

De la *Domus Aurea* al matadero de la Sevilla imperial: esperpénticos diálogos de perros

From *Domus Aurea* to Imperial Seville Slaughterhouse: Dogs' Esperpentic Dialogues

Pedro Santa María de Abreu

<https://orcid.org/0000-0002-0329-7941>

Instituto de História Contemporânea/In2Past

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

PORUGAL

pedro.abreu@fcsh.unl.pt

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 643-662]

Recibido: 20-01-2025 / Aceptado: 25-02-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.41>

Resumen. Desde una poética de lo *gruttesco*, y de modo interdisciplinar, comparatista, en este artículo nos acercaremos a la novela ejemplar del *Coloquio de los perros*, entendiéndola en su dimensión de parodia esperpéntica del modelo clásico y renacentista del género literario diálogo. Con un *pathos* barroco relativista e incluso nihilista, Cervantes construye un artificio dramático en el que la especulación filosófica se picariza, representando en modo grotesco la España imperial de los llamados Siglos de Oro. Asimismo, conectamos esta obra cervantina con el grotesco esperpéntico de Ramón del Valle-Inclán y lo situamos dentro de una poética general de este modo de representación que tanto contribuyó Cervantes a situar en el centro de las poéticas occidentales.

Palabras clave. Cervantes; grotesco esperpéntico; Valle-Inclán; mímisis; diálogo; poéticas occidentales; barroco; escepticismo; nihilismo; picarización.

Abstract. This study aims to analyse the «novela ejemplar» *Coloquio de los perros*, interdisciplinarily and comparatively, in a *gruttesco* poetics basis and taking in consideration its parodic, grotesque, *esperpéntico* dimension towards the classic-renaissance dialog genre. Cervantes builds up a burlesque, dramatic artifact,

relativistic and even nihilistic at once, in which philosophical speculation is *picarized*, thus representing –*in maniera grottesca*— the so called Siglos de Oro of imperial Spain. We relate, as well, this major cervantine work with Ramón del Valle-Inclán's *esperpéntico* grotesque considering a general and historical poetics of this representational mode which Cervantes utterly contributed to bring inside the core of occidental poetics canon.

Keywords. Cervantes; Esperpento grotesque; Valle-Inclán; Mimesis; Dialogue; Occidental Poetics; Baroque; skepticism; Nihilism; Picarization.

BERGANZA.- Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.

CIPIÓN.- Así es la verdad, Berganza; y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional. [...] El verdadero sentido es un juego de bolos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer¹.

1. INTRODUCCIÓN

Mucho se ha escrito —y con muy diversos enfoques y calidades— sobre el *Coloquio de los perros* (forma acortada de su extenso y descriptivo título original: *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman, «los perros de Mahúdes»*), la audaz e híbrida composición literaria que cierra, a modo de «coda», el conjunto de las doce *Novelas ejemplares*. Según Juan Bautista Avalle-Arce, estas:

Se cierran con el *Coloquio de los perros*, donde, con un escamoteo de la más alta prestidigitación, el amor está sustituido por la picaresca engastada en la brujería, y donde errabundos gitanos están sustituidos por dos perros no menos errabundos y parlantes. Estas vidas perrunas son producto de una fantasía desenfrenada con artístico método, lo que las emplaza con toda naturalidad en la España geográfica e histórica de Felipe III. Las funciones estructurales del *Coloquio* son, además, como una coda musical².

1. Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 577 y 631.

2. Avalle-Arce, 1987, p. 30.

Se trata de una suerte de repaso filosófico-moral respecto a los temas más destacados de todo aquello que lo precede. Décadas después de Avalle-Arce, escribe Aurora Egido en su libro *Por el gusto de leer a Cervantes*, en el artículo «La memoria ejemplar y el *Coloquio de los perros*»³, que «al verter las voces humanas en boca de animales dialogantes, el lector no solo encontrará amenidad y variaciones, sino una *nueva perspectiva crítica* respecto a las materias de las que aquéllos tratan» [es nuestra la cursiva].

Será este nuestro punto de partida para proponer el acercamiento a una poética de lo grotesco (y, por ende, del grotesco esperpético de Valle-Inclán) a propósito de este desconcertante diálogo cervantino entre dos pícaros canes con nombres humanos, tan humanos, sugerentes, literarios e irónicos como Cipión y Berganza.

Señalemos, pues, los temas que articularemos, para desarrollar la relación que mantiene el complejo modo de representación al que se llama grotesco, y el escepticismo como actitud y método en su origen, pero muy peculiarmente en esta breve obra maestra que es el *Coloquio*. Como se sabe, es el escepticismo un principio epistemológico fundamental para la ciencia en su sentido más amplio (esto es, como conocimiento, saber), y está relacionado, a su vez, con la ironía (este rasgo expresivo tan particular de Cervantes) y, filosóficamente, con el relativismo y el nihilismo. Cabe señalar que todos estos conceptos sufren la vulgarización de su uso y, por tanto, el prejuicio no bien informado (documentado) respecto de los mismos. En el caso concreto del *nihilismo*, se agudiza el problema conceptual previo, ya que incluso en unos mismos autores cobra uno u otro sentido, no pocas veces antagónicos.

Sin duda, las *Novelas ejemplares* son una reunión de obras tan rica que resultaría imposible, iluso, incluir aquí, aun de manera sumaria, sus particularidades. Por ello, nos concentraremos en esta, que según Avalle-Arce «es, fuera de toda duda, el más audaz experimento novelístico de toda la serie, un triunfo total en todos los sectores y una pequeña obra maestra»⁴.

Novella que cierra, como se ha dicho, a modo de síntesis general y comentada a los once relatos que la preceden, en ella el lector lee, siguiendo la lectura de otro lector (el licenciado Peralta) un texto que, al final de *El casamiento engañoso*, se nos presenta como un diálogo oído y «casi» visto por el alférez Campuzano, «sucisos que exceden a toda imaginación pues van fuera de todos los términos de naturaleza» y, aun asegurando la veracidad de esta conversación entre canes, el autor (transcriptor) de esta zooconversación concluye su presentación al (habilitado) lector Peralta refiriéndose a lo que vamos a leer, este y nosotros con él, metalectores, como «sueños o disparates»⁵.

3. Egido, 2018b, p. 325.

4. Avalle-Arce, 1987, p. 23.

5. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 576.

El diálogo que, mientras el alférez echa una cabezadita, se relata, es, sobre todo, el que —«sueños», «Disparates»— acaece entre Berganza (nombre que cambia en varias ocasiones, lo cual no es baladí)⁶ y su amigo Cipión, que va actuando como contrapunto dialógico, incidiendo sobre todo en aspectos filosóficos, morales y estilísticos (crítico-literarios, en fin) de los luengos parlamentos de Berganza⁷. Este va contándole a Cipión su trayectoria vital, con un esquema que constituye un repaso temático a todas las *Novelas ejemplares*, con un enfoque eminentemente picaresco: la historia de este remedo de filósofo cínico recorre múltiples amos y amas, criticando con este recorrido a sectores representativos de la sociedad. Desde el matadero, donde «todos cuanto en él trabajan, desde el menor hasta el mayor, es gente de ancha conciencia, desalmada, sin temer al Rey ni a su justicia; los más, amancebados; son aves de rapiña carníceras»⁸, hasta los pastores («eran los lobos»), donde «la defensa ofende, la confianza roba y el que os guarda os mata»⁹. El sistema legal: un «alguacil» y «un escribano» (los garantes de la ley) «amancebados con dos mujercillas» con «mucho de desenfado y de taimería putasca» y en particular sobre los «escribanos», «jueces» y «abogados»: «no todos entretienen los pleitos, ni avisán a las partes, ni todos llevan más de sus derechos», «ni todos se aúnán con el juez», «ni todos los alguaciles se conciertan con vagamundos y fulleros», «muchos no son arrojados, insolentes, ni mal criados, ni rateros». Esto es, se afirma por la vía de la negación irónica ese «no todos»¹⁰, la corrupción de todo el sistema encargado de impartir justicia. El ejército: «la compañía llena de rufianes churrulleros»¹¹. «Gitanos», «moriscos» y esclavos guineanos, que se igualan en sus vicios y humanas debilidades a «mercaderes» y demás «buena gente» (expresión que Cervantes aplica a unos y a otros con evidente desenfado e ironía). Además, y más adelante profundizaremos en esta arriesgada osadía cervantina, a la Iglesia católica, con «Su Santidad del Papa» a la cabeza, acompañado por sus «doce cardenales»¹².

6. Como, de hecho, señala Américo Castro, denominándolo «realidad oscilante» (lo citamos más adelante) o, en nuestro caso, representación bacyélmica de lo real.

7. Nombre (más bien apellido) que al lector hispanohablante remitirá, consciente o inconsciente, al linaje español de los Berganza. A un lector de cultura portuguesa, podrá evocar la portuguesa Casa de Bragança, una de las familias aristocráticas más importantes en la historia del imperio portugués, sobre todo a partir de la Restauração de la monarquía portuguesa, en el proceso de separación de Portugal respecto a España que en 1640 se desencadenó. Serían, los Braganza, la familia en la cual asentaría la corona portuguesa desde entonces hasta el final de la monarquía en este país (1910). La simple elección de este noble apellido para un can pícaro es ya en sí un clásico procedimiento grotesco: elevar lo bajo, rebajar lo elevado.

8. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 580.

9. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 589.

10. Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 604-608.

11. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 614.

12. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 636.

A toda esta crítica social aporta Cipión un sentencioso juicio que tiene mucho de cínico-senequiano: «pocas o ninguna vez se cumple con la ambición que no sea con daño de terceros»¹³. Confluye, aquí, además de esa línea filosófica clásica, el tópico cristiano medieval del *sic transit gloria mundi* (con otro tema relacionado: *vanitas theatrum mundi*). Ambas líneas, la cínico-senequiana y la judeocristiana, destranscendentalizadas o desde la heterodoxia religiosa, permiten intuir un resultado de nihilismo, esto es, de negación, de rechazo, respecto a valores, paradigmas, convenciones y, en definitiva, hacia los ejes principales que vertebraban aquellos sistemas imperiales de aquel entonces (manteniendo su plena vigencia en los contextos sociales, económicos y culturales que se critican en los esperpentos de Valle-Inclán)¹⁴.

Además, y dentro de las *Novelas*, el *Coloquio de los perros* se articula, por lo menos, con *Rinconete y Cortadillo*, a través de la referencia explícita a Monipodio, el coordinador o secretario general del gremio de los pícaros de aquella Sevilla imperial del xvi, o con *La gitanilla*, además de con los temas que se desarrollan en las demás novelas. *El casamiento engañoso* sería, según Avalle-Arce, «el prólogo novelístico» al *Coloquio*¹⁵. En otra dimensión, hay conceptos filosóficos que relacionaremos, en la senda de Américo Castro (1972) y otros, con el escepticismo, el relativismo, el perspectivismo y el nihilismo (conceptos que se articulan entre sí en el plano más amplio de la actividad racional). Por cierto, no deja de ser posible leer, en esta novela ejemplar, una irónica parodia respecto a un presupuesto axiomático de la ideología oficial teológico-racionalista que había separado, desde el *Antiguo Testamento*, lo animal no humano de lo racional.

Pero, antes de pasar a la cuestión de cómo se relaciona el modo de representación grotesco con el escepticismo y demás conceptos mencionados, deshilvanando la maraña de pensamiento filosófico y prácticas estéticas que conectan a Cervantes con Valle-Inclán, quisiéramos reflexionar a partir de la siguiente cita del *Coloquio*:

CIPIÓN.- Antes, Berganza, que pases adelante, es bien que reparemos en lo que te dijo la bruja, y averigüemos si puede ser verdad la grande mentira a quien das crédito. Mira, Berganza, grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias y que el sacristán en forma de jumento la serviese los años que dicen que la sirvió. Todas estas cosas y las semejantes son embelecos,

13. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 593. Añádanse a esto las siguientes palabras de Cipión: «nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo» (p. 645).

14. A propósito de la cadena de servidumbres –forzadas o deseadas– que se describe y analiza en el *Coloquio*, es interesante notar que dos de los personajes son «negros de Guinea» comerciados por «portugueses» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 600) y cuya condición de esclavos se expresa claramente en el diálogo-relato. Dos imperios, el portugués y el español, entonces unificados bajo la corona de la casa de Habsburgo (desde 1580), y cuyas relaciones comerciales negreras quedan inequívocamente consignadas por don Miguel de Cervantes. Cabe recalcar que las consideraciones y juicios que sobre estos personajes expresa Berganza no difieren de las cáusticas descripciones de vicios y corrupciones de los demás tipos sociales que figuran o se refieren en el *Coloquio*.

15. Avalle-Arce, 1987, p. 20.

mentiras o apariencias del demonio; y si a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón, pues hablamos siendo verdaderamente perros, o estando en su figura [...]¹⁶.

Brujería, verdades o mentiras, animalización (literal) de hombres, ilusiones, el demonio en boca de racionales canes cuyo discurso es en no pocas ocasiones —o parlamentos— un discurso cartesiano. Y, poco después, se repiten las palabras que previamente hemos leído en boca de una hechicera que ocupa una significativa parte de la novela, la bruja Cañizares¹⁷. Como señalaremos más adelante, estos proféticos versos proceden de la tradición judeocristiana:

Volverán a su forma verdadera
cuando vieran con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos,
por mano poderosa para hacerlo.

El tema del poder y la a este asociada gloria, efímera y vana: *sic transit gloria mundi*, que es objeto predilecto de la crítica grotesca. Tal como señala Montero Reguera¹⁸, no son en absoluto despreciables aquellos versos que dedicó Cervantes al túmulo del mismísimo Felipe II y que concluyen con palabras que bien merecen el calificativo de nihilistas «... y no fue nada». «No fue nada». Podría recordar, en este punto, el siniestro, anonadante final de uno de los más significativos personajes de don Ramón del Valle-Inclán, el tirano Santos Banderas:

Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay, fueron las ciudades agraciadas¹⁹.

Volviendo a nuestra corrosiva *novella* (y no menos anonadante que la de Valle-Inclán), los lectores de aquella podemos seguir los razonamientos hermenéuticos de Cipión y Berganza, quienes, serenos y prudentes, oscilan entre la interpretación en sentido figurado (alegórico) o en sentido «literal»:

[...] tomándolo en el sentido que he dicho, paréceme que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de la fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia, y tenidos en poco de aquellos que más los estimaban. [...] me doy a entender que no

16. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 630.

17. Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 621 y 630.

18. Montero Reguera, en su edición de *Novelas ejemplares*, p. 25. Aprovecho para agradecerle al profesor Montero Reguera sus valiosas recomendaciones.

19. Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, p. 230.

en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha; ni tampoco en este consiste nuestro remedio, pues muchas veces hemos visto lo que dicen y nos estamos tan perros como ves²⁰.

Seguimos sus razonamientos, como se ha dicho, y aunque presentándonos dos perspectivas sobre un mismo objeto (la «realidad oscilante», como escribió Américo Castro, en su «El pensamiento de Cervantes»²¹, estos perros sabios acaban por conducir a sus lectores hacia un «verdadero sentido»: «un juego de bolos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer»²². Ahora bien, detengámonos y fijémonos en este incógnito «quien lo puede hacer», que es cuando menos misterioso, al menos en el contexto del *Coloquio*. Lo cual creemos que puede suscitar una reflexión o aviso metodológico extensible a todo este artículo.

Supóngase que ese «quien lo puede hacer» se trate de 'Dios'. ¿Quién o qué más? Sin embargo, la omnipresencia y el gran poder del Santo Oficio en tiempos de Cervantes torna asaz frágil cualquier certeza respecto al grado o a la sinceridad de la supuesta religiosidad del escritor o de gran parte de los artistas de aquella época – de la mayor parte de las épocas, en realidad²³. Piénsese en Sócrates, el mayéutico, convidado a la cicuta, o, más de los tiempos de don Miguel, aquel tan digno de memoria –e infelice– caso Galileo. O por qué un pintor como Velázquez no exploró más su vis mitológico-anatómica²⁴: de cómo el brazo armado de la Iglesia Católica en la España posmedieval supo desmotivar la experimentación y los intereses de artistas y científicos, en fin, del pensamiento creador, da fe el limitadísimo repertorio temático de las artes plásticas del Siglo de Oro (oros y platas de Potosí). Así, cabe preguntarse hasta qué punto había o no había mayor o menor sinceridad y convicción en aquellas fes de antaño, tan consensuales, en aparien-

20. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 631.

21. Américo Castro, 1980 [1972].

22. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 631.

23. Sabemos, por supuesto, de la cervantina voluntad de ascensión o, cuando menos, de alejamiento del mundanal ruido (al final de su vida, lo cual es tan humano...). Y para ello eligió a la Orden Tercera, de destacada humildad, como podemos comprobar por cómo fue el entierro «con el rostro descubierto y con el sayal de los franciscanos» (según Canavaggio, en el Portal Miguel de Cervantes de www.cervantesvirtual.com). Pero ello no nos aclara hasta qué punto fuera, el escritor, más o menos cristiano, más o menos religioso, incluso más o menos agnóstico o ateo. Un caso asaz diverso, por género, edad y condición, pero que a colación bien traerse puede, como ejemplo de artista-pensador que se acogió a la protección y mantenimiento de alguna orden de clausura, sería el de Sor Juana Inés de la Cruz. Sobre la heterodoxia religiosa de Cervantes, es interesante el artículo de Blanca Santos de la Morena «La desintegración de la religión en *La Numancia*» (2020).

24. Visítese el Museo de Bellas Artes de Sevilla, formado casi exclusivamente por obras de pintores y escultores de la España contrarreformista, para comprender la preferencia anatómica (por parte de quienes financiaban a los artistas) por figuras semidesnudas masculinas (todas, sin excepción, salvo en el caso de la pecadora Eva bíblica), personajes preferentemente martirizados (Cristos sangrantes, san sebastiánes y otros flagelados), además de un interés agudo por las anatomías infantiles (con o sin sexo). En otros museos donde se integran obras de otras latitudes (como el del Prado) no se alcanza a atisbar con la misma claridad el carácter obsesivo, reiterativo, de las artes plásticas españolas en los siglos XVI y XVII. Algo extensible, en mayor o menor medida, al orbe católico.

cia, durante ciertas épocas. Épocas que tienen en común la existencia de un brazo no poco ni mal armado de la institución religiosa hegemónica: tal como ha seguido ocurriendo hasta hoy día, con las correspondientes variaciones de temporada, bajo regímenes autoritarios de uno u otro signo político y/o religioso. De hecho, las continuas referencias negativas, casi recelosas por parte de Cipión y Berganza, a la «murmuración» y a los «murmuradores» podrían explicarse como una denuncia sinuosa por parte de quien, en boca de estos dos perros más petronianos que esopianos, más de escarnio y maldecir que teologales o de llano moralismo, vivió en una época de feroz delación y consiguientes represiones, auto de fe aquí, auto de fe acullá. Como podemos leer en la edición de Montero Reguera de las *Novelas ejemplares*²⁵:

Felipe II [...] se postula como el abanderado de la contrarreforma católica tras la finalización del Concilio de Trento (1545-1563), de manera que la vida española de la época se encuentra profundamente mediatisada por lo religioso. Todo ello conlleva una cerrazón ideológica que hace perseguir cualquier foco de heterodoxia. Los índices inquisitoriales, cada vez más estrictos desde el de 1559, el decreto del mismo año prohibiendo seguir estudios universitarios fuera de España (a excepción de Bolonia, Roma, Nápoles y Coímbra) y los procesos contra el arzobispo Carranza (1558-1576) y Fray Luis de León (1571-1576) son buenos ejemplos de esa presión ideológica y religiosa en la España de la segunda mitad del siglo xvi.

La historia nos demuestra (documentos y obras, haylos; objetos; en fin: pruebas de ello) que allí donde es más amplia la libertad de expresión —condición para el desarrollo del pensamiento, racional o irracional— más se han creado, descubierto e inventado novedades y heterodoxias que, en no pocos casos, han supuesto las bases para nuevas y válidas direcciones de las artes y las ciencias. En fin, de lo humano fundamental. Un ejemplo —prueba de ello, quizá más claro sobre todo por su proximidad a nosotros— es el de las dictaduras del (aún nuestro) siglo xx: el *Estado Novo* de Salazar, el III Reich de Hitler, la URSS o la España nacionalcatólica de Franco. O el actual Afganistán (por irnos a desiertos lejanos) u otros Estados teocráticos. Tendemos a atenuar el poder de la censura cuanto más lejos esta instancia de poder armado se sitúe: lejos en el tiempo; lontananzas espaciales. Sin embargo, cuán poderoso es este instrumento de control, y cuánto puede llegar a condicionar la expresión de las ideas de quien fuere: sea creador de arte, o artista o científico. Quizá no se haya insistido lo suficiente en que basta que un Estado no incorpore a su sistema legal reglas teocráticas (como las de aquella tridentina península ibérica) para que afloren (florezcan) heterodoxias, herejías, apostasías, desvíos, discrepancias, novedades revolucionarias (como la de aquel aplastado Galilei, nunca suficientemente recordado), nuevos estilos, nuevas teorías: movimiento... y otras "movidas".

Uno de los más importantes novelistas portugueses contemporáneos, José Cardoso Pires, quien hubo de crear bajo una dictadura ibérica, la portuguesa, reflexionó sobre esta cuestión desde su pleno conocimiento de causa y efecto:

25. Montero Reguera, en su edición de *Novelas ejemplares*, p. 16.

Na máquina totalitária, sem independência entre os poderes, os braços da repressão trabalham em compromisso contínuo. Polícia e tribunal, decreto e censura fazem parte de uma mesma aliança [...]. Mas fora da cumplicidade jurídico-policial e das suas ramificações militares que garantem a Censura do Estado, geram-se espontaneamente na sociedade fechada outras zonas de vigilância que resultam do clima de medo e de corrupção em vigor. A vários escalões, claro; e nas formas menos conscientes, também.

Desde a autocensura individual à autocensura de grupo (centros culturais, bibliotecas e boletins de empresa) toda a paisagem mental portuguesa era percorrida por circuitos de policiamento da opinião escrita [...]²⁶.

No hay razón para creer que estas palabras, escritas con relación a un período de nuestra historia reciente, no puedan trasladarse a los siglos de Cervantes. Para más inri, con la Inquisición de por medio. Así que, por todo lo hasta aquí aducido, se vuelve necesario incluir un cierto grado de escepticismo ante nuestros propios juicios y reflexiones y entre ellos y lo que creamos que Cervantes pudo querer expresar con una u otra elección sintáctica o semántica. Lo escrito (tal como lo pintado o esculpido) en sociedades tan celosamente vigiladas como los países católicos de la época en la que le cayó en suerte nacer²⁷ deberían incluir, o deberían llevar, ciertas zonas (palabras, frases, párrafos) de ambigüedades y rarezas ante las cuales podría volverse imprudente asumir, sin reservas, una exégesis integral o definitiva. Escribir bajo censura implica más de lo que a veces se tiene en cuenta como factores de la producción artística, en suma.

Bien pudiera ser que el modo grotesco, en el caso del *Coloquio de los perros*, guarde cierta relación con ese ambiente censorio. Y que la sinuosidad y las características más intrincadas del estilo barroco sean, tengan, en parte, algo que ver con ello. Pero, ¿qué es exactamente lo grotesco, el modo de representación que a lo largo de las épocas llegó hasta Cervantes, Quevedo, Goya o Valle-Inclán? Lo veremos a continuación.

26. Cardoso Pires, *E agora, José?*, p. 155.

27. El hispanista inglés Henry Kamen, en su reciente, provocador y muy documentado libro *La invención de España*, dedica un capítulo a desarticular lo que considera el «mito del aislamiento», y aporta datos no desdeñables para concluir que «la visión de una España en la cual durante doscientos años no se pensaba, no se escribía y no se leía, solo porque se vivía con miedo a la Inquisición, resulta tan grotesca que lo asombroso es que alguien la haya aceptado en serio» (Kamen, 2020, pp. 156-160). Es otra perspectiva de las cosas, que vale la pena tener en cuenta; no creemos, empero, que desactive la plausibilidad de lo que Claudio Guillén, en su discurso de ingreso en la RAE, denominó «el problema de la discontinuidad cultural española» (2003, p. 33): «sobre todo desde fines del siglo xvi, el poder dogmático y la censura inquisitorial paralizan en España los mejores estudios clásicos, el pensamiento renovador o disidente, la relación con las universidades extranjeras y las novedades científicas y filosóficas europeas [...] No subestimemos el que la Inquisición durara "aproximadamente el tiempo transcurrido entre la muerte de Jorge Manrique y de Larra"». De hecho, el mismo Kamen, algunas páginas después de referir ese «mito del aislamiento», afirma que «a diferencia de cualquier otro país, [España] tuvo una Inquisición coercitiva que se dedicó a arrancar de raíz el error. La orden más combativa de la Iglesia de la Contrarreforma, los jesuitas, fue creada al principio por españoles» (Kamen, 2020, p. 319).

2. DE LOS GRUTESCOS AL GROTESCO ESPERPÉNTICO. LO GROTESCO COMO MODO DE REPRESENTACIÓN DE LO REAL

Mijaíl Bajtín, en *Rabelais and his World*²⁸, distingue a grandes rasgos dos principales modos de representación, discernibles en cualquier objeto artístico: el modo grotesco y el modo clásico (que, por cierto, también aplicarse podría a otras representaciones, como las discursivas de las ciencias sociales y humanas):

In the art and literature of past ages we observe two such manners, which we will conditionally call grotesque and classic. We have defined these two canons in their pure, one may say extreme, form. But in history's living reality these canons were never fixed and immutable. Moreover, usually the two canons experience various forms of interaction: struggle, mutual influence, crossing, and fusion²⁹.

Desde la teoría literaria, que aquí desarrolla la distinción filosófica que Nietzsche planteara, entre lo apolíneo (lo «clásico», en Bajtín) y lo dionisiaco (lo «grotesco»), en *El nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, no es en este sentido en el que, en general, se usa el término. En el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (23.^a ed., 2014) encontramos:

Grotesco, ca (Del it. grottesco, der. de grotta 'gruta'): 1. adj. Ridículo y extravagante. 2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto. 3. adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial. 4. adj. Arq. y Pint. grutesco (dicho de un adorno). U. t. c. s. m.

Esto es, se entiende lo grotesco más como atributo o cualidad objetiva que como modo de representación artístico (necesariamente subjetivo y selectivo). Empero, insistimos en que es en la cuarta acepción en la que deberíamos centrarnos cuando estudiamos un objeto artístico. En el *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, de Guillermo Fatás Cabeza y Gonzalo Máximo Borrás Gualis, se lee:

Grotesco. Motivo decorativo a base de seres fantásticos, vegetales y animales, complejamente enlazados y combinados formando un todo. Es un tema propio del Renacimiento y suele estar formado, en su parte superior, por una cabeza o torso humano o animal que se acaba en un juego de plantas o elementos vegetales por abajo, al modo de los que se encontraron en algunos edificios romanos como la Domus Aurea de Nerón³⁰.

Es posible que el ocioso lector conozca la *Domus Aurea*, el hoy día soterrado palacio del no menos imperial Nerón y al cual se alude en el mismo título de nuestro artículo. Más improbable será, por otra parte, aunque no imposible, que

28. Citamos la traducción al inglés de Hélène Iswolsky, aunque también se encuentre en castellano (como sabemos, la transliteración del nombre del crítico literario ruso es diferente en español y en lengua inglesa; optamos por mantener la tradicional en España, aunque en la bibliografía conste la versión inglesa, por coherencia).

29. Bajtín, 1984 [1965], p. 30.

30. Fatás Cabeza y Borrás Gualis, 2012, p. 165.

haya asistido también a algún matadero sevillano o vallisoletano. Sea como fuere, esperamos que al término de este estudio, la relación que aquí proponemos entre ambos espacios, el palaciego, imperial, cortés, sofisticado (aunque, eso sí, no menos dado a cruentos espectáculos teatrales: en plaza pública y con espectadores), y el de la carnaza, el de la sistemática y organizada matanza de animales (¿irracionales?), ayudada por otra especie animal domesticada (empleada: los perros), una conexión entre uno y otro espacio a través de una correspondencia que podríamos llamar *grotesca*, confiamos en que dicha relación quede, si no meridianamente clara, al menos perplejamente esclarecida. El redescubrimiento de la *Domus Aurea*, el gigantesco palacio de Nerón, soterrado y olvidado durante siglos y finalmente reabierto y explorado en los siglos xv y xvi cual si de un conjunto de grutas y galerías naturales se tratara, es el momento de la creación del término italiano *grottesco*, de *grotta*, gruta, cueva. Es curiosamente significativa, realmente interesante, esta génesis del concepto, el cual surge, como podemos comprobar, de un malentendido. Ello, porque las grutas no eran tales, sino la máxima fantasía imperial (fantasía real, concreta, material) del emperador del centro del mundo –*urbi et orbi*: Roma. Así que la misma génesis del término es, ya no *gruttесca*, sino *grotesca*: en el sentido más profundo del concepto estético. Descubrimiento renacentista que reactivó aquella ornamentación de la Roma llamada decadente y que la recreó, actualizándola, en los principales palacios de entonces (como en los de la Florencia de los Uffizi).



Grotescos en la Galería de los Uffizi, Florencia. Siglo xvi

Como decíamos, se suele utilizar el adjetivo *grotesco* como una suerte de atributo, un atributo negativo, o un conjunto de atributos entre desagradables y repugnantes, para definir o matizar la descripción o la índole de un objeto, de una situación o de parte de la realidad. Empero, lo *grotesco* no es algo en sí. Se trata, en realidad, de un tipo de representación, representación que será, a su vez, siempre

la interpretación que cada sujeto y artista se forma de esos objetos, situaciones o partes de la realidad. Lo grotesco artístico, literario, es, por lo tanto y ante todo, un modo de representación. Para conectarlo con la cita anterior de Aurora Egido, añádase que lo grotesco es un modo de representación *crítico*. Además, lo grotesco es un proceso estilístico. Como leemos en un valioso ensayo de Frances Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*:

Lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa —más un verbo que un nombre. Lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales; las imágenes fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente para definir lo grotesco, porque en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales comprometiendo y contradiciendo lo que es "conocido", "propio"³¹.

Lo grotesco es, pues, el resultado de un proceso que aquí denominamos *representación grotesca*, ese modo de representación que eleva lo bajo y rebaja lo elevado, que animaliza lo humano y humaniza lo animal (como en el *Coloquio de los perros*, de Cervantes), que asilvestra lo sofisticado y viceversa, que mineraliza y vegetaliza lo humano... y lo divino. Ese disolvente de las categorías lógicas cerradas con las que se dan unos u otros sentidos al magma confuso y en perpetuo movimiento a lo que llamamos realidad.

Ramón del Valle-Inclán, más quevedesco que cervantino, aunque siempre barroco, o neobarroco, en su vanguardismo expresionista, teorizó lo grotesco, actualizándolo al siglo de la I Guerra Mundial, apropiándose y rebautizándolo como *esperpento*:

Creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y esta es la posición más antigua en literatura— se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta [...] dioses, semidioses y héroes [...]. El mundo de los esperpertos es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico [esto es, sistemático... *Y, lo más importante*] y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica *no deformada*. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia [las cursivas y las notas entre corchetes son nuestras]³².

La representación grotesca rebaja lo solemne —el poder, los signos de la autoridad política, religiosa, económica—, picariza, funde y confunde las categorías lógicamente delimitadas y jerárquicas (desde la lógica clásica), que configuran los discursos que legitiman los ensamblajes ideológicos del Poder, aquellas verdades oficiales de las que, según Bajtín, lo grotesco «popular» se burlaba, carnavalizando, humillando simbólicamente a los de arriba (expresión, esta, tomada no de los ac-

31. Connelly, 2015, p. 25.

32. «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra», pp. 393-397.

tuales discursos anticapitalistas, sino de la novela de 1916 del mexicano Azuela). O llevando el concepto a la geoliteratura ibérica en lengua portuguesa, podremos afirmar que lo grotesco picariza a los héroes y semidioses de la tragedia y de las epopeyas: las «armas» y a los «barões assinalados» de la épica clásica³³. «Un lugar de la Mancha» en vez de Gaula o la Tierra Santa. O tal como Cervantes picarizó al Cid Campeador... Lapsus nuestro: como sabemos, el picarizado por Cervantes fue, entre otros, Amadís de Gaula. Disfraces, máscaras, hibridizaciones, a veces inofensivamente divertidas, entretenidas, en otras ocasiones monstruosas, desde y hacia el desasosiego (el kayseriano *unheimlich*).

Bajtín, quien habla de «realismo grotesco», destaca el proceso (o la técnica) de la «degradación», un recurso y efecto de la parodia que Cervantes desarrollaría en el *Quijote* (o Gil Vicente, casi cien años antes, en su *Tragicomedia de Don Duardos*), enfrentándose al dogma autoritario que representarían las culturas oficiales, a través, entre otros, de la «degradación» y de la «materialización» que la risa pone en marcha:

The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract [...]. Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade [...]. The people's laughter which characterized all the forms of grotesque realism from immemorial times was linked with the bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes³⁴.

Ciertamente, Bajtín recalca en su ya clásico estudio que Cervantes cae fuera de su concepto de «carnavalización», a causa del desasosiego (cierto grado de nihilismo, diríamos nosotros) e incertidumbre respecto a la misma existencia (desasosiego ontológico) por parte del autor de las *Novelas ejemplares*. Sin embargo, esta técnica de nivelación disolvente de jerarquías conceptuales y sociales se observa de lleno en Cervantes, creador de la novela moderna y, quizá, del grotesco moderno. Como observaría años más tarde Gary Harpham (y sus palabras son directamente extrapolables al *Coloquio de los perros*):

In the modern grotesque, we are not invited to ask what might change a man into an insect or a woman into a machine as some kind of comic joke. The attention, rather, is directed to the predicament of the besieged and humiliated self in its struggle with the brutal and brutalizing other³⁵.

Sea como fuere, e independientemente de la complementariedad de las varias teorías al respecto, tanto en época de Cervantes como en las artes contemporáneas, el modo grotesco subvierte los paradigmas clásicos de prestigio en cuanto a la representación artística que Aristóteles, o su *Poética* y las elaboraciones que de esta realizaron sus epígonos, expresaron en su día: lo alto con lo alto, lo bajo con lo bajo (tipos de personajes, paradigmas de acciones, adecuación de estilos, formas y

33. *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (1572), que ensalza a los héroes navegantes y conquistadores de las expediciones portuguesas a los cuales, en modo grotesco-esperpérico, habría de picarizar en 1988 António Lobo Antunes en su novela *As naus* (*Las naves*).

34. Bajtín, 1984 [1965], pp. 19-20.

35. Harpham, 1982, p. 184.

palabras). Y recordemos que Cervantes vivió y cosechó una labor desarrollada durante los siglos previos, especialmente los siglos xv y xvi, tiempo durante el cual se fue configurando un clasicismo que, en realidad, no habían postulado ni el Aristóteles de la *Poética* ni el Horacio de la *Epistola ad Pisones* (también conocida como *Ars Poetica*), escrita en el siglo I a. C. En la traducción ilustrada de don Tomás de Iriarte (1777):

Si por capricho uniera un dibujante
a un humano semblante un cuello de caballo,
y repartiera del cuerpo lo restante,
miembros de varios brutos,
que adornara de diferentes plumas, de manera
que el monstruo cuya cara de una mujer copiara la hermosura,
en pez enorme y feo rematará;
al mirar tal figura, ¿dejaríais de reíros [...]?
Pues, amigos, creed que a esta pintura
en todo semejantes son las composiciones
cuyas vanas ideas se parecen
a los sueños de enfermos delirantes,
sin que sean los pies ni la cabeza
partes que a un mismo cuerpo pertenecen.

Al mencionar, Horacio, las «vanas ideas» y los «sueños de enfermos delirantes», estaba conectando grotesco artístico y percepción, concediéndole un cierto estatus de modo de representación (y, por tanto, admitiendo cierta —aunque tardía— dimensión cognitiva). Pero en el siglo de Cervantes empieza a replantearse la locura, como sabemos. Y cuando el artista percibe el mundo, la existencia, como predominio de lo absurdo (delirio), y en particular las disonancias suyas que suscitan la perplejidad que recorre el *Coloquio*, se conduce hacia la conveniencia del modo grotesco y lo sitúa, a este, en el centro de la representación, del canon occidental. Wolfgang Kayser, otro nombre fundamental al investigar lo grotesco, afirma que lo grotesco sería el mundo «alienado»:

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso de casi todas las ocasiones: lo grotesco es el mundo en estado de enajenación. Pero necesitamos aún alguna explicación más. Porque uno podría definir el mundo de los cuentos de hadas, mirándolo desde fuera, y tal vez podría decir de él que es un mundo ajeno y extraño. Pero no es un mundo enajenado. Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentina y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. En la literatura esto se muestra en forma de escena o de imagen en movimiento³⁶.

36. Kayser, 2010 [1958], pp. 309-310.

Es esta la idea que ha desarrollado más recientemente Frances Connelly, como hemos podido leer. Por otro lado, tengamos siempre presente que lo grotesco se relaciona siempre con el concepto de *mimesis*, que puede entenderse (traducirse) como imitación o como representación. Según Manuel Asensi, en *Literatura y filosofía*³⁷, «la mimesis clásica era un proceso debido a la subordinación del hombre a la naturaleza, a una mente esencialmente pasiva sólo le permitía "reflejar" un entorno en el que se encontraba una verdadera o aproximada "realidad"».

He aquí el tan cervantino problema de las relaciones entre la ficción (representaciones artísticas) y la realidad. Según Dario Villanueva, «el problema epistemológico fundamental de la relación entre el arte y la realidad —es decir, la vertiente más genuinamente teórica de la cuestión realista y mimética»³⁸, debe tenerse en cuenta al abordar cuestiones como las de lo grotesco, ya que conceptos como el de distorsión o deformación (que aflora casi siempre que se refiere el concepto) serán siempre relativos a modelos establecidos o canónicos.

De hecho, para el crítico, «los textos literarios no remiten a la realidad contingente como tal, sino a modelos o conceptos de realidad en los que las contingencias y complejidades han sido reducidas a una estructura significativa, entendida como pinturas o sistemas del mundo»³⁹. Cervantes, en el caso del *Coloquio*, rehúye o, mejor, subvierte esa «estructura significativa», poniendo patas arriba el marco convencional de un lector ingenuo, para quien las cosas son 'lo que son', 'la realidad-en-sí', y la representación grotesca de esta cortocircuita su horizonte de expectativas respecto a la misma ficción. Ello, porque lo grotesco reta las convenciones que rigen esos pactos de lectura que asumen, por ejemplo, que en una novela pastoril los personajes tengan clásicos y refinados nombres, bucólicos contextos y música delicada. Pactos de lectura que, por cierto y con certero efecto crítico-literario, Cervantes destruye al contraponer el modelo pastoril a la realidad: «no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían»⁴⁰.

Según Harpham, cuando escribe sobre «Formation and Deformation», «the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately in something else»⁴¹. ¿Y cuántas veces eso no ocurre en la tan poco lógica realidad, ya no la ficcional-ideal sino en la vida material, personal, social, política, económica, religiosa?

En el caso que nos atañe, tanto en el *Coloquio* como en cualesquiera de los esperpentos de Valle, podría estar expresándose al lector que la sociedad o sistema (economía, cultura, valores religiosos...), de uno y del otro tiempo, está vertebrado por piezas desencajadas, no confiables, obscenas o delirantes. Dos perros que hablan humanamente no son —lógicamente— de este mundo, pero toda su expe-

37. Asensi, 1995, p. 154.

38. Villanueva, 2004, p. 29.

39. Villanueva, 2004, p. 123.

40. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 586.

41. Harpham, 1982, p. 11.

riencia y conversación, razonamientos, creencias, son sobre y de *nuestro mundo. Mundo*, en expresión de Kayser, «enajenado». O en términos expresionistas, la sociedad-manicomio: *El gabinete del Doctor Caligari*, de Wiene (1920 –la década de los esperpentos de Valle-Inclán). Podríamos hablar, entonces, de grotesco nihilista.

Esta afirmación nos obligará a aclarar el confuso, errático concepto de nihilismo, que se ha repetido en varias ocasiones desde el comienzo del artículo⁴². Sin embargo, la azarosa genealogía del término, que abarca desde su uso nietzscheano, quien solía conectar el nihilismo a cualquier doctrina religiosa o filosófica que considerara antivitalista, hasta el uso bakuniano del concepto, más cercano a nuestra asociación del nihilismo a lo grotesco: la crítica irónica, satírica o paródica respecto a las 'verdades' oficiales, que en no pocas ocasiones, a lo largo de la historia, han demostrado su inadecuación respecto, por ejemplo, a los derechos humanos o a actualmente comprobadísimos hechos científicos. Exploramos la presencia de este principio de irreverencia respecto a esos sistemas discursivos dominantes en *Imperiales esperpentos ibéricos*: «As Naus», de António Lobo Antunes, frente al «Tirano Banderas», de Valle-Inclán⁴³, siendo una cuestión que hemos extendido recientemente a otras obras artísticas y que será eje temático de próximos estudios dedicados a la representación grotesca⁴⁴.

3. CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Perros, amos, canes, amos, amos, perros, perros: pícaros los unos y los otros. Los de arriba y los de abajo. Recordemos nuevamente la nivelación velazquiana de *Las meninas*. Y en literatura, esta hibridización, esta disolución de las categorías lógicas del entendimiento (en el sentido kantiano, digamos) no era nueva, como de hecho sabemos, al crear Cervantes su parodia de los diálogos filosóficos neoplatónicos, picarizándolos. A cuya tradición, por cierto, se refiere también Egido, en «La memoria ejemplar y el *Coloquio de los perros*»: Por un lado, «los perros han recibido tratamiento humano en la tradición iconográfica y literaria. Y viceversa, pues los seres humanos tienen características propias de aquellos»⁴⁵ y «Cervantes enriqueció la vieja tradición de la fábula de los animales al verterla en los moldes dialogales puestos de moda en el Renacimiento y propiciados por los erasmistas y la sátira lucianesca»⁴⁶. Y es que la hibridización grotesca no es una simple humanización de lo animal, o una animalización (simple, simplificadora) de lo humano. Es, sí, una intensificación de las posibilidades u horizontes de lo grotesco, pues, y sigo citando: «no se trata de papagayos que hablan sin tino, sino de consumados y eruditos

42. Dos fuentes muy recomendables para acercarse al nihilismo son Volpi, 2007 o Sánchez Meca, 2004. Ambos nos ofrecen un panorama histórico sobre el concepto de nihilismo, muy documentado, y dan fe de la complejidad del asunto.

43. Santa María de Abreu, 2023.

44. Por ejemplo, en nuestra ponencia «Nihilismo pop Spain is different: Mortadelo y Filemón y Los Gánglos», presentada en el 45.º Congreso de la Association for Contemporary Iberian Studies, en 2024 (Dublín).

45. Egido, 2018a, p. 303.

46. Egido, 2018b, p. 323.

intelectos, con una memoria envidiable»⁴⁷. La humanización de lo animal⁴⁸ implica, a su vez, el sentido contrario, esto es, al elevar lo bajo, al atribuir razonamiento y darle voz a elementos de lo real que no cuentan con esas facultades o potencias, se rebaja lo supuestamente racional, con sus expresiones netas (esto es: las palabras, el verbo *–in principio erat verbum*).

Al nivelar a canes y a humanos en el umbral (des)solemnizador, contraépico, de la picaresca, entre la áurea Sevilla y la inmobiliaria, especulativa Valladolid, corte durante cinco años⁴⁹, en las imperiales ciudades de las cortes del Monipodio de *Rinconete y Cortadillo*, y en la de Felipe III, se sitúa en el centro de la acción, del discurso, al marginal o marginado, al delincuente, al desclasado. Acciones vulgares, bajas, de personajes (tipos) bajos, vulgares, pero también de lo más elevado de la sociedad. Guarda con ello relación aquella reflexión foucaultiana de *Les mots et les choses*: cuando Diego Velázquez se representa a sí mismo en el centro de *Las meninas* (que es la familia real, en primera instancia) y sitúa a los monarcas (aque-lllos héroes clásicos a los que se refería Valle-Inclán en su formulación del grotesco esperpético), a Felipe IV y a doña Margarita Teresa de Austria fuera de la escena, meros contempladores de lo que ocurre y que los nivela con nosotros, análogos espectadores del lienzo. De esta forma, se abre una vía al desplazamiento de la representación solemne («desde abajo») hacia los márgenes del canon. A este respecto es muy pertinente fijarse tanto en ese cuadro como en otro menos conocido y comentado del pintor, *La caza del jabalí* (1632-1637):



Diego Velázquez: *Felipe IV en la caza del jabalí* (National Gallery, Londres)

47. Egido, 2018b, p. 325.

48. A Esopo lo refiere Cervantes expresamente en la charla crítico-literaria (aficionada, al fin y al cabo) entre el alférez y el licenciado Peralta. Al clásico Apuleyo y su *Asno de Oro*, la (¿culto? ¿honorable?) bruja Cañizares, como ya se ha observado aquí. Para profundizar en la presencia de la línea clásica que conecta a Apuleyo o Luciano de Samósata (y la tradición escéptica, cínica y estoica que se le debe asociar), es interesante el artículo de Escobar Borrego (2020).

49. Entre 1601 y 1606, recuérdese. En cuanto a las precursoras operaciones urbanísticas del Duque de Lerma, son conocidas.

Aquí, podemos apreciar, entre otros muchos personajes distinguidos, al rey Felipe IV y al Conde Duque de Olivares, a varias parejas de perros que (bastará echarle algo de imaginación) bien pudieran estar comentando la escena⁵⁰. Figuras animales que no dejan de estar en plano más próximo al espectador del lienzo que las figuras jerárquicamente más importantes.

Seguramente, Cervantes habría conocido la polémica renacentista en torno a los *grutescos* murales. El muy influyente Giorgio Vasari, aquel gran humanista a quien debemos el vocablo *Rinascita*, había denominado despectivamente, en 1550, y en la línea de Horacio, los grotescos como «sueños de pintores», *sogni de pittori*. El tantas veces citado título aforístico de uno de los *Caprichos* de Francisco de Goya acude a nuestra memoria inmediatamente: «El sueño de la razón produce monstruos» (1799). Vasari actualizaba, de aquella guisa, para el Renacimiento, no solamente a Horacio, sino al clásico de clásicos Vitruvio, contemporáneo de la estética *grutesca* de la *Domus Aurea*. Algunos años antes, no muchos, de la construcción del magno palacio, Vitruvio, en su tratado monumental *De Architectura* (siglo I a. C.) había dejado escrito que las «representaciones pictóricas, que eran una copia o imitación de objetos reales, ahora son despreciadas por el mal gusto del momento presente, ya que se prefiere pintar en los enlucidos deformes monstruos mejor que imágenes de cosas reales»⁵¹.

Miguel de Cervantes, así como picarizó a Amadís de Gaula en su anti, o contra, o postépico *Quijote*, el «caballero de la triste figura», también dio una vuelta de tuerca más a lo grotesco con su novela ejemplar del *Coloquio de los perros*, donde dos canes, pícaros, perros humanos de sonoros y paródicos nombres (¿canes bautizados? ¡osada blasfemia cervantina!), Cipión y Berganza, critican, en sociedad, a su sociedad, con un arco de intensidades que abarcan desde el sutil escepticismo hasta el implacable, radical rechazo moral, ético (llámese nihilismo). A modo de profecía ironizada, leemos en la novela, como hemos visto, y en dos ocasiones:

Volverán a su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados
y alzar a los humildes abatidos,
por mano poderosa para hacello.

Como han señalado varios autores, muy cercano a estos versos de Cervantes dichos por la bruja Camacha es el texto de Lucas, 1, 51-52: «Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los soberbios de corazón. Derribó a los poderosos de su trono y elevó a los humildes»⁵². Fuese en el mundo cultural judeocristiano de la Antigüedad o en la Iberia imperial de los siglos XVI-XVII, será el mismo modo de representación (grotesco y esperpético) aquel al que recurrirán el Cervantes del *Coloquio*

50. Como puede leerse en la web de la National Gallery de Londres, donde se encuentra el cuadro, «in the foreground, a crowd enjoys the spectacle of the hunt, though many are not paying attention: a boy in white stares towards us, three noblemen chat and a man loads up a mule».

51. Vitruvio, *De Architectura*, p. 180.

52. Citamos a partir de la traducción disponible en la web del Vaticano.

de los perros o el Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*, Tirano Banderas o *El ruedo ibérico* para deconstruir y satirizar (atacar, ofender), deleitando, sus mundos, que son aún los nuestros, renovando y actualizando aquella vieja tradición medieval de la Danza Macabra, en la que se criticaba en modo satírico-apocalíptico a todos los estamentos sociales, nivelándolos con el baremo de lo siniestro ante el umbral del más allá. Desde los matarifes hasta el poder judicial (esto es, las estructuras mismas del Estado), la carnavalización fúnebre, nihilista, del grotesco cervantino no deja títere con cabeza. Títeres, bululúes, marionetas. Amos, canes... y viceversa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensi, Manuel, *Literatura y filosofía*, Barcelona, Síntesis, 1995.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción», *Novelas ejemplares III*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-33.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, trad. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984 [1965]. Hay versión española: Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- Cardoso Pires, José, *E agora, José?*, versión revisada de la edición de 1977, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.
- Castro, Américo, «El pensamiento de Cervantes» [1972], en *Historia y crítica de la literatura española 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, coord. Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 620-626.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. José Montero Reguera, Barcelona, Penguin House Grupo Editorial, 2015.
- Connelly, Frances, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en Juego*, trad. al castellano de Amaya Bozal, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- Diccionario de la Lengua Española*, 23.ª ed., Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Egido, Aurora, «La memoria ejemplar y el *Coloquio de los perros*», en *Por el gusto de leer a Cervantes*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2018a, pp. 183-307.
- Egido, Aurora, «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares», en *Por el gusto de leer a Cervantes*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2018b, pp. 309-325.
- Escobar Borrego, Francisco J., «Metamorfosis y transformaciones para vidas de perros: Cervantes a la luz del imaginario de Apuleyo y Luciano», *Anales Cervantinos*, 52, 2020, pp. 227-253. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.009>
- Fatás Cabeza, Guillermo, y Gonzalo Máximo Borrás Gualis, *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza, 2012.

- Guillén, Claudio, *De la continuidad. Tiempos de historia y de cultura*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 2003.
- Harpham, Geoffrey G., *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Horacio, Arte poética, trad. Tomás de Iriarte, Alicante / Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional de España, 2008. Accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-los-epistolas-traducida-en-verso-castellano--0/>
- Kamen, Henry, *La invención de España. Leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*, Barcelona, Espasa, 2020.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.
- Lucas, san, *Evangelio*, trad. de la Conferencia Episcopal Argentina, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1990. https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PVJ.HTM [consulta: 18/03/2025].
- Sánchez Meca, *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Santa María de Abreu, Pedro, *Imperiales esperpentos ibéricos: «As Naus», de António Lobo Antunes, frente al «Tirano Banderas», de Valle-Inclán*, Venecia, Ca'Foscari, 2023.
- Santos de la Morena, Blanca, «La desintegración de la religión en *La Numancia*», *Anales Cervantinos*, 52, 2020, pp. 301-323. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.012>
- Valle-Inclán, Ramón del, «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra», entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán, ABC, 7 de diciembre de 1928, en *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 393-397.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- Vitruvio, *De Architectura*, trad. José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza, 1997.
- Volpi, Franco, *El nihilismo*, trad. Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, Madrid, Siruela, 2007.