

EL RETRATO GROTESCO EN *HISTORIA DE LAS CUEVAS DE SALAMANCA* DE FRANCISCO BOTELLO DE MORAES

O RETRATO GROTESCO EM *HISTORIA DE LAS CUEVAS DE SALAMANCA* DE FRANCISCO BOTELLO DE MORAIS

THE GROTESQUE PORTRAIT MODEL IN *HISTORIA DE LAS CUEVAS DE SALAMANCA* BY FRANCISCO BOTELLO DE MORAES

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra. GRISO

<https://orcid.org/0000-0002-3386-3668>

RESUMEN

En este artículo se analiza el modelo del retrato grotesco en el marco de una acumulación de géneros y fórmulas burlescas de la *Historia de las cuevas de Salamanca*, de Botello de Moraes, comentando los principales ejemplos y mecanismos de composición caricaturesca, como la hipérbole, animalización, cosificación, desintegración de la figura humana o degradación satírica.

Palabras clave: Grotesco, Retrato, Burlesco, Botello de Moraes.

RESUMO

Analisa-se neste artigo o modelo do retrato grotesco no contexto de uma acumulação de géneros e fórmulas burlescas na *Historia de las cuevas de Salamanca*, de Botello de Moraes, comentando os principais exemplos e mecanismos de composição caricaturesca, como a hipérbole, a animalização, a cosificação, a desintegração da figura humana ou a degradação satírica.

Palavras-chave: Grotesco, Retrato, Burlesco, Botelho de Moraes.

ABSTRACT

This article analyzes the grotesque portrait model within the context of an accumulation of genres and burlesque formulas of the *Historia de las Cuevas de Salamanca* by Botello de Moraes. The main examples and mechanisms of caricature are further commented on – hyperbole, animalization, reification, disintegration of the human figure or satirical degradation.

Keywords: Grotesque, Portrait, Burlesque, Botello de Moraes.

LO GROTESCO EN LA *HISTORIA DE LAS CUEVAS DE SALAMANCA*

Francisco Botelho de Moraes (Torre de Moncorvo, Portugal, 1670-Salamanca, 1747)¹, escribe en español buena parte de sus obras literarias, entre ellas la singular *Historia de las cuevas de Salamanca*, que es la que ahora me interesa, transmitida en varias ediciones (1732, 1733, 1734, 1737, 1741...), algunas revisadas por el autor.²

Es difícil definir el género de las *Cuevas*, libro formado por una mezcla ambigua que pudiera relacionarse con la estructura de miscelánea³ o silva de varia lección a base de materiales diversos, dis-

1 Ver Carlos d'Abreu, 2015 para la biografía y presentación general de las obras de Botello. Muy importante trabajo sobre las sátiras latinas de Botello es el de Porcar Bataller (2020). Ver también los trabajos editados por António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa, 2019.

2 Manejo para mis comentarios la de Salamanca, Antonio Josef Villagordo, 1737 "impresión nueva mejorada por su autor", indicando la página en la que se encuentra el texto citado. Ver también la edición moderna de Cobo, 1987.

3 Mavridis apunta certeramente esta dimensión: "La estructura de la obra se divide en siete libros, que narran lo que el autor ve y aprende en su viaje por el mundo subterráneo, mediante las instrucciones que le dan sus 'mentores' o guías en este viaje, sobre todo el personaje de Amadís, el archibrujo de las cuevas. Durante el curso de la obra se entremezclan la narración con la poesía, los sucesos históricos con los ficticios; la verdad con la imaginación, la luz con la sombra, convirtiendo la propuesta literaria de Botello de Moraes en una especie de

puestos según el esquema –no sistemático– de una visita, imaginada o presentada como real según los episodios, a las cuevas de Salamanca, motivo que evoca la tradición de la cueva salmantina donde el diablo enseñaba magia a siete estudiantes, entre ellos el marqués de Villena.⁴

El narrador explica que se propuso entrar en las mágicas cuevas en busca de mayor instrucción para perfeccionar sus poemas (“Para que mis poemas saliesen más perfectos, me vino alguna vez la tentación de entrar en las decantadas y encantadas Cuevas de Salamanca, y procurar en ellas sobrenatural instrucción”, p. 2). Por el esfuerzo de su imaginación consigue que se abra una peña que deja ver el cóncavo de las grutas llenas de objetos maravillosos, y en su fabuloso itinerario, acompañado en ocasiones por un guía –que resulta ser en buena parte del relato nada menos que el caballero andante Amadís de Gaula–, recorre siete cuevas de Salamanca y observa los personajes y espacios fantásticos que en ellas se suceden, en un diseño

miscelánea. Todo eso entra en la propuesta literaria del escritor expresada en el prólogo con quien introduce su obra: “Merecen desprecio los escritores que se valen de los caminos que otro abrió [...]. Los influjos de esta opinión, me inclinaron a escribir mi *Historia* sin asustarme los riesgos de que por la novedad de mi fábrica se conjuren contra mis perversos lectores” (Botello De Moraes: 55)” (Mavridis, 2005: sin página). Rodríguez de la Flor (1987: 33) señala también la “heterogeneidad que presente el empeño, y unido a ello, su ambigüedad radical y la dispersión de sus finalidades”. De “curiosa miscelánea burlesca” califica el libro, con buen acuerdo Rodrigues-Moura (2020: 9). Ver para la polaridad de burlas y veras en esta mixtura de materiales y perspectivas Arellano, 2919, trabajo del que ahora adapto algunos pasajes que me parecen pertinentes.

4 En realidad la tradición de la cueva de Salamanca no es muy significativa en el trazado de la obra, que habría funcionado igual si se tratara de un viaje a las zahúrdas de Plutón, o al centro de la tierra o al Averno –que por cierto se produce en el libro séptimo–, o algo semejante. Para la tradición de la cueva de Salamanca ver el prólogo de Fernando R. de la Flor a la edición de Cobo (1987). Lo mismo podría decirse de la presencia de la ciudad de Salamanca, mucho menos relevante de lo que considera R. de la Flor, aunque no cabe dudar del aprecio de Botello por la ciudad del Tormes.

que recuerda el de los *Sueños* quevedianos o su imitación de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*. No me parece que en este sentido la inventiva de Botello represente un carácter especialmente innovador en la vía de una “literatura fantástica casi ausente en nuestro país hasta finales del siglo XVIII” (Rodríguez de la Flor, 1987: 11), sino más bien parece continuar modelos anteriores de la literatura de visiones y alegorías, en tono paródico en esta ocasión, pues aunque Botello asegura –burllescamente– perseguir un propósito de historiador veraz (“propuse escribir una exacta y verdadera historia de dichas cuevas”, p. 27), acaba reconociendo que la materia de su trabajo es disparates y patrañas (“yo mismo había confesado ser mi historia una patraña y un frenesí”, p. 146).

El arranque y los preliminares ya sitúan al relato en el terreno de la jocosidad y la sátira: en la dedicatoria (de esta edición que manejo) a la Real Academia evoca como modelos a Góngora y Quevedo en sus obras burlescas:

Por lo jocosos considero que V. E. no puede no apreciar a don Luis de Góngora y a don Francisco de Quevedo, sin embargo de proferir uno y otro palabras que no se permiten a la mesa y otras voces y especies menos honestas (sin página)

Y en el prólogo del autor insiste:

Olvidé lo serio, viendo no yerran los filósofos en llamar animal risible al hombre, pues los más de los hombres son risibles y animales (sin página)

Las implicaciones de la última cita revelan una perspectiva satírica –la cual siempre connota posturas éticas de cierta seriedad–,

expresada a través de las fórmulas ingeniosas, en este caso la dilogía alusiva: el hombre es animal risible, porque ríe y porque hace reír con sus absurdos, y desde luego es animal (esto es, dominado por apetitos irracionales)...

Aunque las *Cuevas* presenten una mezcla de burlas y veras (Arellano, 2019) la apertura está claramente vertida hacia las burlas, desde los mismos preliminares paródicos: el epigrama latino del jocosó Merlín (“*Argutus liber iste*”), el romance burlesco de los “Privilegios que la madre Celestina concedió al caballero Botello, histórico-poético autor desta obra”, o la data (“Cuevas de Salamanca, sin día, mes o año, pues no le hay”) y la firma (“El brujo Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos”) son bien significativos de la pauta que se ofrece como guía de la recepción.

Pero no resultan menos significativos los versos de Góngora que se colocan al principio de la historia:

Arrímense ya las veras
y celébreñse las burlas,
pues da el mundo en niñerías
en fin, como quien caduca.⁵

Las burlas suponen, por tanto, a menudo, un sentimiento de desengaño, de melancolía ante el espectáculo de un mundo privado de razón, caduco y disparatado, que provoca tanto la risa como la decepción en un efecto ambiguo que remite a una estética de lo grotesco.⁶

5 Góngora, romance “Ahora que estoy de espacio”, ver Góngora, *Romances completos*, I, núm. 25.

6 Adapto en esta parte algunos comentarios de la introducción de Arellano, 1984, referidos especialmente a Quevedo, pero aplicables también a la obra de Botello.

El término grotesco (del italiano *grotta*, gruta) se aplicó originalmente a tipo de pintura ornamental descubierta a fines del XV en unas excavaciones, caracterizada por el juego fantástico de formas humanas, animales y vegetales, confundidos los límites.⁷ Se aplica más tarde al arte y la literatura con diversas modulaciones críticas. En las definiciones de lo grotesco se suelen apuntar entre otros rasgos la tendencia a lo heterogéneo⁸ e incongruente,⁹ la fusión de elementos de los diversos reinos de la naturaleza,¹⁰ o de los planos cómico y terrible, que provoca una impresión de disarmonía y violación de las proporciones naturales y normas de la experiencia cotidiana,¹¹ y que engendra monstruosas naturalezas mixtas y mezclas estrafalarias de cosas que provienen de planos distintos. Otras notas distintivas útiles pueden ser la descripción caricaturesca¹² y una fuerte presencia de lo corporal y funciones fisiológicas.¹³ La afirmación de Schneegans¹⁴

7 Ver Bajtín, 1974: 35-36.

8 Justus Möser, *Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico*, cit. por Bajtín, 1974: 38; Ph. Thompson, *The Grotesque*, cit. por Iffland, 1978: 42.

9 Claysborough, *The Grotesque in English Literature*, cit. en Iffland, 1978: 25-29.

10 Farham, *The Shakespearean Grotesque*, cit. en Iffland, 1978: 48.

11 Ver Jennings, *The Ludicrous Demon*, cit. en Iffland, 1978: 34-38; Thompson, *The Grotesque* (en Iffland, 1978: 41-42); Möser cit. en Bajtín, 1974: 48.

12 Möser, *Arlequín...*, cit. por Bajtín, 1974: 38.

13 Bajtín, 1974: 273. Ver todo el capítulo V "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes" y VI "Lo inferior material y corporal en la obra de Rabelais". Botello explora este material con gran densidad en la *Historia*, no solo en sus retratos grotescos, sino en otros muchos episodios. Comp. por ejemplo la burla hecha al moro ahogado en los excrementos de Marcos Ballena: "Llegaron a tiempo que el czar Marcos Ballena había pedido la silleta para descomer. Dijo el escolar al rey [...] acostaos en vuestra cama y besad a vuestra esposa. Así se lo pareció al moro y se tendió en el suelo poniendo la cabeza debajo de la silleta. Creyendo luego que besaba a la reina besó el rabo al czar [...] Aumentó también Proteo por igual nigromancia las cámaras de Marcos Ballena y juzgando este que se proveía en el bacín echó tanta porquería en el moro que le ahogó" (p. 218).

14 *Historia de la sátira grotesca*, cit. y rebatido por Bajtín, 1974: 276.

de que lo grotesco es siempre satírico y que donde no hay sátira lo grotesco no existe, parece más arbitraria. No obstante,

the satirist may make his victim grotesque in order to produce in his audience or readers a maximum reaction of derisive laughter and disgust; and a grotesque text [...] will frequently have a satirical side-effects.¹⁵

Entre muchos episodios que ejemplifican la dominante estética grotesca de las *Cuevas*, bastaría recordar el de los huevos explosivos de los estudiantes que se vengan de unas mujeres que les han negado un bollo de pan, en una escena digna de la pintura del Bosco. Los escolares meten en el horno unos huevos mágicos que provocan una enfermedad generalizada de baile, en cuya vorágine se mezclan caóticamente gentes, animales, vegetales, objetos inanimados, elementos geográficos... hasta que ascendiendo en el aire e hinchándose y explotando, causan una especie de terremoto y una lluvia de tarántulas, que explican la citada enfermedad danzarina, por ser el baile descontrolado uno de los efectos atribuidos a la picadura del animal:

apenas estuvieron los huevos en el horno, cuando en la casa nada estuvo, y todo empezó a moverse. Empezaron a bailar las mujeres furiosamente, a bailar la leña, a bailar el horno y dentro de él a formar también danzas el pan. El mismo calor, abultando dividido en diferentes llamas, danzaba. Entraron al prodigio muchas personas de la calle, y del mismo modo se hacían rajas bailando. Concurrió la Justicia y el gobernador de la villa, y hicieron lo que los otros, hasta caersele al gobernador el espadín, el bastón y la peluca y las varas, capas y sombreros a los alcaldes. [...] Bailaba la gente de la villa en cualquiera parte donde

15 Thompson, *The grotesque*, cit. en Iffland, 1978: 46.

se hallaba, bailaban las caballerías, los bueyes, las ovejas y las cabras, bailaban las casas, los cimientos, y el mismo suelo. [...] Empezaron a bailar las eras cercanas al pueblo; bailaban los valles y las colinas [...] los árboles y las peñas, y aun las mismas culebras y la caza y demás brutos del despoblado [...] fueron vistos los dos huevos ir subiendo al aire, y creciendo siempre. En su mayor conglobación reventaron con tan formidable estampido, que ni cien mil cañones de artillería [...] podrían compararse con el endemoniado estruendo de los huevos. [...] De dentro de los huevos salió un torrente de tarántulas líbicas, de peor calidad que las de Apulia, pues sin remedio muere bailando el infeliz a quien pican. (pp. 35-37)

El pasaje integra la mixtura caótica de elementos, el movimiento descontrolado, la hipérbole, el efecto repulsivo, la descomposición y ruptura de formas, la mecanización y deshumanización de las figuras...

Desde este punto de vista, el texto entero de la *Historia de las cuevas* constituye un muestrario o enciclopedia híbrida de numerosos modelos de lo burlesco y grotesco: distintos tipos de visiones infernales o cuasi infernales, alegorías, emblemas, cuentecillos, fábulas, disparates, cartografías imaginarias y reales modificadas por la fantasía burlesca, écfrasis de espacios simbólicos, arengas, parodias épicas, piezas de crítica literaria, sátira de doctrinas filosóficas, etimologías, corografías...

Entre esos modelos destaca el del retrato grotesco o caricatura, que merece quizá unos sucintos comentarios.

LOS RETRATOS GROTESCOS

La caricatura “lleva a cabo la degradación extrayendo del conjunto del objeto eminente un rasgo aislado que resulta cómico [...] mientras permanecía formando parte de la totalidad pasaba inadvertidamente...

tido”:¹⁶ los principios básicos de la caricatura son, pues, la selección, exageración e independización de los rasgos del modelo retratado, convertido en un mecanismo disarmónico provocante a risa o desprecio. Mecanismos expresivos comunes son la hipérbole, cosificación y animalización, como ejemplifica Oriana en su retrato de los godos y los moros en el libro séptimo:

me parece veo delante de mí los godos con sus barbazas y fauces de panteras para tragarme, y los moros con ojos de jabalíes y alfanjes corvos como colmillos y unos y otros echando espumarajos, como los echaba el dios Marte cuando se convirtió en puerco para el no limpio asunto de matar a Adonis. (p. 384)

La caricatura grotesca aparece ya en las primeras páginas de la *Historia de las cuevas*, en la descripción de un viejo “de notable figura”, “anfibología de brujo y diablo” (p. 9) que se revela como alegoría del Tiempo, aunque más adelante tal caricatura se propone de manera sorprendente como disfraz fantástico de Amadís de Gaula. El tal individuo preside un entorno que aporta ya ciertas pistas sobre su sentido simbólico: la gruta en la que vive tiene en la techumbre “esculpido ejércitos, mares, batallas, tronos de reyes y otras quimeras” (p. 7), esto es, exhibe una especie de historia universal concentrada que expresa el paso de los reinos y la fugacidad de las pompas humanas, tema que reaparecerá más adelante en el adorno de la estancia, según la concepción del género artístico de la vanitas...:

¹⁶ Freud, 1981: 181. En realidad puede extraer varios rasgos. Thompson (cit. por Iffland, 1978: 49, nota 91) define la caricatura “ludicrous exaggeration of characteristic or peculiar features”.

Viejo de notable figura, más calvo que la Ocasión y la barba con más lana que las colas de seis zorras, sobrándole en ella el pelo que le faltaba en la cabeza [...] Tenía en el rostro más arrugas y dobleces que los corazones de los palaciegos. Los ojos hundidos [...] y en boca de color de polvo unos dientes de acero más mordaces que las plumas y lenguas de los satíricos. Las orejas de ciervo, aunque no al uso, pues eran sin ramos. Dos grandes alas de plumas rapidísimas que aun reposando volaban. El cuerpo era todo veloso de plumas [...] En los pies tenía por sandalias dos medias coronas de oro y joyas, atadas con jirones de púrpura... (pp. 7-8)

El retrato se compone de elementos disímiles según la mencionada estética grotesca: rasgos visuales hiperbólicos (calva, barba, arrugas, boca color de polvo, ojos hundidos, orejas de ciervo, alas, cuerpo veloso...); sugerencias de animalización (barba con más lana que las colas de seis zorras, orejas de ciervo...); connotaciones satíricas procedentes de juegos mentales y verbales, como la dilogía en dobleces ('pliegues' / 'hipocresías y disimulos'), o la alusión a los cornudos (el viejo tiene las orejas de cuerno, pero sin muchas ramificaciones, ajenas pues al uso moderno, que prolifera en cornamentas); o elementos de la iconografía alegórica del Tiempo: que los dientes sean de acero, por ejemplo, evoca el motivo clásico del *Tempus edax rerum*, reiterado innumerablemente desde el texto de Ovidio (*Metamorfosis*, XV: 234-236):

Tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas,
omnia destruitis vitiataque dentibus aevi
paulatim lenta consumitis omnia morte.

La descripción iconográfica se completa y precisa su sentido en el cierre del pasaje, con valoración moral explícita contrapuesta a

los componentes risibles, pues en la tradición barroca, que es la que corresponde a este libro, la imagen del Tiempo no puede eludir la moralización, y Botello no la elude. El retrato deriva hacia el género de la vanitas, pues el viejo yace reclinando la cabeza

en un cúmulo de sceptros, tiaras, mitras, bastones y todo cuanto es ornato o símbolo de alguna grandeza humana. Junto a él estaba una guadaña de filos de diamante y un reloj también con alas, biforme centauro de pájaro y reloj. (p. 8)

No es necesario recordar los atributos y símbolos del Tiempo como las alas, la guadaña o el reloj, también con alas. Como un viejo alado aparece en la representación emblemática de Cesare Ripa (*Iconología*, II: 360-361), “de acuerdo con el dicho *Volat irreparabile tempus*”, imagen que reproducen prácticamente todos los repertorios. Horozco, *Emblemas morales*, libro II, emblema 9, simboliza el tiempo con un reloj alado sobre una calavera y debajo de una vela; y en el libro III, emblema 29 como viejo alado con guadaña en una mano, una antorcha en la otra y cojo...

A las preguntas del narrador responde el viejo con un “romance cómico”, en el que se identifica como “la edad del mundo ligera”, e insiste en la dimensión moralizante (“royendo las más soberbias / maravillas las sepulto / en el polvo de sí mismas”, p. 9), ofreciendo una especie de autorretrato¹⁷ que prosigue estableciendo la imagen grotesca, en este caso de variedad alegórica: el cuerpo del Tiempo se compone de estaciones (los dos brazos son estío y primavera; las dos plantas el otoño y el invierno; las alas con plumas blancas y negras

¹⁷ Ver para una interesante modalidad de autorretratos burlescos en el Siglo de Oro el trabajo de Arellano-Torres, 2019.

representan los días y las noches; los huesos son los siglos; etc. (pp. 9-10).

Mientras conversan el narrador y el viejo Tiempo, y se acumulan en su coloquio varias historias y ejemplos —algunos de sentido moral, otros según la técnica de los disparates—,¹⁸ sale de lo más interior de la gruta una mujer, cuyo retrato es el segundo caso relevante de la caricatura grotesca: es “la madre Celestina” (disfraz poco convincente de la princesa Urania, según se aclara después), modelo privilegiado de las mezclas monstruosas de elementos (de los reinos de la naturaleza, de especies animales, de lo real con lo fantástico, de lo concreto con lo abstracto, de lo risible con lo repulsivo...) que he señalado como rasgo definitorio de la estética grotesca:

una mujer de malísima cara, negra como la desventura, y con peores ojos que los míos, pues estando iguales en lo demás me excedía en ser bizca [...] La cabeza cubierta de anguilas [...] eché de ver que eran culebras, peluquín de Medusa, en cuyos cabellos por liendres estaban engarradas arañas y escorpiones. De las orejas le colgaban dos lagartos que pudieran pasar por crocodilos en cualquier asqueroso congreso de sabandijas. Las manos de león y león rapante; los pies de grifo; la piel de lobo y el vestido de la piel del diablo... (p. 50)

Como eco menor acompaña a esta madre Celestina una joven “hermosísima” pero “con pies de cabra” (p. 50) o, según otra descripción inmediata, con “cara de mujer y cuerpo de cabra” (p. 51). Estos tres personajes de extraña figura (el viejo Tiempo, la madre Celestina que luego aparece como Minerva, y la muchacha caprina

18 Para el género de disparates que subyace a muchos pasajes de Botello remito al fundamental trabajo de Blanca Perrián, 1979.

a la que se atribuye el nombre de Mariálvara) se descubren más adelante como Amadís, Urania y Oriana:

Miré a mis camaradas y el viejo se había transformado en uno de los más hermosos y galanes jóvenes que he visto, Celestina en la figura que supongo en Minerva y Mariálvara en la belleza que ni acierto a idear en la misma Venus. (p. 73)

El joven explica al narrador que siendo todos personajes encantados, él es en realidad Amadís:

Yo soy Amadís de Gaula [...] La que juzgaste Mariálvara es mi esposa Oriana; la que te pareció Celestina es la princesa Urania, su madre y mi señora... (p. 75)

Semejantes mutaciones de identidad no tienen mucha justificación interna en el relato, pero corresponden a la calidad metamórfica de estas figuras, rasgo propio de lo grotesco, que se manifiesta de manera privilegiada en otros episodios y retratos, en especial en el de Proteo, que empieza presentándose al narrador (Amadís en este caso) y al lector como un hombre mosaico vegetal inspirado sin duda en las pinturas de Arcimboldo –basta mirar *El hortelano* o *El verano* del pintor milanés–. En el libro cuarto Amadís cuenta algunas de sus aventuras en búsqueda de Proteo, dios marino y uno de los brujos principales de las cuevas de Salamanca. En su peregrinación llegan la Isla de los Nabos: allí las mujeres son “feas y puercas” (p. 197), los hombres son bestias, vestidos con pieles de osos y jabalíes; viven en chozas revueltos con los animales (“a un lado come el dueño, a otro un puerco, a otro un buey y a otro un jumento [...] cuatro bestias”, p. 198)... y atienden a los viajeros en un mesón hecho de nabos (las escaleras son raíces de nabos, los escalones tablas de nabos, el techo

de madera de nabos, etc.), cuyo mesonero es un hombre compuesto de hortalizas:

Era la cara de nuestro rústico un nabo muy ancho; la boca un gran golpe o rotura por la cual se vían dentro muchos dientes de ajos, y una gruesa hoja de la hierba que se llama lengua de buey. Los ojos dos encendidos tomates, la nariz una disforme berenjena, las orejas pepinos, los bigotes pimientos y la barba las barbas de algunas cebollas. Formábanle la verde cabellera ensortijados cohombros, y en la frente tenía asido por lobanillo un melón. Los brazos eran dos largas calabazas, y las manos dos manojos de rábanos, el cuerpo un largo nabo que formando el pecho y vientre del grueso tronco se dividía después en muslos y piernas, rematando en dos aplastados trozos de nabo, que a este hombre plantel servían de plantas... (p. 199)

Esta composición de fragmentos vegetales se transforma de repente en un hombre de figura natural “que solo se diferenciaba de nosotros en tener los cabellos de limos. Confesó que era Proteo” (pp. 200-201). En diferentes episodios y relatos internos se mencionan los hijos del hombre nabo, que son en realidad tritones, y otros hombres marinos convertidos en pavos (p. 205), en una sucesión de fantásticas mutaciones que afectan también a las máscaras que participan en la fiesta de bienvenida que le hacen al narrador en una de las cuevas de Salamanca (libro segundo). Tales máscaras solo son aparentes disfraces, porque en realidad son lo que parecen (“no con disfraces, sino siendo verdaderamente lo que parecían”, p. 102), es decir, entes fabulosos pobladores de un ámbito igualmente quimérico. El modelo evidente que inspira su conformación es el de los grutescos que pueblan infinidad de muros, columnas y techos de palacios y academias, con su proliferación de formas vegetales y animales mezcladas, orna-

mentos florales, monstruos fabulosos, guirnaldas, bucráneos y seres mitológicos; acuden, pues, a la fiesta

pájaros medio peces que hablaban, centauros con bocinas, pavones con caras de damas, rosales en vez de rosas floridos con cabecillas de muchachuelas. Viose una infinidad de brujas haciendo sus bailes, ya en la tierra convertidas en diversos animales, ya en el aire vueltas pájaros, y ya hechas sirenas y tritones sumergiéndose y volviendo a salir de los ríos, y a lo último transformadas en ninfas descansaban en lo más alto de los árboles. (pp. 162-163)

Seres de esta especie o semejantes categorías revelan a menudo implicaciones morales y satíricas. En la evocación del modelo de mal gobernante (el tirano ateo y cruel Lestésagro) se describe el valle horrible en el que vive un feroz dragón de varias cabezas –la mayor de mujer, el resto de diversos animales– y muchos brazos con feroces garras (pp. 254-257) que se presenta como guía y protector del rey. El monstruo está acompañado de muchos otros, que son alegorías de vicios y corrupciones: la Avaricia, el Robo, el Homicidio, la Brutalidad, el Fraude, la Traición, la Tiranía... La hidra se revela finalmente como alegoría de la moderna razón de Estado (p. 257) que prescinde de cualquier consideración moral para lograr el éxito de sus tiranías. Se reconoce en este pasaje un debate clásico en el Barroco sobre la legitimidad de ciertas prácticas de gobierno que Maquiavelo había descrito en su *Príncipe*, y que provocaron una fuerte oposición teórica en tratadistas españoles.¹⁹ Las huestes y aliados de Lestésagro abundan en seres grotescos: el rey de Guinea, negro medio gigante

19 Ver Arellano, 2006; Strosetzki, 2008; Julio Juan Ruiz, 2005, 2013.

y disforme (p. 285), y todas las razas monstruosas habituales en los repertorios de curiosidades:²⁰

los acéfalos, sin cabeza, y con los ojos en los hombros; los sciópodos de solo un pie, mas este como rueda de un coche, que vuelto hacia arriba les sirve de tejado, y los cinamolgos con cabezas de perro... (pp. 267-268)

En el caso de los ejércitos de Lestéagro las figuras grotescas se insertan en ambientes y acciones igualmente fantásticos y disparatados a menudo, pero hay otros ejemplos en los que el retrato grotesco aparece con categoría autónoma, como el del gigante Arlequincucio en el romance desatinado “Yace en Grecia una montaña”, retrato basado fundamentalmente en la hipérbole en la que se integran algunos otros motivos teratológicos como el de los panotios o gentes de largas orejas —otra de las habituales razas monstruosas—. Arlequincucio

tenía orejas tan largas
que tendido su involucro
sobre el mar formaban puente
y daban camino enjuto
desde Méjico a San Lúcar

20 Ver Kappler, 1986. Algunas de estas categorías, como las razas monstruosas, responden además a la mencionada estructura de variedades curiosas, como sucede con otros pasajes: catálogos de fuentes maravillosas (pp. 112-113), propiedades de plantas maravillosas como la hierba hupa (que descubre los tesoros), la raíz baara o la planta que produce el cordero borometz (p. 114), que son infaltables en los textos del género, como el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada o la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, que siguen generalmente a Plinio (*Historia natural*) y otros repertorios de la antigüedad y polianteas. Ver Infantes, 1988; López Poza, 1990, 2000.

y desde Cádiz al Cuzco.
 Era la nariz tan grande
 que a su ruido narigudo
 jamás el Dominus tecum
 dijeron sus casquilucios,
 pues de allí a noventa leguas
 salía allá el estornudo.
 Padeciendo mal de orina
 le curaron cuatro chulos,
 [...]

hasta que un día con fuerza
 orinó de un solo pujo
 todas las olas y todas
 las arenas de Neptuno
 [...]

se peinaba en el oriente,
 escupía en Acapulco,
 en medio del sur meaba
 y cagaba en el Arturo.
 Más de cien mil concubinas
 eran colchón de este bruto
 [...]

Es bestia porque es un asno,
 es bestia porque es un mulo,
 y aún es más dos animales
 porque es perro y es cornudo... (pp. 244-246)

Además de los aspectos grotescos (caricatura con exageración de rasgos salientes como las orejas y la nariz, explotación de la escatología y funciones groseras de la corporalidad, animalización...) es evidente la relación de este romance con la *Fábula de Píramo y Tisbe*

gongorina: repárese en la proliferación de cultismos característicos –féretro, cadáver, cerbéreo, involucro, calambuco, émula, sulfúreo, ardores trisulcos, incursos, coturno, intercolumnios, tripudios, preludios...– e incluso en la coincidencia de algunos vocablos presentes en las dos obras, aunque en adaptaciones contextuales diversas (machucho, estornudo, casquilucios, arrullos, calambuco, incurso...).

Basada en las posturas, el vestuario y la descompuesta necesidad se localiza en el libro tercero la sátira del personaje “figura”²¹ del lindo de la época:

Vivía en cierta ciudad un cuellierguido, más observante de la moda que de la ley de Dios. El sombrero tenía tres picos, la discreción ninguno. El rubio peluquín iba recogido atrás en su bolsa de seda y siendo el galán pelinegro mostraba la cabeza rubia con el cogote fondo en grajo. [...] La casaca en afectada hechura colocaba al talle fuera de su lugar y a todo el hombre fuera de sí. (p. 127)

Ya en el extremo de la anatomía grotesca, puede considerarse el brazo que declara las doctrinas mágicas de la cueva, brazo “que sin cuerpo está en el aire haciendo las acciones y gestos a la voz del catedrático invisible” (p. 309). En este caso la presencia visual del brazo flotante se asocia para producir el efecto grotesco con la vorágine verbal²², acumulación de términos basada en la repetición y juego con frases hechas, explorando de nuevo otra modalidad de los disparates:

21 El término designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio. Sobre el concepto de figura ver Asensio, 1965: 77-86.

22 Para este recurso y otros juegos de ingenio ver Arellano, 2019.

salve, brazo, instrumento que sabes abarcar todo el vasto mundo científico. Brazo que no darás tu brazo a torcer aun luchando a brazo partido con el mismo Apolo, brazo inmortalmente digno de presidir desde los brazos de la silla del prodigioso Hércules [...] Brazo que no eres brazo de mar, sino mar insondable de quien es brazo el mare magnum de la erudición, brazo domador de las parcas del olvido y más invencible que los cien brazos del centímano Briareo... (pp. 309-310).

En otro pasaje posterior, al brazo se asocian las orejas y un segundo brazo:

aparecieron sobre la silla del invisible dos orejas de hombre y otro brazo. Y los dos brazos taparon a las dos orejas, como rehusando oírme... (pp. 348-349)

Se trata de una visión desintegrada de la figura humana en la que cada parte del cuerpo actúa independientemente, en una descomposición que permite recomposiciones monstruosas como algunas que se han mencionado.

Si se recapitulan los mecanismos compositivos de los retratos jocosos en Botello se hallará, pues, un completo catálogo de los principales recursos de la estética grotesca: desintegraciones y remiendos extravagantes, metamorfosis y mezclas caóticas de elementos materiales y morales, de seres de los distintos reinos de la naturaleza en heteróclitas acumulaciones, hipérboles, movimientos descompuestos, resalte de los aspectos groseros del cuerpo y sus dimensiones fisiológicas más elementales, juegos de palabras y alusiones burlescas, componentes satíricos, cosificaciones y animalizaciones, explotación del género de disparates, y en general un predominio de la perspectiva visionaria fantástica que permite al narrador (y a Botello en última instancia) la libertad omnímoda de construir su relato y sus

descripciones según la ya citada estructura miscelánea, en este caso aún más libérrima en su (des)organización, ya que todo se presenta como una historia mágica de brujos y brujerías sin más orden que el gusto por “la patraña y el frenesí”.

Estas características mal se corresponden con la actitud ilustrada que han visto en Botello críticos como Mavridis (2005) o Rodríguez de la Flor (1987), considerando que la *Historia de las cuevas* refleja la oposición de la perspectiva científica de una nueva época frente al universo mágico de la anterior, y que en las páginas de Botello se trasluce la burla de la superstición y la confianza en la razón y la ciencia. Burla de supersticiones sí (pero eso se produce ya en el barroco, sin esperar a la Ilustración); confianza en la ciencia no, desde luego, ya que lo que exhibe Botello es un acusado escepticismo más cerca del desengaño barroco que del optimismo del Siglo de las Luces. En las fórmulas del retrato grotesco se confirma, creo, lo que escribí en un análisis anterior de las burlas y veras en la *Historia de las cuevas*:

Su mismo tejido estilístico, aunque irónico, paródico y burlesco, pertenece a un mundo de fantasía hiperbólica y grotesca que se valora en sí mismo, por sus propias cualidades expresivas. La evidente fascinación de Botello por las fabulosas aventuras de las cuevas, la estética grotesca, las alegorías y las formas de ingenio remiten al barroco, época en el que textos como los de Quevedo operan ya en un sentido burlador de las supersticiones. Por otro las conclusiones escépticas sobre las posibilidades del conocimiento, o la consideración de la teología como reina de las ciencias remiten al mismo mundo. Botello está, sin duda, a las puertas de una época que nace. Pero su mundo cultural y estético pertenece en buena parte a la que se niega a morir. (Arellano, 2019: 52)

REFERENCIAS

- ABREU, Carlos d' (2015). "Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, poeta ibérico da pré-Ilustração e fundador da Academia dos Unidos", *Hipogrifo*, 3.2: 71-109.
- ARELLANO, Ignacio (1984). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- (2006). "Decid al rey cuánto yerra. Algunos modelos del mal rey en Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.). *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos. 149-180.
- (2019). "Burlas y veras en la Historia de las cuevas de Salamanca de Francisco Botello de Moraes", en *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*. Ed. António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa. New York: IDEA. 31-54.
- ARELLANO-TORRES, Ignacio D. (2019). "Selfies burlescos en el Siglo de Oro. Autorretratos de poetas". *Romance Notes*. 59.2: 223-233.
- ASENSIO, Eugenio (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- BAJTÍN, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- BOTELLO DE MORAES, Francisco (1737). *Historia de las cuevas de Salamanca*. Salamanca: Antonio Josef Villagordo.
- (1987). *Historia de las cuevas de Salamanca*. Ed. Eugenio Cobo, introducción de Fernando Rodríguez de la Flor. Madrid: Tecnos.
- FREUD, Sigmund (1981). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- GÓNGORA, Luis de (1998). *Romances completos*. Ed. Antonio Carreira. I. Barcelona: Quaderns Crema.
- HOROZCO, Juan de (1589). *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta.
- IFFLAND, James (1978). *Quevedo and the Grotesque*. London: Tamesis Books.

- INFANTES, Víctor (1988). “De Oficinas y Polyanteas: los diccionarios secretos del Siglo de Oro”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos. 243-257.
- KAPPLER, Claude (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1990). “Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica”. *Criticón*. 49: 61-76.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2000). “Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”. *La Perinola*. 4: 191-214.
- LOURENÇO, António Apolinário, Carlos d’Abreu y Mariela Insúa (eds.). (2019). *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*. New York: IDEA.
- MAVRIDIS, Spyridon (2005). “Historia de las cuevas de Salamanca: la desacralización paródica de una leyenda en el umbral del siglo de las luces”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cuevassa.html>
- PERIÑÁN, Blanca (1979). *Poeta ludens*. Pisa: Giardini.
- PORCAR BATALLER, Christian Juan (ed.) (2020). *Satyrae*, de Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, Bamberg: University of Bamberg Press.
- RIPA, Cesare (1987). *Iconología*. 2 vols. Madrid: Akal.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique (2020) “Prólogo a una edición y traducción necesarias”, en Botelho de Moraes, *Satyrae*. Ed. Christian Juan Porcar Bataller. Bamberg: University of Bamberg Press. 9-12.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1987). “Introducción” a Francisco Botello de Moraes. *Historia de las cuevas de Salamanca*. Ed. Eugenio Cobo. Madrid: Tecnos.

- RUIZ, Julio Juan (2014). “Maquiavelo y la razón de Estado en dos obras dramáticas de Calderón de la Barca”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 32: 341-356.
- STROSETZKI, Christoph (2008). “La filosofía política, el tacitismo español y Calderón”, en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*. Ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt. Stuttgart: Franz Steiner. 533-549.

