuevo contra los profesores de universidad:

> Si como está a mi cargo dar cuenta de las cuantidades y los movimientos de los cuerpos celestiales, estuviera explicar el orden de lo que se llama entre ellos naturaleza, sólo trataría en persuadir la fragilidad y el peligro a que están expuestos continuamente nuestros cuerpos, sólo estudiaría en demostrar la poca distancia que hay entre nuestra vida y nuestra muerte, el mucho dolor y desconsuelo que produce la más mínima alteración de nuestros órganos. Y en fin, trataría de enseñarle al hombre lo que es el hombre, que por aquí debe empezar todas sus lecciones el filósofo cristiano […]. Puedo decir que rara vez he escuchado un sistema puramente filosófico (pág. 151).

Por su parte, el diablo etíope, al igual que al principio de esta primera parte, hace una larga disertación sobre lo incierto de la muerte y el *memento mori* semejante a las ya conocidas de los artes de bien morir, no sin admitir de nuevo ante Torres que su discurso no parece muy propio de un diablo y criticar la locura de los hombres y su falta de fe: «Doctrina es esta que no parece inspirada por la boca de un demonio; pero yo sé que es santa, y sé que no debía promulgarla, pero cuando a mi pesar la arrojo de mis labios, te convendrá para tu confusión o tu enmienda». Esta voz desengañada del diablo que toma la palabra hay que ponerla en relación con *El alguacil endemoniado* de Quevedo. Dice el demonio sobre el bien vivir y el bien morir:

> ¿Quién no vive cuidadoso, sabiendo que la muerte se aparece cuando menos se piensa? […]. El que quisiere morir bien, es preciso que estudie en la vida las reglas de este arte […]. ¿Cómo quiere acertar a bien morir el que nunca se ejercitó en el modo de bien morir? La primera y última de las ciencias que han venido a estudiar los hombres al mundo es la de la muerte feliz. Pues, ¿cómo la quieren lograr si huyen de los preceptos del bien morir? Esta es la mayor locura de los hombres, querer ser sabios en la ciencia que menos estudian y practican (pág. 154).

Termina esta parte cuando los dos salen de la habitación del enfermo y se encuentran delante de un hospital adonde entran para que de nuevo Torres vea «al pie de los enfermos los signos y pronósticos de las enfermedades». El demonio guía le hace entonces una relación sobre el repetido y debatido tema de la experiencia y práctica, en este caso de la medicina y sus remedios:

> … en el conocimiento práctico de estos signos está fundada toda la ciencia y felicidad de la medicina. Sin examinar el color, olor, sabor y cuantidad de los excrementos es imposible conocer la esencia, condiciones ni duración de la enfermedad, y es imposible recetar con acierto las medicinas ignorando la esencia y condiciones. El vómito, la cámara, el sudor, la saliva, la orina y todas las demás excreciones has de sujetar a tus sentidos, y de otro modo no puedes ser sabio en el conocimiento, curación y pronóstico de las dolencias internas del cuerpo humano. Ni el profesor práctico de la medicina puede sin grave peligro de su alma despreciar este prolijo examen […]. Es cierto que es rigurosa y cruel para el médico esta continuada inspección, pero es precisa (pág. 157).

Y añade a continuación, al igual que en el principio de esta parte, los escrúpulos que Torres encuentra en esta práctica médica por lo que le advierte: «Consulta con tu estómago y con tu robustez, y examina si podrá sufrir el asco que le puede ocasionar en la anatomía de estas operaciones, y mientras te resuelves y acaban la administración de medicamentos en esta sala, entremos en esta inmediata que es la de cirugía». Torres se encuentra en esta sala con todo el aparato médico y remedios de esta especialidad, despertando al oír gritar a un enfermo cuando le están serrando una pierna.

Podemos observar como el inicio y final de esta primera parte está bastante bien estructurado, por un lado los discursos del diablo guía sobre la muerte, por otra su pregunta a Torres sobre si está preparado para soportar todas las fatigas y sustos que conlleva la iniciación y práctica en el arte médico. La muerte como vemos es la protagonista de esta primera parte, en la segunda y la tercera será más bien la crítica a la ciencia médica y su escepticismo sobre ella, si bien sin olvidar el otro contrapunto de la enfermedad y muerte.

La segunda y tercera parte parecen estar mejor estructuradas internamente que la primera. Las meditaciones de Torres se sitúan entre la historia médico curativa y la historia de la condenación del enfermo, y al final de la visita aparecen las reflexiones cristianas que a Torres le merece cada una de las enfermedades que su diablo guía le ha comentado, excepto en la última sección de cada una de estas dos partes cuando Torres despierta, como ocurre en algunas visitas donde el diablo guía debido a las prisas por ver a otro enfermo no daba lugar a Torres a hacer su reflexión cristiana final: «Puso fin a la historia de este infeliz difunto mi desgraciado maestro, y sin concederme una brevísima reflexión sobre los infortunios de sus vida y de su muerte, me llevó a la vista del siguiente moribundo». Las enfermedades de la segunda parte o *Sala de hombres* son sufridas por un frenético, un disentérico, un enfermo de dolor cólico o cólico convulsivo, otro con fiebres pestíferas malignas y un nefrítico.

La primera y larga reflexión que a Torres le produce el primer enfermo de esta segunda parte versa en principio sobre la fragilidad del hombre visto desde una perspectiva más cientifista que moral:

> Agarrado todo mi espíritu del asombro y el susto […], meditando en la facilidad con que se arruina este breve mundo del hombre. Un poco de azufre desechado de las venas confunde el discurso, anubla el juicio y destruye la memoria. La breve dilatación de unas partículas, cuya conforme textura es el pábulo de la vida, destroza toda la máquina y obstruye todos los conductos de la racionalidad […]. Unos átomos tan mínimos que apenas son perceptibles a la vista desordenan con daño irreparable la ramazón, armonía, movimiento y nobilísima estructura del milagroso mundo racional. De nada sirve el admirable método de la medicina. Nada valen las prevenciones de la dieta (pág. 187).

Continúa Torres con una reflexión moral sobre la corrupción de la vida y del cuerpo, pues quien recapacite sobre esta contigencia de la vida hallará prevenciones y doctrinas saludables para el alma.

Luego Torres introduce otra meditación sobre la poca confianza que se puede tener en las medicinas, dudando y negando que pueda conocerse su esencia. Comieza por desacreditar los purgantes, porque no se puede conocer su uso, el cuándo, el a quién, el cómo y el por dónde, siendo su aplicación dudosa, ya que más se ignora que se sabe sobre ellos, además hay médicos que los recomiendan y otros que los aborrecen: «Lo que es seguro es que el médico cuando condena a sus delincuentes a los purgantes, se queda con el temor de si sentenció con justicia o sin ella, y siempre que firma ignora el paradero y el fin que ha de tener su dudoso decreto». Vemos aquí un abreviado compendio del escepticismo de Torres en la ciencia médica, que se irá desarrollando con más intensidad a lo largo de las páginas de esta segunda parte. Sigue Torres esta disertación sobre lo engañoso de las medicinas con los ungüentos y bálsamos, los cuales sólo sirven para entretenimiento de enfermos y asistentes con la paradoja de que si a los enfermos no se les pueden dejar sin los auxilios de los médicos, el conocimiento de las esencias de los medicamentos es imposible. Para finalizar esta reflexión, Torres contrapone la ciencia frente al bien morir; como siempre Torres acabará hablando de la muerte, lo único seguro en este mundo y de como las recetas sobre el bien morir son más importantes que las recetas médicas: «Todo se sospecha, todo se duda; y —por escribir con más verdad— todo se ignora. Lo que es indubitable es la muerte, y que las recetas de morir bien son más seguras y más importantes que las que se practican para vivir y curar». La reflexión final que Torres pone en cada uno de los discursos sobre los enfermos tiene como fin en esta ocasión la reflexión sobre el temor a la muerte, vivir con temor es la mejor garantía para que cuando la muerte llegue no sorprenda a nadie

desprevenido: «Calló un brevísimo rato mi pedagogo, y yo quedé nuevamente acometido de horrorosos discursos […]; lo que importa es vivir con el temor de que en este momento podemos ser asaltados de este furioso enemigo, que vale mucho para despojarnos de la vida, de la razón y de la gloria».

En el segundo enfermo que visita Torres la reflexión que acompaña es sobre el poco conocimiento que el hombre tiene sobre su cuerpo, fiándolo a otra persona que más que médico para beneficio de los demás lo hizo para beneficio y provecho propio, curando a los otros sin saber lo que él mismo tiene en sus entrañas. Por qué, se pregunta Torres, no hemos de conocer nuestro propio cuerpo más que los simples rústicos, pues estos saben mucho con aprender el breve catecismo católico y el arte mecánico que los ha de mantener, pero tanto los médicos, como los que conocen otras ciencias, o bien los que viven ociosos, que se olvidan de conocer su propio cuerpo y no reparan en la enfermedad son por ello más reprensibles que los propios rústicos[534]. De ello se olvidan según Torres los juristas, los teólogos presumidos, el hidalgo ocioso, el clérigo desocupado, que son por otro lado los que más temen las enfermedades y la muerte. Si bien en esas ciencias tampoco existe la evidencia exacta, nos dice Torres, y se siguen porque tienen alguna utilidad lo mismo debía ocurrir con el propio cuidado del cuerpo o de la vida, los hombres deben aprender algo sobre su propio cuerpo para no recurrir a la ayuda de otro. Termina Torres estos pensamientos con otra nota de pesimismo y escepticismo sobre la ciencia: «Nada se sabe, algo se sospecha, y con estas sospechas logramos algunas veces nuestras importancias y consuelos. La ciencia no es más que un acecho al país de las verdades; el más atrevido y dichoso de los hombres no ha llegado a penetrar este sitio; desde lejos distinguen algún bulto». La reflexión final de este

[534] En *Correo del otro mundo*… hay otra sentencia igual sobre el conocimiento

segundo caso trata sobre las malas costumbres que nos acompañan hasta la muerte defendiendo que sólo la virtud es un poderoso antídoto para conseguir la salud.

El tercer enfermo que visita Torres, el que padece dolor cólico, provoca a Torres una inquietud notable en su espíritu, y su «melancólico pensamiento» va de los horrores a los sustos, de las tristezas a los asombros, haciendo un resumen de lo que hasta entonces había presenciado en los enfermos anteriores: «la memoria de los peligros» a que está sujeta la vida, «la incertidumbre, ignorancia, confusión y variedad» de doctrinas que se puede encontrar en los libros, o «la meditación del ciego uso, el ignorante ejercicio […] y la ninguna confianza que podemos tener en los ministros, que se determinan a cuidar de nuestra quebrantada salud». Para Torres no hay nada en el mundo que pueda apaciguar las angustias de la última hora, «sólo en nuestro espíritu están las disposiciones para hacer menos sensibles las dolencias y las ansias. La elevación de nuestra alma a su criador es la que ha hecho suaves, dulces, felices y deseadas las calamidades, las desdichas y desconsuelos de aquel tránsito». Una vez más Torres ante las enfermedades y sus dolencias va a contraponer los remedios mundanos a los remedios espirituales, estos últimos son los únicos que pueden apaciguar la desesperación de la última hora a quien ha vivido en el pecado y no se ha preparado para bien morir. La reflexión final de Torres se centra edn la idea de que los pecados se pagan aquí en la tierra antes que en el infierno, el purgatorio comienza en la vida para terminar con la muerte y los tormentos eternos. La historia de cada uno de los condenados es un motivo de desengaño para Torres, como éste de la lujuria que se paga en la propia vida. Aun así a Torres le sobran las maldades que ha ido escuchando de boca del diablo-guía y que también ha visto con sus propios ojos en el enfermo, pues incluso el propio Torres reconoce en sí mismo los desengaños: «Cada hombre es un

testigo de mi meditación verdadera, y yo —sin salir de mí a buscar los desengaños en otros— he notado que detrás de mis maldades se han venido pronto los azores».

En el cuarto enfermo, que padece las fiebres pestíferas malignas, el propio diablo etíope en su historia médica de la enfermedad le hace a Torres una observación sobre lo eficiente de la astrología en la ciencia médica, a pesar de que su uso no era practicado ya en esa época por los médicos. Sabemos por diferentes obras y polémicas que Torres mantuvo sobre este tema, de la afinidad que para él existía entre ambas:

> ... ruégote que no te olvides de consultar a las constelaciones, que aunque esta observación está aborrecida es solamente de los médicos ignorantes que no atienden ni a los gritos de su conciencia, ni a los lamentos de los miserables pacientes. El cielo es el que gobierna todos los inferiores, el cielo es el que imprime en el aire, en el agua y en la tierra sus influjos. El día y la noche tienen contrarias cualidades, que el uno es cálido y la otra fría, y el día y la noche nadie los hace sino el sol y la luna […], y así te vuelvo a prevenir que los mires, los atiendas y consultes, porque la oportunidad de los remedios, la certidumbre de las causas, y la rectitud de los pronósticos de las más de las enfermedades, todo estriba en el conocimiento de sus mudanzas, de su curso, de su actividad y de su situación (pág. 228).

Una vez acabada la historia medica y cuando su «discurso empezaba a tirar las primeras líneas de la meditación sobre el plan del mísero cadáver» le interrumpe los gritos de «¡la visita, la visita!», donde un doctor «de horca y cuchillo» acompañado de seis u ocho aprendices y a quien sigue «el maestro de las fármacas» entraron en la sala «dando órdenes de plantar mataduras, injerir lancetas, envasar jeringas, entrometer ventosas y arruinar humanidades». El doctor, «Nerón graduado», comenzó a tomar el pulso a los enfermos tan rápido que no llegaba ni a la tercera pulsación y atravesó las dos líneas de la sala con tanta velocidad que el propio Torres queda pasmado. En lugar de la acostumbrada reflexión en este caso se entabla un diálogo entre Torres y el diablo que es otra despiadada crítica a este oficio. Torres acusa a su diablo de haberlo engañado, pues le ha ido aleccionando sobre la exhaustiva meditación que es precisa para

reconocer la enfermedad, el largo tiempo que es necesario para aprender los signos y señales, la necesidad de dedicar mucho tiempo para aprender la curación de cada enfermedad, y se pregunta entonces «¿cómo este doctor, que naturalmente sabrá menos de medicina que el diablo, se actúa tan presto, no solamente en la enfermedad de uno sino en la de tantos hombres como ocupan estas líneas?». El diablo, extrañado que Torres se asuste de ver a un hombre que no cumple con su obligación y con su oficio le contesta que es lo más natural en el mundo:

> Hazte cargo de que este médico y otros infinitos no tienen más caudal que el que le producen sus visitas; si hace pocas, cumple con los preceptos de su profesión, pero deja quejosos a su mujer y a sus hijos, que desean ser poderosos a costa de las vidas de muchos y de la condenación de su padre […]. Y ha llegado el estudio de su flojedad y de su malicia a tal persuasión, que tienen asegurado y hecho creer que esta poca detención con los enfermos es medicina […]. También ocultan su ignorancia cuando se les pregunta por el nombre, la causa y la duración de la dolencia, diciendo que a los enfermos no se les puede responder en forma […]. Lleno está el mundo de indignos profesores, pero no hay gremio tan desalmado como el de los que se alistan en la tropa de Galeno (pág. 233).

En el mismo sentido que anteriormente, en la cama cuarta de la tercera parte correspondiente a la epiléptica, hace Torres otra crítica a los médicos:

> Aunque el médico va y viene, entra y sale, y dispone sus purgas, sangrías y otros remedios, ya sé yo que procede regularmente ciego, lidiando con muchas confusiones, dudas y engaños en los días de su aplicación en el conocimiento de la idea y modos de partir del mal, con que los triunfos de estos enemigos más se le deben sin duda alguna al valor y enojo de la naturaleza oprimida o a la pacífica operación del milagro, que no al arte, ni al artífice (pág. 308).

En dos ocasiones más Torres vuelve a preguntar al diablo sobre algunas dudas que le han quedado por satisfacer y que de nuevo muestran el escepticismo de Torres con respecto a la ciencia médica. En primer lugar, le pregunta a su diablo maestro por qué le oculta en su relación de la curación de las enfermedades la dosis necesaria de los medicamentos para cada enfermedad, pues Torres quiere, como siempre, algo que le sea

útil y práctico a la vez: «Lo que yo deseo es una utilidad práctica que me enseñe a remediar los desgarrones de mi salud, o la de mi amigo; y no has hecho nada en amontonarme las piezas, si no me instruyes en los cortes que he de darlas, y los sitios y modos en donde las he de colocar». El diablo le hace ver que no ha venido a enseñarle la medicina ni a hacerle médico ni rico, que esto puede hacerlo cualquiera que venda lo que se encuentra en los libros de la profesión, él ha venido a instruirle sobre la experiencia de la muerte:

> Yo he venido a ponerte delante de los ojos la proximidad de la muerte, mostrándote las varias señales y cometas que aparecen en la esfera de la humanidad, para que te sirvan de aviso y prevención. Que no hay más que un momento entre la vida y la muerte, te lo han dicho desde los púlpitos; pero yo te predico con esos cadáveres y esos desahuciados. Desde el púlpito te arguyen con la noticia, y yo te convenzo con la experiencia (pág. 266).

El temor ante la muerte próxima y la propia experiencia son las dos grandes lecciones que debe tener en cuenta Torres para el bien vivir y el bien morir. La doctrina viene del púlpito pero la enseñanza viene de la proximidad y cercanía de la muerte y de la experiencia ante ella. Pero no sólo se trata de eso para el diablo, además, él ha venido para probarle la poca fiabilidad de la medicina, sus ministros y los medicamentos, con lo que de nuevo nos encontramos con el escepticismo torresiano sobre la ciencia que venimos tratando, asimismo también el diablo ha venido a mostrarle al propio Torres lo irremediable de su muerte:

> He venido a probarte los falibles y engañosos consuelos de la medicina y de los medicamentos, pues es brutal o loca cualquiera confianza que espera seguridades o alivios en sus inseguridades. He venido a descubrirte las fragilidades de la máquina humana, cuya robustez la burla un soplo, un susto, o cualquiera desazón en los humores. Y finalmente he venido a recordarte lo cercano y lo irremediable de tu muerte, y a reprehender las confianzas de tu vida y los descuidos de tu alma (pág. 266).

También le contesta el diablo-guía a la duda de por qué le ha escondido la dosis que debe practicar con cada enfermedad, pues para el diablo es mayor el peligro y daño de su conocimiento que el de su ignorancia. El diablo prosigue su discurso explicativo diciendo que los autores españoles de recetas trasladan lo que han leído en los libros franceses, ingleses o italianos, e igual sucede al contrario, sin tener en cuenta que en cada tierra, aire, alimentos y costumbres son diferentes y por tanto han de ser también diferentes los remedios:

> La gran dificultad de la medicina es que para cada enfermo es necesario pensar en nueva receta, o a lo menos en alterar su composición, arreglándose a las novedades que se encuentran precisamente en los individuos, porque entre todos los hombres del mundo no hay dos que se parecen en un todo […]. La experiencia y el estudio ha de conocer su virtud y su actividad; pero la prudencia y detención sobre las circunstancias y accidentes de los signos es la que sola ha de elegir, determinar y preparar las cantidades y el tiempo oportuno de su administración (pág. 267).

La tercera ocasión en que la reflexión de Torres se convierte en un diálogo con su diablo maestro es cuando le pregunta por qué no le ha informado de las enfermedades crónicas que han ido dejando a su paso por las salas visitadas, en concreto Torres se refiere a las tercianas, cuartanas, y otras ednfermedades de este tipo, y a pesar de que Torres ya conoce a qué es debida su aparición no obstante quiere que le instruya en estas enfermedades más leves donde sería más acertado el conocimiento médico:

> El conato principal de tu aparición y tus visitas, ya conozco que se ordena solamente a manifestarme los insensibles pasos y ocultos caminos por donde se acerca sin rodeos la muerte a derribar nuestras máquinas, y la brevedad y precipitación con que somos asaltados de sus irremisibles golpes; el culpable descuido de nuestra conciencia, la poca fe de la religión, y el horrendo fin de nuestras desconsideraciones y defectos. Pero ya que me has instruido de paso de las causas, modos e instrumentos de que se vale la muerte para cogernos descuidados, y me has manifestado las sospechosas y débiles defensas contra sus invasiones, quisiera que me aleccionara en el conocimiento, el alivio y la cautela contra los pequeños achaques de nuestra humanidad […] La noticia de las enfermedades leves y sufribles será sin duda menos obscura y más practicable, y su debilidad y su poca fuerza será más obediente y más esclava de la medicina, y así débate yo que me asegures y hagas docto en sus principios, causas, movimientos y curaciones (Pág. 307).

El diablo contesta que es «el doctor prodigioso de la naturaleza» el que cura las más de las enfermedades del cuerpo humano, y que la medicina no puede hacer nada tampoco en estos casos de enfermedades que pueden durar años y vidas enteras. El diablo se molesta por esa pregunta y apela a la experiencia de Torres sobre la poca eficacia de los auxilios y remedios contra estas enfermedades. De nuevo lanza el diablo otra andanada contra enfermos y médicos en defensa de la curación natural:

> El poco sufrimiento, la falta de conformidad y la continua impaciencia os obliga a llamar el médico, y este por adularos o por manifestar su ciencia, os carga de vegetables, aguas, minerales y varios pegotes y destilados, que las más de las veces impiden y cierran los caminos que la naturaleza quería romper para arrojar su pesadumbre y sus dolores […]. Deja locuras y piensa que los cuerpos continuamente han de padecer estas impresiones hasta su muerte, que estas dolencias son elementos de su organización y materia, y que su cura y su prevención no está conocida ni revelada a ninguno pág. 309).

De igual forma encontramos otra arremetida contra enfermos y médicos en la segunda cama de la sala de mujeres, en la que el diablo en medio de su historia médica de esta enfermedad dice:

> El enfermo, sus connotados y familiares pelean con el médico, y le suelen argüir de ignorante y de poco inteligente en este afecto, y aun en otros, cuando no le ven disparar recetas, y llenar de botes, ungüentos, polvos y aguas una mesa para embarrar el cuerpo […]. Y créeme aunque te lo dice el diablo, que lo más es inútil como antecedentemente te tengo advertido, y que el médico recta muchas veces en estos y otros casos por contentar a sus inquilinos y parroquianos, y por engañar a los familiares, cierto e instruido de que el vulgo no lo tiene por médico sabio al que no toma la pluma muchas veces, y todos quieren pasar antes por las reprehensiones de su conciencia, que por el más leve ceño de la vulgaridad, porque en sus antojos y aceptaciones tiene esta profesión sus mayorazgos (pág. 276).

En el quinto y último enfermo de esta segunda parte la reflexión que Torres hace una vez terminada la historia médica y curativa tiene que ver también con la naturaleza humana y el hombre como microcosmos. Una vez oída la historia médica y curativa, la imaginación «descansó sobre la consideración de las admirables substancias que cada

hombre lleva en el prodigioso mundo de su cuerpo. ¿Qué reino es este del hombre —decía yo— tan universalmente compendiado, que en su brevísima capacidad contiene todas las substancias, producciones, vidas y muertes de ambas esferas?» Torres a través de una serie de preguntas retóricas repara en la admirable formación interna del cuerpo humano, «¿Qué separatoria tan discreta?», «¿Qué química tan milagrosa…?», «¿Qué cualidades tan activas…?», «¿Qué fuego … tan poderoso que por sí circula…?», «¿Qué tierra, qué humedad, qué masa, qué agregados incluye en sus líquidos y en sus sólidos…?». Cada una de estas preguntas necesitaría según Torres muchos años de estudio. Ante tan admirable sujeto de la naturaleza, Torres cuestiona la filosofía aristotélica y el poco estudio que en las escuelas y universidades se dedica al examen de esta maravillosa máquina humana:

> Con qué poco se contentaron los filósofos aristotélicos, que preguntándoles por el hombre, sólo responden, y con mucha hinchazón, que era animal racional. A brevísima definición quisieron reducir un mundo tan maravilloso […]. ¿Quién de los que hoy se llaman filósofos en las escuelas y universidades se han entretenido en conocer y examinar la formación, estructura, economía, oficios, usos y pasos de la vida del hombre? (pág. 243).

La tercera parte dedicada a las mujeres contiene cinco casos de enfermedades relacionadas con ellas: la histérica, la héctica, la inflamada del hígado, la epiléptica y la que aborta, esta última tan sólo cuenta con la historia médica y su curación sin haber meditación ni reflexión final por parte de Torres ya que responde a la última parte donde despierta.

En la primera cama de la sala de mujeres Torres nos va a hablar de la debilidad del sexo femenino, «siendo sin duda más delicada y más suave que la fábrica de los varones», y añade que más de seiscientas enfermedades se producen a causa del órgano femenino del útero donde se radicaba entonces, y hasta mucho tiempo después, la enfermedad de la histeria. Torres considera a continuación la diferencia que existe «entre las mujeres de nuestro tiempo, y las del siglo que acaba de fenecer». Su

argumento fundamental está centrado en las nuevas modas, y pone como ejemplo que las mujeres de su tiempo no pueden oler ninguna flor natural y echan mano de flores y adornos artificiales: «nuestras madres y nuestras abuelas en el siglo pasado apenas conocieron los enojos de este afecto» que Torres achaca a la lascivia y la gula que han traído al país las modas extranjeras como las bebidas, las frutas heladas, los licores, los rosolíes, la música, el baile y las comilonas, algo que ya vimos como Torres criticaba en sus *Visiones y visitas*. Cerca de la misoginia considera al sexo femenino más débil y frágil que el sexo masculino, «su espíritu, como habitador de casa más flaca, se conturba y padece los vendavales de la ruina con mayor ligereza. ¡Extremadas son sus pasiones y sus afectos! ¡Con qué tenacidad siguen una mala costumbre!».

En la segunda cama, la héctica, la reflexión de Torres tan sólo se produce al final de la historia de la condenación de esta mujer. Para entender la reflexión de Torres hay que conocer su historia, que no es más que una vida dedicada al escándalo y a la lujuria. A pesar de que encontró marido para casarse, ella prosiguió la misma vida de desórdenes, tuvo dos hijas que vivieron como ella y al final de su vida, antes de llegar a la vejez, «se metió a trujimán de culpas, enflautadora de pecados, y a alcahueta…». Torres lo primero que hace en su reflexión es compadecerse de esta pobre e infeliz mujer:

> Rota, hambrienta, desgarrada, sucia, despreciable por su hábito, su nacimiento y sus costumbres estuvo en el siglo, sin haberle dado los adulterios, las simples fornicaciones, las solicitudes y empeños malvados una comida regular, un vestido sin rasgones ni manchas, una casa medianamente cubierta, ni un falso aprecio (pág. 284).

Y hace una dura crítica sobre la profesión de vieja alcahueta:

> Una vieja sola, abroquelada de un rosario, una demanda, una toca u otro de los disfraces con que se revisten los hipócritas para embobar a los incautos, basta para corromper a todas las sanas mujeres de un pueblo. A la vieja que gastó los años de moza en los desórdenes y retozos de la lujuria, importa mucho huir de ella […]. En mi juicio han hecho más estragos las alcahuetas que las tentaciones de los tres enemigos del alma, y nuestra carne no tiene contrario tan poderoso como el de sus palabras (pág. 285).

En la visita a la cama tercera, la inflamada del hígado, la reflexión de Torres se produce también al final, una vez relatada la historia de condenación de esta enferma, donde el diablo etíope manifiesta una reacción furiosa que ninguno de los desahuciados anterioremente visitados le había producido con tanta intensidad.

La vida de esta mujer es igual a la que ya hemos visto del hipócrita, tan sólo que aquí se trata de una mujer, de una hipócrita. Su vida es aparentemente virtuosa mientras que en la realidad era una desalmada que todo lo que le daban para limosna de los pobres y necesitados lo gastaba para su sí, compartiéndolo con un compañero de la misma calaña con quien vivía por la noche a escondidas. Se dio esta mujer en dejarse llevar por raptos y arrobos con los que atraía a los incautos del lugar, prometiéndole todo lo que ellos deseaban. Tantos bobos, dice Torres, hay que creen en estas «santeras de pasta y micos de la virtud» como los que hay que creen en duendes, hechizos, espiritados y brujas. Esta mención al mundo de lo prodigioso es lo que va a sustentar la verdadera reflexión final de Torres.

Al igual que cuando los enfermos en su último trance se ven tentados por el demonio, y la iglesia les manda no entablar diálogo y contestar que sólo cree en Dios, en la Santísima Trinidad, y en la católica religión, Torres empieza su reflexión bajo esa misma advocación para continuar dando su visión sobre todos estos entes prodigiosos:

> De los diablos, los duendes, rasgos, genios infernales, espíritus, demonios y sus diferencias, que todos son unos, temo y no dudo de su existencia; pero no lo creo tan

> entretenidos en nuestros cuerpos y casas, como lo asegura la ficción y miedo de la vulgaridad[535] (pág. 297).

Sobre los hechizos Torres dice que son ciertos, pues tantos los animales, los vegetales y los minerales pueden contener propiedades saludables que pueden ser utilizados contra las enfermedades, mas «su uso la saben y practican solamente los doctos y prácticos en la medicina o en la física experimental, pero no las mujercillas o viejas a quien regularmente se les atribuye su aplicación». Esta opinión de Torres es totalmente contraria a la que mantenía Feijoo contra las supersticiones y en concreto contra los hechizos[536]. También se pronuncia sobre los espiritados o espiritadas que «son tan falsas como esos bribones santeros y santeras […]. Entre dos mil conjuradas puede haber una en quien recaigan legítimamente los exorcismos». De los beatones ya conocemos su opinión de que no hay uno que lo sea, pero también alguno ha de haber bueno, pues Torres basa su opinión en que siempre ha tenido su «dictamen en suspensión, y después de un prolijo examen me quedo rodeado de dudas indisolubles, así en el verdadero conocimiento de este vulgar beatismo, como en el de los hechizados y endemoniadas».

El la cuarta cama, la epiléptica, la historia de condenación que relata el diablo es en este caso sobre las viejas curanderas. Esta mujer, debido a sus ataques epilépticos se decidió a consultar con «astrólogos falsos, viejas mentirosas, supersticiosos necios y agoreros malvados» que le sacaron el dinero, hasta que al final vino a parar en las manos de una vieja curandera:

---

[535] En su obra *Sacudimientos de Mentecatos* hay una mención en los mismos términos: «No temo a los difuntos, a los duendes ni a las brujas. Toda esta gente ha de menester licencia de Dios, y se la recatea su Majestad de continuo. Un difunto es un desengaño que aprovecha. El duende es un entretenimiento que me arrulla con sus chanzonetas; y duende ha habido que me sirvió algunas noches de almendrada. Las brujas son cuentos viejos. Mi padre (Dios le dé vida) tiene más de setenta años, y todo este tiempo ha que blasfema de ellas, y dice que ninguna le ha chupado». Parecidas menciones se encuentran en otras obras.

[536] Véase mi trabajo "La «Literatura antisupersticiosa» de Feijoo y su tradición", *Analecta Malacitana* Universidad de Filosofía y Letras, Málaga, 2006, págs. 573-615.

> Cayó finalmente por lograr sus inmoderados deseos en el más torpe y maldiciente delito que puede ejecutar la criatura católica, que fue sacrificarse al demonio de una vejancona, a quien por lo arrugado de su cara, lo torcido de su talle, y lo escabroso de su condición, la tenían marcada por la bruja en todo el pueblo, y se atrevió por su conducta a querer pacto implícito con alguno de nuestros demonios, ofreciéndole el alma porque le pusiese sano el cuerpo. La vieja no tenía de bruja más que los accidentes aprehensivos de la vulgaridad […]. Esta, pues, la tuvo consigo algunos años engañándola con falsos untos, largas promesas y cautelosas palabras, y en poder de esta ladrona se dejó mondar de todo cuanto la había quedado de sus muchos y ricos bienes (pág. 311).

Esta visita carece de reflexión final por parte de Torres, que se apresura a despedirse en busca de la siguiente cama, no sin antes hacer una breve observación sobre lo que podría haber discurrido sobre este asunto. Reproducimos este texto como forma truncada de reflexión final de Torres que se repite en varias ocasiones al no disponer de tiempo o no dejárselo su maestro guía:

> Seguí a mi diablo, bien pesaroso de que no me concediese algún tiempo para hacer alguna disertación y discurso sobre la inadvertencia, o malicia, de muchos conjuradores que se meten a administrar recetas sin temor a la irregularidad, y con desprecio de las prevenciones canónicas, sin reparar que el poder comunicado por Cristo no necesita más ayuda ni más arte que la milagrosa virtud de su comunicación […]. Sobre la credulidad, temor y existencia de las brujas se me ofrecían muchísimas objeciones; pero todas me las desbarató la prontitud de mi diablo, que me empujó con demasiado aire hasta la quinta cama Pág. 312).

La quinta cama es la del aborto que, como hemos dicho al principio, sólo contiene la historia médica y la historia de curación de esta enferma, sin que haya diálogo ni reflexión por parte de Torres. Acaba esta tercera parte con el sobresaltado despertar de Torres.

Podemos apreciar en esta obra la modernidad de Torres, pues la evolución que toman los hospitales conventuales de la Edad Media y los Hospicios, dedicados a la caridad cristiana y a la beneficiencia, llega hasta este «moderno» hospital donde Torres localiza la acción de la obra y describiendo su disposición en dos salas, una de ellas para

hombres y otra para mujeres, con las camas de enfermos alineadas, la visita del médico, etc. Este tipo de hospital anuncia la organización base de la institución hospitalaria ante la enfermedad, que será el objetivo del pensamiento laico y la política ilustrada que la entiende como servicio público y social. En 1780 Carlos III promulgó la ley que regularía la construcción y servicios que habrían de prestar estos verdaderos centros asistenciales de la salud, con su nueva concepción de la enfermedad y la higiene. Igualmente el siglo vio la publicación de muchos tratados que sobre las enfermedades que nos relata Torres se escribieron.

5. CONCLUSIONES

> ¿Cómo armonizar la pacífica convivencia del *ascetismo* y del *humorismo* en espíritu tan indomable…? ¿Cómo juntar *las burlas y los donaires* que derramó en sus libros y puso por obra, … *con las graves y austeras moralidades* que …estampó en sus libros…? ¿Cómo en fin, infusar en su temperamento *lucianesco* el espíritu de un *Tomás de Kempis*?
>
> J. Lamano y Beneite

El presente trabajo obedece a la necesidad de profundizar en el campo de investigación sobre Diego de Torres Villarroel y cubrir un espacio desatendido de su obra. Russel P. Sebold, en su día, emprendió el análisis de este autor centrándose en la dimensión satírica presente en la contradicción entre el claustro y el mundo dentro de *Visiones y visitas*. Por su parte Guy Mercadier centró sus trabajos predominantemente en los aspectos autobiográficos de la obra de Torres Villarroel. Pero es gracias a las acertadas observaciones de J. Lamano y Beneite al referirse a las obras de Torres Villarroel como diálogos filosófico-satíricos de corte lucianesco, entre obras de contenido grave o festivo, cuando aparece clara para nosotros la estructura que debe tener cualquier estudio sobre este autor. La cuestión por él propuesta de cómo armonizar lo ascético con el humorismo, las burlas y donaires con las graves moralidades de sus obras, así como el temperamento lucianesco con el espíritu ascético de Tomás Kempis, sólo puede ser respondida desde el convencimiento de la existencia de un concepto histórico literario no tenido en cuenta hasta entonces: lo serio-cómico, que es el fundamento de nuestro trabajo. Pues bien, este ha sido nuestro intento en la presente tesis doctoral: demostrar de qué manera se conjugan en las obras de Torres de Villarroel el ascetismo y las graves moralidades de un Tomás de Kempis con el humorismo de las burlas y donaires de espíritu lucianesco. Kempis y Luciano, ascetismo y sátira menipea: lo serio-cómico.

Para desarrollar nuestro trabajo hemos tenido en cuenta un factor decisivo: el concepto de *dialogía* propuesto por el gran teórico ruso Mijail Bajtín y sus posteriores interpretaciones hasta llegar al concepto de transtextualidad de Gérard Genette fundamentalmente. De la misma manera hemos seguido sus aportaciones sobre la *literatura carnavalizada*, ámbito en el que podría ser inscrita la obra entera de Torres Villarroel.

Al considerar la propuesta del teórico francés de ampliar el canon genérico y proponer a la *parodia* como un nuevo género teórico correspondiente al estilo bajo o vulgar del modo narrativo, no considerado hasta entonces sino en su estilo noble de epopeya o novela, podemos tratar de igual manera también a la sátira menipea como un género histórico del modo propuesto por Genette. De acuerdo con estos principios analizamos las obras satíricas de Torres Villarroel, tenidas por *Sueños*, como verdaderas sátiras menipeas. Dialogía o transtextualidad que no sólo cabe ver en las obras correspondientes a las sátiras menipeas sino también en sus obras más serias, no exentas de ese elemento paródico, ya sea dialógico o transtextual.

En este sentido nos parece de sumo interés la propuesta conjunta de los teóricos españoles Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, quienes amplían el esquema tripartito de los géneros, épica, dramática y lírica, a un cuarto denominado *didáctico-ensayístico*, en el que agrupamos las obras de ascetismo y neoestoicismo, que participan también de esa transtextualidad paródica.

Hemos realizado el análisis de dos grupos de obras que pueden adscribirse a géneros distintos. Por un lado un género donde predomina el tono ascético, neoestoico, serio y trágico, cuyo tema central es la muerte aunque a veces suene un tono humorístico. Por otro, un género satírico en el que se acentúan el humor y la burla

denunciadores de vicios sociales, y donde, no en vano, apreciamos a un tiempo cierta moralidad de raíz estoica.

La alternancia de géneros puede observarse de manera sistemática y de acuerdo con una articulación lógica de la estructura de las obras en cada una de ellas, dando lugar esa mezcla a lo que hemos denominado estilo jocoserio, donde culmina toda una tradición de subgéneros como las sátiras, apotegmas, gallos universitarios, vejámenes de Academia o Justa literaria, sermones jocosos, relaciones de fiestas, mojigangas, etc. Por todo ello cabe concluir que la contradicción que muchos críticos han visto en la obra de Torres Villarroel no responde sino a una categoría literaria, lo jocoserio, que tiene su tradición, como hemos explicado, y al hecho de que Diego de Torres con un estilo original produce sus obras uniendo lo popular con lo culto, la risa con el llanto, lo serio con lo jocoso, haciendo así que la existencia cómico-seria de la vida tome carta de naturaleza. La faceta más conocida de Torres Villarroel como almanaquero popular, autor contradictorio y de textos autobiográficos se desvanece cuando atendemos al conjunto de estos dos grupos de obras en particular. Aparece entonces un Torres que conoce y maneja muy bien todos los subgéneros literarios y que a la vez es consciente de la transtextualidad paródica que puede operar en función del dominio que tiene de ellos para alcanzar el beneplácito de una nueva clase popular letrada interesada por esos temas de tono divertido y jocoso frente al serio de las clases altas y el poder.

Esa transtextualidad paródica se hace aún más efectiva en el nivel de la microtextualidad cuando analizamos cada una de las obras. Su crítica satírica se centra en cada caso en la vanidad para desenmascarar el engaño de las apariencias y se repite de igual manera tanto en las obras ascéticas como en las satíricas. La vanidad es el objeto de ataque que constituye la forma superior de lo cómico y crítica risible de la vanidad es lo que encontramos en su escritura aplicada a los tópicos de los discursos

escolásticos o sobre los oficios, los tipos, las costumbres y la ciencia de su tiempo. Es la suya una risa cómico-seria con función moral y social que obedece al dicho clásico del siglo diecisiete *castigat ridendo mores*. Torres eleva lo cómico-serio en su dimensión crítica a un grado literario y artístico próximo a los caprichos de Goya o los esperpentos de Valle Inclán.

En la primera parte de este trabajo consideramos *Cátedra de morir*, *Recetas de Torres*, y *Vida Natural y Católica*, un primer grupo de obras donde se hace presente el estado de desengaño como postura ascética. Desengañarse de las apariencias de este mundo de acá abajo y aprender la lección de cómo llevar una buena vida es el objetivo de estos subgéneros que Torres recoge de la tradición dándoles un impulso nuevo y más creativo, tanto en el plano de la existencia, como en el del ánimo y la consolación en condiciones adversas, y en lo referente a la salvación del alma y el cuerpo. Fernando R. de la Flor habla, siguiendo a Popkin, de una tercera fuerza o dirección ideológica: el escepticismo y nihilismo; movimiento que sitúa entre las dos formaciones antagónicas del pensamiento tradicional de corte aristotélico y la nueva ciencia moderna, fuerza ésta procedente del averroísmo que llega hasta Torres Villarroel y que no empieza, por supuesto, en el Barroco sino que tiene sus antecedentes y génesis desde la antigüedad pagana. En realidad se trata de la «filosofía del desengaño», de «la caducidad de la vida», y en definitiva de la determinación de la vida por la presencia de la muerte, pensamiento o espiritualidad negativa, donde se alza el lema del *Eclesiastes*; «Vanidad de vanidades, todo vanidad».

La hipertextualidad se cifra en la intervención textual del autor sobre estos géneros, así *Cátedra de morir*, un *ars moriendi* o arte de bien vivir y bien morir, resulta una imitación seria de este subgénero en el cual Torres introduce la mezcla gracias al

procedimiento textual de la versificación; *Recetas añadidas a los remedios de cualquier fortuna*, se encuadra dentro del género de la literatura sentenciosa, y donde Torres Villarroel introduce de nuevo mediante una imitación seria una amplificación jocosa de la obra de Séneca, ya a su vez amplificada por Quevedo. Por último en *Vida Natural y Católica*, perteneciente al género doctrinal, Torres a través de la imitación seria produce una especie de compendio doctrinal más apto para las clases populares.

El desengaño ascético protagonista de la obra analizada, *Cátedra de morir*, lleva al autor a ver la vida como un paso hacia la muerte, y considerar la fragilidad y brevedad de la existencia, con el recuerdo continuo de la muerte que invita a alejarse de los peligros del Mundo. El desengaño de la opinión vulgar sobre la muerte, así como las apariencias del mundo aquí abajo cifrada en el tópico del *contemptus mundi*, hace de esta obra un auténtico *ars moriendi* del siglo XVIII y cuya diferencia con los anteriores estriba en una mayor preocupación por rebajar el temor a la muerte. Como también señala Antonia Morel d`Arleux al hablar sobre estos tratados, la Iglesia colocó el discurso sobre la muerte en el mismo centro de su dialéctica, y el recuerdo del último trance será el argumento más eficaz de una pastoral de intimidación fundada en la culpabilidad del pecado y el miedo al infierno. Para esta autora las *artes de bien morir* llevan detrás de su estructura de un libro de devoción una ideología que influye en la conciencia y comportamiento de los fieles. La muerte se convierte en protagonista y centro absoluto de una nueva espiritualidad que está naciendo en esos momentos en todo el mundo Occidental, y la Iglesia es la primera interesada en promover estos tratados cada vez más metódicos y eficaces, como ocurrirá a partir de Trento. Existe un profundo cambio en la concepción del último trance al final de la Edad Media que tiende a desplazarlo de la conciencia colectiva a la conciencia individual; de la idea de un destino común inevitable a la de un terrorífico fin personal, por ello, como paso

previo al análisis de la obra, hemos recorrido el contexto de este subgénero y así apreciar las modificaciones que Torres mantiene y aquellas que no cambia.

A lo largo del tiempo el género fue sufriendo considerables modificaciones desde la *devotio* moderna con Erasmo y su crítica a los aspectos externos de la religiosidad hasta Alejo Venegas, quien en 1537 escribió uno de los tratados más representativos de esta época: *Agonía del tránsito de muerte con los avisos y consuelos que cerca della son provechosos*, obra maestra para Bataillon de la literatura ascética española en la época de Carlos V. Las otras etapas de estas artes de bien morir, la influencia jesuítica y la intensificación de lo macabro, son indicadores, en el primer caso, del poder que adquieren los jesuitas durante el reinado de los Austrias y su nueva pedagogía de la muerte, empezando por los *Ejercicios espirituales* del fundador; el segundo aspecto, lo macabro, significa el despliegue en todas las formas simbólicas de los aspectos más fúnebres, con todo un cuidado arsenal de símbolos, emblemas, empresas y jeroglíficos que podemos cifrar en la obra de Miguel de Mañara, *Discurso de la verdad* y en las impresionantes obras de Valdés Leal conocidas como los *Jeroglíficos de nuestras postrimerías*, pintadas en 1672.

Las modificaciones innovadoras de Torres contribuyen a la hipertextualidad de manera relevante cuando incorpora la poesía como resumen final de los puntos en que divide su obra, que responde a una mezcla de estilos como forma de atenuar el carácter serio de la obra y asimismo le permite expresarse en ese estilo tan característico suyo de hibridación textual. *Cátedra de morir*, es decir, una ciencia que no tiene su cátedra en las Universidades o Escuelas como sí las tienen las «cuestiones médicas» o las «materias jurídicas» y los «temas filosóficos», insta a meditar sobre la muerte con el conocido tópico de la *meditatio mortis*, que el Arcediano del Alcor, traductor del *Enquiridion* de Erasmo, traduce como «la sabiduría no es sino un continuo pensamiento

y exercitación para la muerte», sentencia que ya pronunció Cicerón cuando dijo que filosofar no es sino prepararse a morir, y es esto mismo lo que dice Diego de Torres en todo su libro: lecciones en torno al último instante para así estar preparado e instruido para cuando llegue ese momento o instante final. No otra cosa dice Tomás Kempis en uno de sus libros que le servía a Torres de cabecera, y en el que podemos leer: «Bienaventurados el que tiene siempre la hora de la muerte delante de sus ojos, y se dispone cada día a morir».

Para profundizar en este tema de la muerte hemos analizado otros paratextos relacionados con la misma, y que abundan en esa concepción de la muerte que Torres nos presenta como *meditatio mortis*. Son también subgéneros con una rica tradición y muy utilizados en este contexto del final de una vida y el paso a otra, así los géneros de la oración fúnebre, la *relación* de las exequias fúnebres, cuya estructura puede considerarse a modo de un *ars moriendi*, las hagiografías o los testamentos que Torres dejó, obras que no han sido estudiadas por la crítica hasta ahora y que reportan un conocimiento bastante exacto del escepticismo y la forma de concebir la muerte en ese segundo cuarto del siglo dieciocho. La «filosofía del desengaño», «el pensamiento de la caducidad», todo un pensamiento metafísico sobre la realidad contingente, efímera del hombre, y su consideración de la muerte debía erigirse también en pensamiento crítico ante las demostraciones de la *vanitas* mundana, tal es el caso del pensamiento de Torres Villarroel según venimos señalando en este trabajo.

Fernando R. de la Flor, hablando del paradigma desviado que tomaron nuestros intelectuales barrocos de un mundo menospreciado y engañoso, frente a la racionalizada sociedad occidental que estaba surgiendo en aquel tiempo con su *cogito ergo sum*, se planteó hallar un símbolo que recogiera este pensamiento de la vanidad y de la *meditatio mortis*, encontrándolo en la empresa moral de Juan de Borja *Hominem te esse*

cogita, «piensa que eres hombre» como señala la *inscriptio* que le da título, y cuya *pictura* es una calavera con una *suscriptio* narrativa que dice: «no ay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dexar»

En la segunda obra analizada, *Recetas de Torres*…, el desengaño en sentido estoico desencanta las apariencias. En la tradición de la literatura sentenciosa la razón opuesta a los sentidos descubre sus engaños. Ya desde el mismo título reconocemos los rastros de ese estoicismo cristianizado del que hemos hablado antes, ahora más evidente si cabe, al asociar juntos a Séneca y Quevedo. Fue Quevedo, introductor del neoestoicismo en nuestro país, quien tradujo la obra del cordobés publicándola en 1638, aunque desde 1633 estaba acabada, y le añadió de su cosecha otros aforismos y nuevas sentencias de sabiduría práctica de la vida, completando el texto estoico de Séneca con su propio pensamiento cristiano. Años antes la había traducido Erasmo quien la consideraba como obra auténtica. Casi todos estos tratados de Séneca se pueden considerar unos «manuales de autoayuda», muy parecidos a los que hoy en día se han puesto tan de moda y que en verdad no son otra cosa que un correlato temático de los de la antigüedad, evidentemente convertidos en productos editoriales y no en verdadera filosofía práctica sobre la imperturbabilidad del ánimo

Como muy acertadamente señala Blüher, la «razón natural» se convierte en el fundamento de una terapéutica afectiva de raíz estoica. Torres se acerca así a la postura ilustrada de una «naturaleza buena», tanto para la ciencia del alma que consiste en conocerse uno mismo, como para la del cuerpo, basada en seguir las voces de la «razón natural». Lo más importante e innovador de esta obra son las consideraciones que el

autor hace sobre la alteración del ánimo, pesar y alegría, como posible causa de enfermedades, procedente asimismo de la doctrina estoica.

Por otro lado nos encontramos de nuevo con la acusada hipertextualidad de Torres, que no sólo nos presenta su amplificación de la obra de Séneca, sino que nos transmite también la amplificación del texto de Quevedo. Es difícil incluir este tipo de texto dentro del conjunto de la hipertextualidad, pues no se trata en este caso del uso de un solo recurso sino de varios al mismo tiempo. De esta forma podríamos denominar al texto de Quevedo y de Torres como *imitación* en relación al de Séneca, ya que no conlleva modificación formal ni temática, y la segunda parte de Torres como *amplificación: aumento* o *extensión*, con modificación temática pero conservando la misma formalidad del hipotexto primitivo. Es en la segunda parte de esta obra donde se puede encontrar la personalidad del estilo de Torres al incluir lo jocoso en un tema serio.

En el análisis de la tercera obra, *Vida natural y católica*, observamos que las expurgaciones llevadas a cabo trece años después por la Inquisición fueron causadas por las enemistades y enfrentamiento de nuestro autor con el estamento universitario. El eclecticismo de un profesor de matemáticas que se dedicaba a ganar dinero con sus almanaques y sátiras no era bien visto por la seriedad escolástica que seguía dominando las aulas.

En la «vida católica», Torres incluye un sencillo catecismo para las clases populares y medias, ya medio burguesas, que debían conseguir un mínimo de conocimiento sobre los aspectos prácticos y teóricos del ritual de la Iglesia para la salvación. La intención de Torres es divertir e instruir a las clases populares, cuyos intereses estaban alejados de los saberes más serios y escolásticos, de ahí su constante llamada a los lectores. No deja

de reflejarse tampoco en esta obra el carácter textual del estilo de Torres, pues en realidad este texto no es más que un compendio de las doctrinas de la Iglesia. Como hemos dicho este libro ha sido relacionado con su obra satírica *Los desahuciados del mundo y de la gloria…,* debido a cierta complementariedad entre ambas. En *Vida Natural y Católica* Torres proporciona las indicaciones necesarias para preservar la salud del alma y del cuerpo, mientras en *Los desahuciados* detalla los resultados de no haber seguido los consejos y avisos en el plano natural y moral.

En el caso de esta obra la hiperetextualidad se basa en la extraordinaria operación de síntesis mediante la cual el autor resume en su compendio las doctrinas de la iglesia, lo que debía ser tenido en cuenta frente a la dificultad de los centones escolásticos, acogiéndose Torres a la inocencia de los preceptos religiosos y no a la sospechosa variedad de agudas interpretaciones. En verdad, esta «vida católica» a lo que se reduce es a ser un catecismo religioso o doctrina moral lo más sencillo posible en la línea marcada por el Concilio de Trento al que en varias ocasiones se refiere Torres en este Tratado, asimismo es constante la alusión a los Moralistas o a los libros de los Teólogos morales cuando algún tema requiere una explicación más sofisticada, pues como dice el propio Torres «nuestro ánimo en este *Compendio* es instruir solamente a un Católico lego, para que eligiendo lo más puro de las doctrinas, sepa el verdadero camino de su salvación», y «esto basta para *Compendio* Doctrinal».

Estas obras de carácter ascético y neoestoico se revelan de gran importancia —no siempre bien observada por la crítica— porque constituye esta ideología que asume la crítica de los vicios sociales de su tiempo. Un desengaño unido a la muerte será la base para relacionar estas obras serias con las satíricas, en las que el contacto con el otro mundo y la muerte son el elemento constitutivo moralizador de la sátira.

En cuanto al segundo grupo de obras, concluimos que a diferencia de la opinión mayoritaría de la crítica de que tales obras pertenecen al género de los sueños, Torres utiliza el sueño tan sólo como marco ficcional, ya que el cuerpo de estas obras corresponde al género de la sátira menipea.

Nos ha parecido pertinente hacer un recorrido por dicho género del sueño para de esta forma entender más fácilmente lo que Torres dice de ellos en sus introducciones, verdaderos metatextos paródicos sobre las teorías de los sueños y al cual dedicamos un apartado; asimismo analizamos en otro las causas del sueño, mención característica en dicho género y de las cuales Torres se burla en sus introducciones; y en otro apartado hemos podido observar la concepción de Torres sobre la fisiología del sueño, en la que se inclina por la imaginación en detrimento de las otras facultades. En esto último hemos señalado la crítica de Torres al modo de razonamiento escolástico con sus «ergos» y sus «silogismos». El sueño es para Torres un marco ficcional donde situar su sátira y uno de los recursos característicos de la sátira menipea para situar su fantasía.

También hacemos un recorrido sobre la teoría de la sátira, desde el *sermo* horaciano hasta lo burlesco del Barroco. Nos ha interesado sobre todo la diferencia que los autores, preceptistas y compiladores hacen entre una diferenciación entre la sátira y lo burlesco, para con ello definir nuestra apuesta por el término *jocoserio*.

Nuestro objetivo en este recorrido por la sátira en verso no tiene otro sentido que reflejar cómo al llegar el siglo XVII van a coincidir por un lado la sátira en verso del *sermo* horaciano con su tendencia a lo jocoserio convertida en lo burlesco, y la sátira menipea en prosa que desde su principio conllevaba dicho elemento jocoserio y que se reactualiza a partir del Renacimiento.

Haciendo historia diremos que Horacio propone para la sátira el humor y el fin moral, un humor que no contenga acritud, a diferencia de Juvenal cuya sátira era más mordaz e hiriente cercana al nihilismo. En la Edad Media la retórica, dentro del *genus demostrativum*, practica la tradición del elogio y vituperio y las sátiras van dirigidas contra las costumbres y los estados sociales. En el Renacimiento la sátira anticlerical adquiere una nueva dimensión debido a la obra de los escritores erasmistas. De igual manera teóricos como Herrera, El Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, Cascales, teorizan sobre los preceptos de la sátira y defienden su carácter moral proponiendo el maridaje entre lo dulce y lo útil. Sin embargo el advenimiento del Humanismo conlleva una novedad significativa que implica la introducción de la risa subversiva y carnavalesca penetrando en los estratos más serios de la sociedad y la ideología y convirtiéndose en una forma creativa innovadora. La figura del *vir doctus e facetus*, encarnado en el ideal del cortesano, debía ser capaz de cultivar las burlas, de ahí la importancia que adquieren géneros menores como facecias, sentencias, refranes, y toda aquella manifestación que exigiera la puesta en practica de la agudeza verbal. Otro género como los vejámenes de grado o gallos, mediante la transgresión lingüística y el ejercicio de la lógica paradójica, subvertía el orden establecido oponiéndose al orden serio de la actividad escolástica universitaria. Así también el género del encomio burlesco de los géneros epidícticos. Lo más destacable para nosotros lo resumen las obras que nombra José V. Núñez, donde aparecen la copresencia de géneros tan propios de la actividad académica como gallos y vejámenes junto a las paradojas de los encomios burlescos, los *Sueños* de Quevedo, las cartas de Eugenio Salazar, etc., pertenecientes todas al mismo contexto festivo de las burlas y la parodia. Téngase en cuenta además que tanto el gallo universitario como el véjamen académico constituyen dos modalidades del vituperio personal y se sitúan en el mismo plano de parodia

epidíctica que el elogio burlesco. No le son extrañas todas estas prácticas burlescas al profesor de la Universidad de Salamanaca, sino que muy al contrario constituyen la base de su originalidad.

Todos estos subgéneros de burlas van a acabar a la postre por introducir una nueva terminología literaria al final del siglo XVI-XVII y a diferenciarse de la sátira. La mezcla de estilos, el rebajamiento de los géneros, la risa, etc. acaba con las clasificaciones rígidas del Renacimiento. Así aparecerá en el Barroco la risa, el humor, lo cómico, en definitiva todo lo relacionado con la burla que predominará por encima de la sátira, consolidando así un nuevo término literario como es el de lo *burlesco*.

Uno de los autores que más atención le ha prestado a esta nueva categoría diferenciándola de lo *satírico* ha sido Antonio Pérez Lasheras. El debate actual sobre estos términos lo hemos restringido a dicho crítico, a Ignacio Arellano, Lía Schwartz, R. Jammes, García Berrio, Garrison y Huerta Calvo, los cuales se han preocupado de establecer las debidas distinciones entre ambos términos. La sátira al llegar al período barroco deja su lado moral y se convierte en simple burla o mofa, como sostienen algunos de estos críticos, si bien otros establecen diferentes ideologías para ambos campos, y otros más no ven que dichas diferencias se puedan determinar textualmente. Entre la diferencia de estos dos términos, la sátira y lo burlesco, aparece otro, lo jocoserio, que para nosotros vendría a englobar las obras de género dedicadas a las burlas y las veras, es decir, aquellas que mantienen una relación entre lo moral y satírico en un estilo burlesco, por lo que para nosotros es más acertado a partir de 1644 el término de lo jocoserio sobre todo a raíz de la publicación ese año de la obra de Luis Quiñones de Benavente. *Jocoseria, burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. No decimos que para el Barroco se utilice este término en lugar de

burlesco, sino que mantenemos para el Barroco el nombre de burlesco que le dio Quevedo y el compilador de Góngora a sus poesías y que han seguido diversos críticos. Nuestra postura al utilizar el término jocoserio es situarlo a partir de la segunda mitad del siglo XVII hasta casi finales del XVIII y principios del XIX como el término más apropiado para esta clase de obras, que muchas de ellas utilizan en sus propios títulos. De esta forma, a partir del título de la obra de Quiñones, los tres términos lo hemos conceptualizado de esta forma: la **sátira** es una «reprehensión *moral* … de los desórdenes públicos»; lo **burlesco** es una «reprehensión *festiva* … de los desórdenes públicos», y lo **jocoserio** es una «reprehensión *moral y festiva* de los desórdenes públicos».

Asimismo hacemos un recorrido por las teorías y características de la sátira menipea siguiendo a Bajtín, Ramón Valdés y Antonio Romero González fundamentalmente, sin olvidar por ello a otros teóricos del género. El primero, como primer teórico de este tipo de subgénero y a quien sin más remedio los estudios posteriores tienen que referirse; el segundo, por su sugestivo análisis de los *Sueños* de Quevedo como sátiras menipeas, y el último como el único que ha dedicado un estudio a la sátira menipea en España. Proponemos el carácter paródico de la sátira menipea como la perspectiva más adecuada para analizar las cuatro sátiras de esta segunda parte, sátiras literarias situadas en un fantástico más allá donde se debaten ideas utilizando la parodia de un género serio, lo que constituye la clave de la hipertextualidad paródica del texto.

Bajtín articuló las bases para la unidad de este género de la sátira menipea incorporándolo a su teoría de los géneros serio-cómicos y la literatura carnavalizada; Northon Frye contribuye a la caracterización del género proponiendo que trata sobre ideas más que sobre personas. Robert Curtius por su parte destaca el dualismo de lo jocoso y lo serio, de lo cómico y lo trágico que constituye el esquema ideológico y

formal desde la antigüedad tardía hasta la Edad Media que prefiere igualmente el cruce y la mezcla de estilos. Para Erich Auerbach la sátira menipea, que el nombra *fabula milesia* en su comentario a la novela de Petronio, *El satiricón,* es una sátira de carácter realista y cómica en un estilo bajo.

Algunos críticos como Relihan y De Smet han propuesto como rasgo esencial del género la mezcla de prosa y poesía, con lo que se dejaría fuera una gran cantidad de obras pertenecientes al género de la sátira menipea, ya que para nosotros la versificación, en esos casos, lo que realmente significa es la introducción de una clase de textos que producen la hipertextualidad paródica como uno de los rasgos definitorios de la menipea, siendo por tanto cualquier tipo de texto, no sólo el poético, el que constituye dicho rasgo. Otros autores extranjeros que se han ocupado de la sátira menipea confirman y abundan en las características señaladas por Bajtín o por Frye, al mismo tiempo que algunos insisten en el carácter paródico de la sátira menipea que nosotros defendemos. De esta forma comprobamos como las obras de Torres Villarroel responden a las características fundamentales de la sátira menipea, por lo cual es desde esa perspectiva que analizamos sus cuatro sátiras literarias de la que nuestro autor da muestras sobradas de su conocimiento y estilo personal.

De todas formas la definición del género menipeo es de difícil solución en cuanto a su planteamiento histórico, pues en cada momento de la historia se han ido adoptando y adaptando diferentes formas que han ido ampliándolo hasta convertirlo en un género proteico, rasgo por otra parte que se puede observar desde el inicio del mismo si percibimos la hipertextualidad en un sentido amplio. En esta línea, por ejemplo, los diferentes niveles narrativos espacio temporales o diégesis del relato aportan una mayor visión para entender este género y de los que Torres Villarroel hace uso con una maestría que para nosotros lo convierten en uno de los escritores más originales de

nuestra Historia Literaria. La fantasía, el debate ideológico, y la parodia de un género serio son para nosotros definitivamente las características básicas configuradoras del género de la sátira menipea.

En la primera de estas sátiras, *Correo del otro mundo*, Torres de Villarroel recurre, primero, al género de las epístolas para transponerlo al registro paródico, desarrollando su teoría sobre la risa con un estilo novedoso utilizado ya en los almanaques, que merece la critica de los protagonistas corresponsales del otro mundo, y obtiene la merecida respuesta y defensa de Torres desde la tierra.

Considerando estas obras desde el punto de vista de la sátira menipea,adquiere sentido el pacto de lectura que Torres mantiene con sus lectores desde el principio, basado en lo maravilloso, cuando sitúa su sátira en el más allá, o se refiere desde el comienzo a los habitantes de ultratumba. Nos apartamos pues en este aspecto de la interpretación de Manuel Mª Pérez porque Torres no frustra las esperanzas de los lectores rompiendo pactos establecidos.

En esta obra Torres alega las novedades de la modernidad frente a los diferentes saberes de la antigüedad. Aparece el imaginario cultural naciente opuesto al antiguo todavía en vigor. En primer lugar debate con un astrólogo, Sarrabal de Milán, que representaba el canon de los almanaques de aquellos años, y al que Torres opone su estilo propio lleno de vitalidad y de risas, introduciendo modificaciones tales como un cuento al principio, coplas y un repertorio abundante de paremiología. A continuación Torres por mediación de Hipócrates establece una diferencia entre la medicina antigua y la nueva; y en tercer lugar debate sobre derecho con el famoso jurisconsulto romano Papiniano, tomando partido por unas leyes más sencillas que puedan ser entendidas por todos. En cuarto lugar, dialoga con Aristóteles y de nuevo se pone de manifiesto la

lucha que a nivel sociológico se entablaba entre peripatéticos y novatores. Al final, la carta de un místico le hace reflexionar moralmente sobre todo lo que ha escrito, con lo que hace acto de presencia el arrepentimiento final que sucede a la alegría primera, y que será un recurso que vertebra en cierta forma el contenido general en las obras de Torres.

Mediante el uso de varios niveles narrativos empleados por el autor en la obra, consigue ese carácter fantástico de un *diálogo con los muertos*, en este caso por escrito, sobre diferentes materias en las que estaba interesado, poniendo de manifiesto a la vez la polémica entre las nuevas teorías de esas disciplinas del siglo dieciocho y las viejas representadas por los famosos corresponsales, las cuales estaban pasando a mejor vida como sus propios autores.

En su segunda sátira menipea, *Visiones y visita con don Francisco de Quevedo…*, Torres proporciona una perspectiva sobre la actualidad sociológica de su época, presentándonos tipos, oficios, costumbres y diversiones nuevas. El género serio que parodia es el de las «gacetas» o «avisos» para forasteros en la Corte, que constituye un adelanto del costumbrismo que más adelante será practicado en el periodismo del siglo siguiente. Es esta la obra que utilizamos para desarrollar nuestra propuesta sobre el estilo del autor, que si bien algunos críticos asimilan a las figuras grotescas del Bosco, para nosotros están dentro de una tradición literaria más amplia de retratos grotescos. Tenemos que retroceder al menos hasta los *Caracteres* de Teofrasto, y a los retratos retóricos escolares que desde la antigüedad tienen su continuación en la Edad Media y principios del Renacimiento hasta finales del siglo XVII, para comprobar como a través de ellos los alumnos, futuros escritores, ensayaban las prácticas y ejercicios de retórica propias del retrato caricaturesco y grotesco, tanto para la alabanza o elogio, *laus*, en sus

diferentes modalidades como la *amplificatio*, como para la *deformitas* o la *turpitudo*. Estos *Progymnasmata* llegarían a ser materia común en el ámbito escolar y pasarían al ámbito universitario con los *vejámenes de grado*, los de *academia* o de *justa,* textos donde la sátira y la burla están al servicio del vituperio, llegando con el tiempo y algunos autores conocidos a creaciones de geniales retratos en vituperio como en el caso de Quevedo o Góngora, sin olvidar por supuesto otros autores y la ingente cantidad de poesía satírica manuscrita que corría por aquellos siglos. Este y no otro es el camino que hay que seguir para conocer la genealogía de los retratos grotescos de Torres Villarroel, quizás uno de los últimos eslabones de la cadena de tradiciones satíricas y burlescas. Por supuesto, el *Bosco*, se incluiría de la misma manera en esta tradición, y parecería más oportuna la influencia en el pintor de textos de retratos grotescos o de otro tipo que la de sus pinturas en los textos, habida cuenta de la mayor difusión de los modelos literarios que de los pictóricos. Por otra parte creemos que los *gallos* universitarios ocuparon un lugar importante para la concepción de ésta y alguna otra sátira, tal y como intuía la profesora Aurora Egido en uno de sus trabajos sobre los vejámenes de grado. La estructura de esta obra respondería a la alternancia basada en el ayer y el pasado ideológico de Quevedo y el presente de Torres, estructura de contraste que se da igualmente a nivel de contenido como a nivel formal gracias a la articulación de sus elementos hipertextuales y los diferentes niveles espacios temporales de la narración.

La *Barca de Aqueronte*, su tercera sátira, aunque publicada en 1743 con las supresiones de dos capítulos, fue escrita completa en 1731 como ha demostrado Guy Mercadier. Esta es la sátira más convencional del ciclo, ya que se ajusta a un juicio final en el infierno, lo que remite a la obra de Quevedo, si bien en esta última no descartaríamos la idea de un Juicio con reminiscencias críticas a los de la Inquisición. De hecho los dos

capítulos suprimidos en 1743, los más novedosos, tratan de la crítica a la nobleza y a la universidad, razón por la cual quizás Torres no se atreviera a publicar ya que había tenido polémicas con miembros de estos estamentos, aun cuando Torres estaba ya más que curtido en esas lides mantenidas en los primeros años de publicación de sus almanaques.

En esta obra, *La Barca de Aqueronte*, el narrador nos muestra los castigos a que son condenados toda una serie de grupos sociales que de por sí están destinados a sufrir las penas y tormentos infinitos del infierno. De este modo Torres Villaroel presenta en el juicio los detalles de la vida terrenal y sobre todo los excesos de la vanidad humana juzgada en el más allá; una actuación muy parecida a un tribunal jurídico pero localizado en el infierno y en el que verdaderamente los pecadores sufren definitivamente el castigo del que no pueden escapar o quedar inmunes tal y como sucedía en el mundo real. De nuevo es la vanidad el eje que mueve la crítica satírica de Torres.

Su última sátira, *Los desahuciados del mundo y la gloria*, es la más seria de todas y también la más diferente porque incluye una parte moralizadora, en la que Torres hace una reflexión o meditación crítica de los vicios y pecados desde el punto de vista moral del cristiano, lo que le permite en ocasiones realizar una dura crítica sobre determinados estamentos de la sociedad o de algunos tipos. Esta crítica moral no es esencialmente novedosa con respecto a la que hemos visto por ejemplo en su obra *Cátedra de morir*, sino que por el contrario vuelve a retomar muchos de los tópicos; si bien aquí la sátira está referida a una situación social concreta, lo que le presta un componente más práctico que el teórico, abstracto y más espiritual de *Cátedra de morir*.

En cuanto a la estructura de esta obra es digno de señalar que incluye una parte explicativa donde el diablo etíope manifiesta detalladamente la historia clínica de la enfermedad con todo lujo de detalles médicos. No hemos entrado en este apartado que se aleja de nuestros planteamientos de análisis de la obra, pero sí podemos decir que todos estos discursos médicos que Torres pone en boca del diablo no son más que otra forma de transtextualidad, en concreto un *metatexto* o texto teórico sobre medicina en este caso. Sin duda, los conocimientos que Torres tenía de medicina hicieron que esta ciencia fuera uno de los objetivos o temas en los que adentrarse de forma teórica gracias al margen especulativo que le proporcionaba ese mundo de subgéneros y materiales transtextuales, explotado con éxito por nuestro autor.

Hemos intentado relacionar esta obra de Torres con una tradición de hospitales en la cual la visita del médico es un tópico habitual dentro de la estructura del desfile satírico, según se desprende de los pocos textos encontrados. No es ajeno a esta tradición los vejámenes de Academia, como uno de Anastasio Pantaleón de Rivera situado en una especie de hospital de locos que el protagonista visita sala o habitación por habitación, y que es seguro que Torres conocía. No es extraño que en algunos vejámenes de grado se encuentre este tópico del hospital y la visita. Torres en su visita acompañado del diablo hace un acopio del saber médico de su tiempo sobre distintas enfermedades, lo que nos confirma la idea de un Torres conservador en cuanto a ideas médicas se refiere, pero no desconocedor de la nueva ciencia médica que pone precisamente en boca del diablo.

En esta obra Torres introduce la hipertextualidad a través de la moralidad de los artes de bien vivir y bien morir así como introduce sermones morales sobre el vicio y las malas costumbres. Para nosotros lo más importante de esta obra se centra en la teoría que Torres asume sobre la influencia del alma en las enfermedades y como es el pecado el

que produce las enfermedades, una de las dos posturas que desde Galeno existen sobre dicho problema que exponemos en nuestro análisis como contexto donde situar la obra.

Podemos decir, en conclusión, que ningún referente textual era extraño a Torres, uno de los autores que con más conciencia ha abordado la materialidad de la escritura, del texto, incluyendo en sus obras una variedad de registros discursivos difíciles de combinar no ya sólo en su tiempo, sino también en la Historia de la Literatura Española. En algún momento de nuestro estudio aludíamos a la modernidad de la escritura de Torres como inicio de un estilo y una prosa inaugurada por él. De hecho esta transtextualidad de Torres constituye uno de los aportes más significativos a la hora de ser considerado como un escritor moderno consciente de la escritura siempre en segundo grado, que dialoga con textos, autores, ideologías, géneros, estilos, etc..

Olvidado o marginado debido a la falta de atención que ha merecido su obra a la crítica, su singular estilo aparece hoy día como el exponente más moderno y novedoso en la tradición de la sátira menipea tal y como hemos venido demostrando a lo largo de las páginas de este trabajo. Como dice Northrop Frye ha sido la sátira menipea la que más ha desconcertado a los críticos y apenas si hay autores profundamente influidos por ella que no hayan sido acusados de «conducta escandalosa» o considerados como «excéntricos desaliñados». De ese modo podemos decir sin temor a equivocarnos que Torres Villarroel es un caso paradigmático de incomprensión para parte de la crítica que a menudo le ha acusado de excentricidad.

Creemos que los objetivos de nuestro estudio para ampliar la visión de un Torres Villarroel burlesco, o *jocoserio*, como nosotros lo llamamos, se confirman a través de

las conclusiones que hemos obtenido tras el estudio de los dos grupos de obras analizadas, así como en el comentario particular de cada una de ellas.

Estamos pues en disposición de mantener, como ya señalábamos al comienzo de estas conclusiones, que la estructura y el sentido general de la obra de Diego de Torres Villarroel no se articula en función de una contradicción entre *mundo-claustro*, vida-obra, sino en base a la práctica de un estilo que tiene su tradición en lo cómico-serio y desde donde es posible entender el concepto global al que obedece la obra de Diego de Torres Villarroel.

Toda una tradición de burlas, sátiras, gallos universitarios, vejámenes de todo tipo, cuentos, apotegmas, y por supuesto la enorme influencia de la literatura carnavalizada de la sátira menipea, basada desde sus inicios en la hipertextualidad, han constituido el conjunto ideológico y literario del que partimos a la hora de analizar sus obras de carácter ascético y sus sátiras menipeas, reservándonos para el futuro la tarea de acometer desde estos mismos presupuestos otras obras como los prólogos, los almanaques y su propia autobiografía ficcional. Creemos que los resultados de esta investigación pueden abrir caminos a futuros trabajos sobre la amplia y diversa obra de este escéptico que se debate entre el desengaño barroco y la ilusión ilustrada.

En definitiva, la escritura de este autor asume la voz mediante una nueva prosa a la altura del comienzo de la modernidad. Una prosa coloquial, cotidiana, narrativa, ya muy alejada de la retórica del Barroco, y de la que Torres es esencialmente moderno en su uso consciente de la misma. Si atendemos a las dos líneas que la narrativa, según Bajtín, toma en la modernidad: la épica o la carnavalesca, no nos cabría duda de situar en esta última a Torres Villarroel, quien prosigue la rica tradición carnavalesca que llegará a

nuestros días con obras como las de Valle Inclán, Ramón Gómez o Juan Goytisolo por poner tres ejemplos relevantes.

Una tradición de la risa que pone en entredicho la seriedad ontológica y epistemológica del sentido único, desenmascarando con ello la sacralizada identidad de la moralidad metafísica que todo lo considera idéntico a sí mismo. El discurso de un nuevo «sujeto» que no se expresa ya limitado por los moldes de la creación racionalista, sino aprendiendo a articularse con la libertad creativa de los nuevos tiempos de ilusión y vitalismo, de la rica pluralidad de la vida, de utilidad práctica frente a las inútiles abstracciones escolásticas que todavía sobrevivían en la enseñanza universitaria, con el recurso a textos híbridos donde explayar su avasalladora personalidad y vitalismo, así como con el cultivo de géneros en desuso pero populares a los que dio una nueva configuración, conocedor como era, por supuesto, del éxito y la popularidad que esa resurgente paraliteratura le podía reportar. Una escritura que en la línea de Rabelais, Cervantes, o del Quevedo burlesco, por ejemplo; de un Swift o Sterne más adelante, inaugurará la «intertextualidad» que entraña la lectura alegórica de la literatura anterior que era predominantemente monológica y aristotélica; basada en parámetros realistas y verdaderos, con un lenguaje denotativo, un referente filosófico escolático o una medicina galénica, etc., es decir, por parámetros de regularidad, seriedad, obediencia e impersonalidad. Como dice Kristeva «las épocas en que se desarrolla la menipea son épocas de oposición al aristotelismo, y los autores de las novelas polifónicas parecen *desaprobar las estructuras mismas del pensamiento oficial, basado en la lógica formal*»

Diego de Torres Villarroel, consciente de su condición de escritor como una nueva profesión de la cual se podía vivir en este segundo cuarto de siglo, se atreve a defender la escritura como otra forma de trabajo y su producto como mercancía que ponía a

disposición del nuevo espacio público para ser vendida en el mercado de las nuevas relaciones sociales. Vivir de la escritura, y escribir sobre su experiencia vital son las propuestas de una forma nueva de entender el oficio que Torres propone dentro de los diferentes escepticismos que comienzan a proliferar alrededor de 1725, el escepticismo divulgativo de Feijoo, el erudito de Mayans y el filosófico del médico Martín Martínez. Torres Villarroel será el protagonista del escepticismo burlesco, de la risa escéptica y tragicómica.

6. BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de las obras de Diego de Torres Villarroel analizadas en este estudio.

— *Cátedra de morir. Puntos que se han de tomar en la vida para la lección del último instante*, F. Monge, Madrid, 1726.

- Editada en *Libros en que están reatados diferentes cuadernos físicos, médicos, astrológicos, poéticos, morales y místicos, que años pasados dio al público en producciones pequeñas el Dr. D. D. de T.V.*, A. Villagordo y P. Ortiz Gómez, 14 vols. en 8º, Salamanca, 1752. *Cátedra de morir* se encuentra en el tomo XIII. En adelante denominaremos a esta obra como *Obras Completas*, Salamanca.

- Existe una segunda edición de esta obra titulada *Obras Completas,* Viuda de Ibarra, 15 vols., Madrid, 1794-1799. Esta edición contiene la edición de algunos manuscritos añadidos. *Cátedra de morir* se encuentra en el tomo XIV. En adelante denominaremos esta edición como *Obras Completas*, 2ª edición, Madrid.

— *Recetas de Torres, añadidas a los Remedios de cualquier fortuna y a las desdichas que consolaron Lucio Aneo Séneca, D. Francisco de Quevedo y D. Francisco Arias Carrillo*, A. Marín, Madrid, 1728.

- Editada en *Obras Completas*, tomo III, Salamanca, 1752. Esta edición no lleva las *recetas* de Francisco Arias Carrillo.

- Editada en *Obras Completas*, 2ª edición, tomo III, Madrid, 1794-1795. Al igual que la anterior esta obra no lleva las *recetas* de Francisco Arias Carrillo.

— *Vida Natural y Católica*, A. Marín, Madrid, 1730.

Vida Natural y Católica, Imp. Del Convento de la Merced, Madrid, 1743. Reedición expurgada de la anterior.

- Editada en *Obras Completas*, tomo IV, Salamanca, 1752. Contiene la edición expurgada.

- Editada en *Obras Completas*, 2ª edición, tomo IV, Madrid, 1794-1795. Al igual que la anterior contiene la edición expurgada.

— *Correo del otro mundo al Gran Piscator de Salamanca. Cartas respondidas a los muertos por el mismo Piscator D. D. de T. V.*, por Eugenio García de Honorato y San Miguel, Salamanca, 1725.

- Editada en *Sueños morales, corregidos y aumentados con el papel nuevo de* La barca de Aqueronte *y residencia infernal de Plutón*, Santa Cruz, por A. Villarroel y Torres, Salamanca, 1743.

- Editada en *Obras Completas*, tomo II, Salamanca, 1752.

- Editada en *Obras Completas*, 2ª edición, tomo II, Madrid, 1794-1795.

- Editada con nota preliminar de Federico Carlos Sainz de Robles en, *Barca de Aqueronte. Residencia infernal de Plutón, Correo del otro mundo y cartas respondidas a los muertos, Sacudimientos de Mentecatos habidos y por haber, último Sacudimiento de Botarates y Tontos, Historia de Historias, Soplo a la Justicia*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

- Editada por Manuel María Pérez López con una introducción en, *Correo del otro mundo — Sacudimiento de mentecatos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

— *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la Corte. Trasladólas desde el sueño al papel el mismo D. D. de T. V.*, A. Marín, Madrid, 1727.

— *Segunda parte de las Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, A. Marín, Madrid, 1728.

— *Tercera parte de las Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, A. Marín, Madrid, 1728.

- Editada las tres partes en, *Sueños morales, corregidos y aumentados con el papel nuevo de* La barca de Aqueronte *y residencia infernal de Plutón*, Santa Cruz, por A. Villarroel y Torres, Salamanca, 1743.

- Editada en *Obras Completas*, tomo II, Salamanca, 1752.

- Editada en *Obras Completas*, 2ª edición, tomo II, Madrid, 1794-1795.

- Editada en *Sueños morales y Barca de Aqueronte*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1960.

- Editada por Russel P. Sebold con introducción y notas en, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Espasa Calpe, Madrid, 1966.

- Editada en *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Simancas ediciones, Dueñas (Palencia), 2005.

— *Sueños morales, corregidos y aumentados con el papel nuevo de La barca de Aqueronte y residencia infernal de Plutón*, Santa Cruz, por A. Villarroel y Torres, Salamanca, 1743. Existe un manuscrito de esta obra que contiene dos capítulos más suprimidos por el propio autor en esta edición, y que ha sido editado por G. Mercadier.

- Editada en *Obras Completas*, tomo II, Salamanca, 1752.

- Editada en *Obras Completas*, 2ª edición, tomo II, Madrid, 1794-1795.

- Editada con nota preliminar de Federico Carlos Sainz de Robles en, *Barca de Aqueronte. Residencia infernal de Plutón, Correo del otro mundo y cartas respondidas a los muertos, Sacudimientos de Mentecatos habidos y por haber, último Sacudimiento de Botarates y Tontos, Historia de Historias, Soplo a la Justicia*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

- Editada en *Sueños morales y Barca de Aqueronte*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1960.

- Edición crítica de Guy Mercadier de un manuscrito autógrafo inédito en, *La Barca de Aqueronte (1731), Centre de Recherches Hispaniques*, París, 1969. Esta edición contiene los dos capítulos no publicados en la edición de 1743.

— *Los desahuciados del mundo y de la gloria. Sueño místico, moral y físico, útil para cuantos desean morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza*, Imp. De Joaquín Sánchez, Madrid, 1736.

— *Hospital de ambos sexos, sala de hombres. Segunda parte de Los desahuciados del mundo y la gloria*, Juan de Moya, Salamanca, 1737.

— *Sala de mujeres. Tercera parte de Los desahuciados del mundo y de la gloria. Sueño médico, místico y moral, útil para cuantos desean morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza*, Juan de Moya, Salamanca, 1737.

- Editada las tres partes en *Obras Completas*, tomo III, Salamanca, 1752.

- Editada las tres partes en *Obras Completas*, 2ª edición, tomo III, Madrid, 1794-1795.

- Editada por Manuel Mª Pérez con una introducción en, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, Editora Nacional, Madrid, 1979.

Bibliografía citada

Addison, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, edición de Tonia Raquejo, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1991.

Adeva Martín, I: «Erasmo, Venegas y Bataillon», *Revista Española de Teología,* V. 44, 1984.

—— «Observaciones al supuesto erasmismo de fray Juan de Zumárrga (Edición crítica de la *Memoria y Aparejo de la buena muerte*)», separata de *Evangelización y Teología en América (siglo XVI), X Simposio Internacional de Teología*, Pamplona, Marzo de 1989, Universidad de Navarra.

—— «Los "Artes de bien morir" en España antes del maestro Venegas», *Scripta Theologica*, 1984.

Álvarez de Miranda, Pedro: *Palabras e ideas: El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, LI, Madrid, 1992.

Alvárez de Morales Mercado, Cristina: *Aproximación a la teoría poética de Harold Blomm*, Universidad de Granada, 1996.

Arcaix, Y. P: «El doctor don Diego de Torres Villarroel. Presentación de dos testamentos inéditos», *Revista Provincial de Estudios*, Salamanca, V. 20-21, 1986.

Arellano Ayuso, Ignacio: *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1984.

Argensola, L. y B. Leonardo de: *Obras Sueltas*, coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza, Tomo II, Imprenta y Fundición de M.Tello, 1889.

Asensio, E: «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», en *RFE,* 36, 1952.

—— *Itinerario del entremés*, Ed. Gredos, Madrid, 1971.

Auerbach, Erich: *Mimesis*, F.C.E., México, 2002.

Avilés, Miguel: *Sueños ficticios y lucha ideológica en el siglo de oro*, Editora Nacional, Madrid, 1981.

Baena, Enrique: *El ser y la ficción (Teorías e imágenes críticas de la literatura)*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2004.

Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.

—— *Problemas de la poética de Dostoievski*, F. C. E., México, 1986.

—— *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos, Barcelona, 1997.

—— *El método formal en los estudios literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

—— *Teoría y estética de la novela*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

—— *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1995.

Barthes, Roland: *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1974.

—— «Introducción al análisis estructural de los relatos», en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Eds. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

—— *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Eds. Paidos, Barcelona, 1990.

—— *La aventura semiológica*, Eds. Paidós, Barcelona, 1990.

Bataillon, M: *Erasmo y España*, F.C.E. Madrid, 1998.

Baudelaire, Charles: *Lo cómico y la caricatura*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1988.

Bergson, Enrique: *La risa*, Eds. Prometeo, Valencia, 1971.

Bialostocki, J: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, Barcelona, 1973.

Bloom, Harold: *La angustia de las influencias,* Caracas, Monte Ávila, 1977.

—— *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2002.

Blüher, K.A.: *Séneca en España (Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Ed. Gredos, Madrid, 1983.

Bocharov, Sergei G.: «En torno a una conversación», en Iris M. Zavala (Coord.), *Bajtín y sus apócrifos,* Anthropos, 1996.

Bonet Correa, A. «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6, Zaragoza, 1979.

—— «La fiesta como metáfora», en Margarita Torrione (ed.), *España Festejante. El siglo XVIII,* Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.

Booth, Wayne C.: *Retórica de la ironía*, Ed. Taurus, Madrid, 1986.

Borges, Jorge Luís: *Libro de sueños*, Alianza editorial, Madrid.

Bremond, Claude: «La lógica de los posibles narrativos», en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Eds. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Brooke-Rose, Christine: «Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo Fantástico en Todorov», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Brown, Kenneth: "Aproximación a una teoría del *vejamen* de Academia en castellano y catalán en los siglos XVI y XVII: De las Acadedmias españolas a la Enciclopedia francesa", en *De las Academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la modernidad*, Edc. De Evangelina Rodríguez Cuadros, Diputació Provincial de València, 1993.

Bubnova, Tatiana, «Bajtín en la encrucijada (datos y comentarios para contribuir a la confusión general), en Iris M. Zavala (Coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Anthropos, Barcelona, 1996.

Buezo, Catalina (ed.): *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII),* Ed. Cátedra, Madrid, 2005.

Camarero, Jesús: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropo, Barcelona, 2008.

Carrasco Urgoiti, Mª Soledad: "Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1965.

Carta del Monstruo Satírico (Siglo XVI. —Bibl. Imper. de Viena.— MS. Núm. 5941), en *Sales españolas*, B.A.E.,176.

Carvallo, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*, Ed. de A. Porqueras Mayo, C.S.I.C., Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1958. Dos Tomos.

Caso González, José Miguel: *De Ilustración y de Ilustrados*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1988.

Castelli, Enrico: *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Prólogo de Corrado Bologna, Nota de Enrico Casteló Gattinara, Eds. Siruela, Madrid, 2007.

Cebrián García, José: *La sátira política en 1729. Repercusiones literarias del viaje de Felipe V al Reino de Sevilla*, C.S.I.C. - Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Frontera, 1982.

Cerdan, Francisco: «El sermón barroco: Un caso de literatura oral», *Edad de Oro*, VII, 1988.

Cervantes, Miguel de: *Viaje del Parnaso*, facsímil de la primera edición, José Esteban editor, Madrid, 1980.

Ciceron, *Sobre la República*, Ed. Gredos, Madrid, 2002.

Cordato, Fabio Virgilio, *El hijo de Málaga. Murmurador jurado,* Cedma, Málaga, 2002, edición de Begoña Souvirón.

Cortés Tovar, Rosario, *Teoría de la sátira. Análisis de* Apocolocyntosis *de Séneca*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1986.

Cortina Iceta, Juan Luís: "Una vieja e irreconciliable enemistad: Losada frente a Diego Torres Villarroel", *en El siglo XVIII en la pre-ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luís Losada (1681-1748),* C.S.I.C., Madrid, 1981.

Courtney, E.: «Parody and literary allusion in menippean satire», *Philologus,* 106, 1962.

Covarrubias Orozco, Sebastían de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Edt, Castalia, Madrid, 1995.

Cuenca, Luis Alberto de: «Séneca y el auge de los manuales de autoayuda en el siglo XXI ». Conferencia inédita pronunciada en el Máster Universitario en Comunicación y Cultura de la Universidad de Málaga y Ámbito Cultural de El Corte Inglés, ll de junio de 2008, Málaga.

Cuevas García, Cristóbal: «Quevedo y la sátira de errores comunes», *Edad de Oro,* II, 1983.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, F.C.E. Tomo II, Madrid, 1995.

Checa Beltrán, José: *Razones del Buen Gusto (Poética española del neoclasicismo)*, C.S.I.C., Madrid, 1998.

Checa Cremades, Jorge,: *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría en la literatura de la Edad Media al Barroco,* Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 23, 1986.

Chevalier, Maxime: "Unas reflexiones sobre el equívoco", en *Phylologica Hispaniensia in honores Manuel Alvar,* III, Gredos, Madrid, 1987.

Chicharro Chamorro, Antonio: *Literatura y saber*, Eds. Alfar, Sevilla, 1987.

—— Teoría, crítica e Historia Literarias Españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992), Eds. Alfar, Sevilla1993.

—— «El espacio de la Sociología Literaria. Cuesiones epistemológicas», en *Sociología de la Literatura* (director Antonio Sánchez Triguero), Ed. Síntesis, Madrid, 1996.

—— Chicharro Chamorro, Antonio, y Sánchez Triguero, Antonio, *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Ed. Alhulia, Granada, 2005.

Chivite Tortosa, Eduardo, *La sátira contra la mala poesía (Antologia de poesía satírica del Siglo de Oro)*, edición, introducción y notas de E. Chivite, Ed. Berenice, Cóordoba, 2008.

Dällenbach, L: *El relato especular*, Ed.Visor, Madrid, 1991.

—— «Intertexte et autotexte», en *Poétique*, 27, 1972. También puede consultarse en D. Navarro (ed), «Intertexto y autotexto», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997.

D`Angeli, Concetta: *Lo cómico*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

Delito Piñuela, José: *Sólo Madrid es Corte. La capital de dos mundos bajo Felipe IV,* Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

De Man, Paul: *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Ed. Universidad de Puerto Rico, 1991.

De Smet, Ingrid: *Menippean Satire and the Republic of Letters (1581-1655)*, Libraire Droz, Ginebra, 1996.

Diez Borque, José Mª: "Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano", Hispanic Review*,* 51, 1984.

Egido, Aurora: *De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca", *El Crótalon,* I, 1984.

—— *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Ed. Abada, Madrid, 2003.

—— "Floresta de vejámenes universitarios granadinos", Bulletin Hispanique, 92, nº 1 dedicado a Maxime Chevalier, 1990.

—— "Un vejamen de 1598 de la Universidad de Granada", *Homenaje al Profesor A. Gallego Morell*, Universidad de Granada, 1990.

—— "Certámenes y Academias", Edad de Oro, VII, 1988.

—— "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (Siglos XVI y XVII), en *Cinco estudios humanísticos Para la Universidad de Zaragoza,* Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1983.

—— "Las Academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII", en *La Literatura en Aragón*, Caja de Ahorros y Monte e Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984.

—— "Linaje de burlas en el Siglo de Oro", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO,* Toulouse-Pamplona, PUM, 1996.

—— "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Ed. Crítica, Barcelona, 1990.

—— "El gallo de Góngora y las imágenes escolares", en *La voz de la letras en el Siglo de Oro,* Edtores Abada, Madrid, 2003.

Entrambasaguas, Joaquín de: "Un memorial autobiográfico de don Diego de Torres y Villarroel", *Boletín de la Academia Española*, XVIII, 1913.

Epicteto, *Un manual de vida*, José J. Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1997.

Erasmo de Rotterdam, D: *Preparación y aparejo para bien morir*, traducción de Bernardo Pérez de Chinchón, edición., introducción y notas de Joaquín Perellada, Edts. Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 2000.

—— *Elogio de la locura*, (introducción de José Antonio Marina y Edición y traducción de Pedro Voltes), Ed. Austral, Barcelona, 2002,

Escalera Pérez, Reyes y Galindo Blasco, Esther: «¿Olvido o memoria? La muerte y la fama en las Ceremonias fúnebres y en los Libros de Emblemas», en *España Festejante. Siglo XVIII.* Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000. págs. 543-554.

Febvre, L: «Una cuestión mal planteada; los orígenes de la Reforma francesa y el problema de las causas de la Reforma», en *Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno*, Ed. Orbis, Barcelona, 1985,

Fez, Carmen de: *La estructura barroca de "El siglo pitagórico"*, Cupsa Editorial/Universidad de Málaga, Madrid, 1978.

Flor, Fernando R. de la: *La península metafísica. Arte ,Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Ed. Biblioteca nueva, Madrid, 1999.

—— *Barroco, Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002.

—— *Atenas Castellana (Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen)*, Ed. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Salamanca, 1989.

—— "Teatro de Minerva: Práctica parateatrales en el espacio universitario del barroco", en *Espacios teatrales del Barroco español, XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro 1990.

Fowler, Alastair: «Género y canon literario», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Franzini, Elio: *La estética del siglo XVIII*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 2000.

Frye, Northrop: *Anatomia de la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.

Garcia Boiza, A: *Don Diego de Torres Villarroel*, Editora Nacional, Madrid, 1949.

García-Bermejo, Miguel: "La parodia en la génesis de los gallos universitarios", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996.

García Berrio, Antonio: "Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género), en *Edad de Oro,* II.

—— *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.

—— *Teoría de la Literatura (Construcción del significado poético)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

—— y Hernández Fernández, Teresa: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura,* Ed. Cátedra, Madrid, 2006.

—— y Huerta Calvo, Javier: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Ed. Cátedra, Madrid, 2006.

García Lorenzo, Luciano: "La comedia burlesca: *El Caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio de Monteses, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, C.S.I.C., Madrid, 1987.

—— La comedia burlesca en el siglo XVII "Las mocedades del Cid", de Jerónimo de Cancer, *Segismundo*, 25-26.

García-Nieto Onrubia, María Luisa y González.Cobos Dávila, Carmen: «Motejar: entramado verbal del ciclo entremesil Los alcaldes encontrados», en Segismundo, XIX, 1985.

Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera, Edición facsimilar con prólogo de Antonio Gallego Morell, C.S.I.C., Madrid, 1973.

Garrido Gallardo, Miguel A.: (Comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Genette, Genette: «Fronteras del relato», en VV.AA., *Análisis estructural del relato»*, Eds. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

—— «Géneros, "tipos", modos», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

—— *Figuras III,* Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

—— *Ficción y dicción*, Ed. Lumen, Barcelona, 1993.

—— *Nuevo discurso del relato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

—— *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

—— *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Reverso Ediciones, Barcelona, 2006.

Giovanna Tomsich, Mª: *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII,* Siglo veintiuno editores, Madrid, 1972.

Gómez Trueba, Teresa: *El sueño literario en España (Consolidación y desarrollo del género)*, Eds. Cátedra, Madrid, 1999.

Gracia Guillén, Diego: «Judaísmo, medicina y "Mentalidad Inquisitorial" en la España del siglo XVI», en Ángel Alcalá y otros, *Inquisiciión española y mentalidad inquisitorial*, Ponencias del Simposio Internacional sobre Inquisición, Nueva York, abril de 1983, Ed. Ariel, Barcelona, 1984.

Green, Otis H: «Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 3.

Gregorio González, Manuel: *Torres Villarroel. A orillas del mundo*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2004.

Greimas, A.J.: «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Eds. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Gritti, Jules: «Un relato de prensa: los últimos días de una "gran hombre"», en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Eds. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Guillén, Claudio: "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", *Revista de Occidente*, 197.

——*Teorías de la historia literaria*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

—— *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1998.

—— *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la liteatura comparada, (Ayer y hoy)*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2005.

Hazard, Paul: *El pensamiento europeo en el siglo XVIII,* Revista de Occidente, Madrid, 1946.

—— *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Eds. Pegaso, Madrid, 1975.

Hayman, David: «Más allá de Bajtín: Hacia una interpretación de la farsa», en *Humor, ironía, parodia*, espiral/revista, 7.

Hernadi, Paul: «Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Historia de la literatura española. Siglo XVIII, (I Y II), coordinador Guillermo Carnero, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

Historia Literaria de España en el siglo XVIII, edición de Fº. Aguilar Piñal, Ed. Trotta – C.S.I.C., Valladolid, 1996.

Hegel, Friedrich G. W.: *Lecciones de Estética*, Eds. Península, Tomo II, Barcelona, 1991.

Horacio, *Sátira – Epístolas – Arte poética*, edición bilingüe de Horacio Silvestre, Eds. Cátedra, Madrid, 2003.

Hoyo Solórzano y Sotomayor, Cristóbal del, MARQUES DE SAN ANDRES, *Madrid por dentro* (1745), Aula de Cultura del Exmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1983.

Huerta Calvo, Javier, Peral Vega, Emilio y Ponce Cárdenas, Jesús (ed.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro,* Ed. Verbum, Madrid, 2001.

Huerta Calvo, Javier (ed.): *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Eds. Del Serbal, Barcelona, 1989.

Ilie, Paul: "El conocimiento a través de los sueños", en *Revisión de Torres Villarroel*, Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata (Edts.), Eds. Universidad de Salamanca, 1998.

—— "Grotesque portraits in Torres Villarroel", en *Bulletin of Hispanic Studies,* XLV, 1969.

Infantes, Víctor: *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, Eds. Universidad de Salamnca, 1997.

—— «La *meditatio mortis* en la literatura áurea española», en *Os "ultimos fins" na cultura ibérica (XV-XVIII),* Rev. Fac. Letras – Linguas e literaturas, Anexo VIII, Oporto, 1997.

Isla, Joseph Franciscote: *La Mojiganga Teológica*, Ed. Mundo latino, 1930.

Jammes, Robert: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Ed. Castalia, Madrid, 1987.

Jankelevitch, Wladimir: *La ironía*, Ed. Taurus, Madrid, 1986,

Jauralde Pou, Pablo: "Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo", *Edad de Oro*, II, 1983.

Jenny, L:, «La stratégie et la forma», *Poétique,* 27, 1976. Igualmente se puede encontrar en D. Navarro, (ed.), «La estrategia de la forma», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Amétricas/Embajada de Francia en Cuba.

Juvenal – Persio, *Sátiras*, Ed. Gredos, 1991.

Kempis, T: *Imitación de Cristo*, traducción del P. Juan Nieremberg, S.J., Ed. Vilamala, Barcelona, 1950.

King, Willard F.: *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII*, Boletín de la Real Academia Española, Anejo X, Madrid, 1963.

Kirk, Eugene P.: *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Garland Publishing, Nee Cork-London, 1980.

Korkowski, Eugene P.: *Menippus and his Imatators: A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstood Genre*, Tesis de la Universidad de California y San Diego del año 1973.

Kristeva, Julia: *Semiótica 1 y 2*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978.

—— *La rèvolution du langage poètique*, Eds. Seuil, París 1974.

—— *Desire in Language. A semiotic Approach to Literatura and Art*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.

Lamano Beneite, José de; "El ascetismo de D. Diego de Torres Villarroel", *La ciencia tomista*, Marzo a Agosto de 1912.

Layna Ranz, Francisco: "Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): 1. *Gallos*, *Criticón*, 52, 1991.

—— "Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen", *NRFH*, XLIV, 1996.

Ledesma, Alonso de: *Romancero y Monstro imaginado*, a costa de Alonso Perez, mercader de libros, Madrid, 1616.

Lerner, L.S: "Poesía satírica en el siglo XVII", *Edad de Oro* VI, 1987.

Levisi, Margarita: "Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo", *Filología*, IX, 1963.

Loa curiosa y de artificio, en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses* ..., 142, Nueva B.A.E. ,18.

Lopez, F: *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII*, Ed. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999.

López Estrada, Francisco, ed., *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Ed. Taurus, Madrid, 1984.

López Pinciano, Alonso: *Philosophía Antigua Poética*, C.S.I.C., Madrid, 1973. Tres Tomos.

Loureiro, A.G: «La *Vida* de Torres Villarroel, la Oración fúnebre y la ley», en Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata (eds), *Revisión de Torres Villarroel*, Eds. Universidad de Salamanca, 1998.

Lucas, A: «De la acedia al spleen: la melancolía en la Edad Moderna», en *El Trasfondo Barroco de lo moderno*, UNED, Madrid, 1992.

Lucas Hidalgo, Gaspar: "Diálogos de apacible entretenimiento", en *Extravagantes. Opúsculos amenos y curiosos de ilustres autores*, Biblioteca Clásica Española, J. Montañés, *Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir*, Edts. Universidad Pontificia de Salamanca y F.U.E., Madrid, 1976.

Madroñal, Abraham: *«De Grado y de Gracias»*, *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, C.S.I.C., Madrid, 2005.

Mañara, Miguel: *Discurso de la verdad*, edición fcsímil sobre una de 1778, Ed. Extramuros, Sevilla, 2007.

Maravall, J.A: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 2002.

Martín Gaite, Carmen: *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994.

Martínez, Mª José Martínez: «Sátira y entremés en el siglo XVI», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Tomo II, edición a cargo de María Cruz García Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcala, 1998.

Martínez Fernández, José E.: *La intertextualidad literaria*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

Martínez Gil, F: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

Martínez Mata, Emilio: *Los «Sueños» de Diego de Torres Villarroel*, Universidad de Salamanca e Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1990.

—— "La predicción de la muerte del Rey Luís I en un almanaque de Diego de Torres Villarroel", *Bulletin Hispanique,* 92, 1990.

Mercadier, Guy: *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, Editiones Hispaniques, París, 1981.

—— ¿Cuándo nació Diego de Torres Villarroel?, *Insula,* 197.

—— "Literatura popular e Ilustración: El *Piscator Económico*" de Bartolomé Ulloa (1765), NRFH, XXXIII.

—— "Los albores de la autobiografía moderna: el *Correo del otro mundo* (1725) de Diego Tores Villarroel", *Anthropos*, 125.

—— *Diego de Torres y Villarroel. La Barca de Aqueronte*, edición crítica de un autógrafo inédito, Institut d`Etudes Hispaniques, París, 1969.

—— *Textos autobiográficos de Diego de Tores Villarroel*, Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo, 1978.

Mestre, A: «La espiritualidad del siglo de oro en los ilustrados españoles», en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Cátredra Feijoo, Universidad de Oviedo, T. II, 1983, págs. 366-367.

Minois, Georges: *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 1999.

Montañés, J: *Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir*, Edts. Universidad Pontificia de Salamanca y F.U.E., Madrid, 1976.

Montaigne, Michel de: *Ensayos Completos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2008.

Montero, J: "La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, Volumen II.

Morel d`Arleux, A: «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Eds. Universidad de Salamanca, 1993.

Morreale, Margarita: «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», en *Revista de Literatura* , Tomo VIII, nº 16.

Navarro, Desiderio (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Amétricas/Embajada de Francia en Cuba.

Nolting-Hauff, Ilse: *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.

Núñez Rivera, José Valentín: «Para la trayectoria del *Encomio paradójico* en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Tomo II, edición a cargo de María Cruz García Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcala, 1998.

—— «Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa encomia* de Hurtado de Mendoza», en *El sexo en la literatura*, ediciones de Luís Gómez Canseco, Laura Alonso Gallo y Pablo Zambradono, Universidad de Huelva, 1997.

Obras Sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por El Conde de la Viñaza, Tomo II, Imprenta y Fundición de M Tello, Madrid, 1889.

Pantaleón de Rivera, Anastasio: *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera,* edición de Balbín Lucas, C.S.I.C., Instituto «Nicolás Antonio», T. II, Madrid, 1944.

Patch, H.R: *El otro mundo en la literatura medieval*, F.C.E., México, 1983 (con un apéndice de Lida de Malkiel "La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas").

Pérez Lasheras, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994.

Pérez López, Manuel María (introducción): *Correo del otro mundo – Sacudimiento de mentecatos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

Periñan, Blanca: "Sobre el sermón burlesco en verso", en *Philologiga Hispaniensia in Honores Manuel Alvar*, Ed. Gredos, Madrid.

Plutarco, *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*) VIII, Ed. Gredos, Madrid, 1996.

Podgorzec, Zbiqwuiew: «Sobre la polifonía en las novelas de Dostoievski», en Iris M. Zavala (Coord.), *Bajtín y sus apócrifos,* Anthropos, Barcelona, 1996.

Poncio, Augusto: «Para una filosofía de la acción responsable», en Mijail M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos, Barcelona, 1997.

Prieto, Antonio: *La prosa española del siglo XVI,* Ed. Cátedra, Madrid, 1986.

Petrarca, *Obras, I. Prosa,* edición al cuidado de Francisco Rico*,* Eds. Alfaguara, Madrid, 1978.

Quevedo, Francisco de: *Obras Completas en* prosa, V. I, Tomo I y II, dirección de Alfonso Rey, Ed. Castalia, Madrid, 2003.

—— *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, tres tomos, Ed. Castalia, Madrid, 1999.

Raible, Wolfgang: «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Rallo Gruss, Asunción: «Las Misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 1983.

—— *La Escritura Dialéctica: Estudios sobre el Diálogo renacentista*, Universidad de Málaga, 1996.

—— *Erasmo y la prosa renacentista española*, Eds. Del Laberinto, S.l., Madrid, 2003.
Riikonen, H.K.: «Menippean Satire as a Literary Genre with special referente to Seneca`s *Apocolocyntosis», Commentationes Humanarum Litterarum*, 83, 1987.

Relihan, J. C.: *Ancient Menippean Satire*, The John Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1993.

Rico, Francisco: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 4, José Miguel Caso González, *Ilustración y Neoclasicismo,* Ed. Crítica, Barcelona, 1983.

—— *Historia y Crítica de la Literatura Española, 4/1,* David T. Gies y Russell P.

—— «Para el itinerario de un genéro menor: algunas loas de la *Quinta parte* de Comedias», en *Homenaje a William L. Fichter*, Ed. Castalia, Madrid, 1971.

Rifaterre, M: «El intertexto desconocido», en D. Navarro (ed), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana/Embajada de Francia en Cuba, 1997.

—— «Semiótica intertextual: el interpretante», en D. Navarro (ed).

Rolling, Bernard E.: «Naturaleza, convención y teoría del género», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Ryan, Marie-Laure: «Hacia una teoría de la competencia genérica», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Sebold, Russell P.: *Ilustración y Neoclasicismo*, primer suplemento, Ed. Crítica, Barcelona, 1992.

Rodríguez G. de Cevallos, A: «El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del Barroco español», *Boletín de arte*, Universidad de Málaga, 13-14, 1992-3.

Rodríguez Marín, Francisco: "Una sátira sevillana del licenciado Francisco de Pacheco", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XI, 1907.

Rodríguez Monroy, Amalia: «Bajtín y el deseo del otro: lenguaje, cultura y el espacio de la ética», en Iris M. Zavala (Coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Anthropos, Barcelona, 1996.

Romanos, Melchora: "La composición de las figuras en *El mundo por de dentro"*, en *Las sátiras de Quevedo*, Centro Virtual Cervantes.

Romero Cruz, Francisco (ed): *Menandro: sobre los géneros epidícticos*, (Introdución, traducción y notas), Universidad de Salamanca, 1989.

Romero-Gonzalez, Antonio F.: *La Sátira Menipea en España, 1600-1699*, tesis doctoral presentada y publicada en la State University of New Cork at Stony Brook, 1991.

Romo Feito, Fernando: *Retórica de la paradoja*, Ed. Octaedro, Barcelona, 1995.

Romojaro, Rosa: *Lope de Vega y el mito clásico***,** Universidad de Málaga, 1998.

— Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Ed. Anthropos, Barcelona 1998.

— *Lo escrito y lo leído (Ensayos sobre literatura y crítica literaria)*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2004.

—— «Humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burgillos», *Analecta Malacitana*, VIII, 1985, págs. 267-292.

—— «Funciones del mito clásico en Quevedo. Antología de ejemplos poéticos», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Cuidada por Felipe B. Pedraza y Elena E. Marcello, edición de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, págs. 343-384.

Sainz de Robles, Carlos: *Torres Villarroel y el Madrid de su tiempo*, Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1980.

Salazar, Eugenio de: *Obras festivas*, introducción y notas por Alejandro Cioranescu, Romerman Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

Sánchez, José: *Academias Literarias del Siglo de Oro español*, Ed. Gredos, Madrid, 1961.

Sánchez-Blanco, Francisco: *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII,* Alianza Editorial, Madrid, 1991.

—— *La mentalidad ilustrada*, Ed. Taurus, Madrid, 1999.

Sánchez Triguero, Antonio: «Los clásicos del Marxismo. Los textos de Marx y Engels», en *Sociología de la Literatura*, Ed. Síntesis, Madrid, 1996.

—— *Francisco Ayala, escritor universal*, Eds, Alfar, Sevilla, 2001,

—— *Teatro y escena: La poética del silencio y otros ensayos*, Ed. Alhulia, Granada, 2008.

Sánchez Triguero, Antonio y Chicharro Chamorro, Antonio, *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Ed. Alhulia, Granada, 2005.

Sánchez Triguero, Antonio y Vázquez Medel, Manuel, *El tiempo y yo: encuentro con Francisco Ayala y su obra*, Eds. Alfar, Sevilla, 2004.

Santos, Teresa de, "Introducción" a Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, Eds. Cátedra, Madrid 1991.

Sarrailh, J: *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, F.C.E. Madrid, 1957.

Saugnieux, J: «Magisterio y predicación en el siglo XVIII: El afán renovador de los Jansenistas y sus límites», en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Cátedra Feijoo, Universidad de Oviedo, T. II, 1983.

Schaeffer, Jean M.: «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Scholberg, Kenneth R: *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Peter Lang Publishers Ltd., Berna, Suiza, 1979.

—— *Sátira e invectiva en la España medieval*, Ed. Gredos, Madrid, 1971.

Schwartz Lerner, Lía: "En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalon* y los *Sueños* de Quevedo", *Lexis*, Vol. IX, nº 2, 1985.

—— «Los "Diálogos" de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro* (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro), Eds. Universidad de Salamanca.

—— "*Las preciosas Alhajas de los entendidos*: Un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos", en *Edad de Oro*, 1998.

Serralta, Fréderic: "La comedia burlesca: datos y Orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, París, 1980.

Stempel, Wolf-Dieter,: «Aspectos genéricos de la recepción», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Stevick, Philip: «Novel and Anatomy: Notes toward an Amplification of Frye», *Criticism*, 10, 1968.

Swuift, L.L: "Somnium Vivis" y el "Sueno de Escipión", en *Homenaje a Luis Vives*, Ponencia leída en el VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos, celebrado en Madrid del 2 al 6 de Septiembre de 1974, F.U.E., Seminario Nebrija, Madrid, 1977.

Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique,* Suiel, París, 1981.

—— «Las categorías del relato literario», en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Eds. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

—— «El origen de los géneros», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Torres Villarroel, Diego de: *Vida*, edición e introducción de Guy Mercadier, Ed. Castalia, Madrid, 1972.

—— *Vida*, edición de Dámaso Chicharro, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

—— *Vida*, edición de Manuel Mª Pérez López, Colección Austral, Madrid, 1989.

—— *Sainetes*, Taurus ediciones, Madrid, 1969.

—— *Prosa Narrativa*, C.E.G.A.L., 1994.

—— *Viaje fantástico (y otras obras)*, Ed. Edicomunicación, Barcelona, 1996.

—— *Los sopones de Salamanca y otros relatos*, edición de Manuel Mª. Pérez López, Eds. Universidad de Salamanca, 2002.

—— *Peregrinación al Glorioso Apóstol Santiago de Galicia,* estudio y edición de Jacobo Sanz Hermida, Librería Cervantes, Salamanca, 2003.

—— *A la cola del mundo*, edición de Ramón Andrés, Ed. Edhasa, 2004.

Vaillo, Carlos: «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, mFebrero, 1982.

Valdés, Ramón: *Los* Sueños *y* Discursos *de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea,* Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

—— «Rasgos distintivos y *Corpus* de la sátira menipea española en su Siglo de Oro», en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (ed), *Estudios sobre la Sátira española en el Siglo de Oro*, Ed. Castalia, Madrid 2006.

—— «Sátira y sátira menipea en la comedia nueva y el entremés de la primera mitad del siglo XVII», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra "500 e "600*, ed. V. Nider, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004.

Vázquez Marín, Juana: "Literatura Costumbrista", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, edición de Francisco Aguilar Piñal, págs. 369-405.

Vives, J.L: *Obras completas*. Edición, comentarios, notas y un ensayo biobibliográfico de Lorenzo Riber, Tomo I. Ed. Aguilar, Madrid, 1992.

Vives Coll, Antonio: *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Universidad de la Laguna, 1959.

Vosters, Simon A.: *Lope de Vega y la tradición occidental*, tomo II, Ed. Castalia, Madrid, 1977.

Walthaus, Rina: «Pintar en palabras. *Ekprasis* y retrato en algunas obras calderonianas», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Tomo II, edición a cargo de María Cruz García Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcala, 1998.

Warren, Robert H. *The prose Satires of Rodrigo Fernández de Ribera*, Tesis de la Universidad de Kentucky, 1985.

R. H. Williams, R. H.: *Boccalini in Spain. A Study of His Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Centrury*, Menasha (Wisconsin), George Banta Publishing Company, 1946.

Zabaleta, Juan de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Edición de Cristóbal Cuevas García, Clásicos Castalia, Madrid, 1983.

Zappala, Michael O.: *Lucian of Samosate in the two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation,* Potomac, Scripta Humanistica, 1990.

Zapata, Luís: *Miscelánea o Varia historia*, Editores extremeños, Llerena, 1999.

Zavala, Iris: *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, edt. Ariel, Barcelona, 1978.

—— «Utopía y astrología en la literatura popular del setecientos: los almanaques de Torres Villarroel», en *NRFH*, XXXIII.

—— *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Ed. Orígenes, Madrid, 1990.

—— *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Espasa Calpe, 1991.

—— *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtín*, Anthropos, Barcelona, 1991.

—— *Escuchar a Bajtín*, Ed. Montesinos, Barcelona, 1996.

—— *Bajtín y sus apócrifos*, Anthropos, Barcelona, 1996.

—— «Bajtín y el acto ético: una lectura al reverso», en Mijail M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*, Anthropos, Barcelona, 1997.

—— «Bajtín y sus apócrifos o en El-Nombre-del-Padre», en Iris Zavala (Coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Anthropos, 1996.

Ziomek, Henryk: *Lo grotesco en la Literatura española del Siglo de Oro*, Eds. Alcala, Madrid, 1983.