

Lilliana RAMOS

Lilliana Ramos Collado es profesora de literatura y humanidades en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha publicado dos poemarios, **poemas para despabilar cándidos** (Premio Sin Nombre 1976, Libros Reintegrado, 1981) y **reróticas** (Libros Nómadas, 1998). Ha publicado artículos de crítica y teoría literarias, apreciación y crítica de la fotografía, y ensayos sobre artes plásticas y arquitectura en libros colectivos, en revistas y en periódicos nacionales e internacionales. Su poesía ha sido publicada en revistas como **Casa Las Américas**, **Hyperion**, **Sin Nombre**, **Plaza**, **Bomb**, **Cupey** y **Postdata** entre otras, y ha sido traducida al inglés y al francés. Desde marzo de 2006 ha sido directora editora asociada de la revista **ArtPremium**. Su traducción al español de la poesía completa de Charles Baudelaire, realizada en conjunto con Maribel Pintado, está en proceso de publicación por la **Editorial de la Universidad de Puerto Rico** en edición bilingüe. Su tesis doctoral **Las coartadas del realismo: hacia una poética de la narrativa galdosiana** (2002) recibió el **Premio Luis Lloréns Torres** otorgado por la **Academia Puertorriqueña de la Lengua Española**.

Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons](#).

El sueño de la razón: La Ilustración grotesca en Torres Villarroel

0. Introducción

1. Vendedores de engaños

2. Sueños

3. La razón monstruosa

4. Sueños y palabras

5. La cara y el culo del sueño

6. Sueño de un final

Notas

[E]n uno de los reinos extranjeros se le puso a un tratante en la cabeza vender diablos, como si fueran guacamaya en el escaparate de los sesos vender mis sueños, mis delirios y mis modorras. Y no siendo estas tan malas como los vendidas... [sic]

"Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga mas a proposito para sus fines: reúne en un solo pe la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esa conuinacion, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz titulo de inventor y no de copiante servil [sic].

Anuncio de la venta de *Los Caprichos* de Goya en el *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799.

o. Introducción

Hace unos años, la lectura del libro de Folke Nordström, *Goya, Saturno y la melancolía*, me invitó a considerar los antecedentes del siniestro (1799). Nordström consideraba como fuentes probables obras tales como las meditaciones líricas que Meléndez Valdés dedicó a Jovellano *imaginación*, de Joseph Addison, que José Munarriz, muy amigo de Goya, estaba en proceso de traducir al español; la traducción que hizo Tor los textos de algunos de los *Graveyard Poets* como Edward Young y Thomas Gray. [1]

No obstante, una lectura de *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*[2], de Diego de Torres Villarroel, indica la p esta lectura hubiera le sugerido algunas de las imágenes escalofriantes, así como la atmósfera siniestra, nocturna, onírica y melancólica que p Salamanca. Esta es la intuición de Ricardo D'Auria al sostener que las *cabriolas y pasmarotas [de Torres] anticipan los Caprichos y Disparates*

Nos encontramos ante seres humanos dominados por pasiones abyectas. Es la fuerza del sexo en su más brutal carnalidad ignorante, apático, supersticioso, y milagrero. Ofrece un espectáculo irrazonable, inhumano, pobre, miserable, un pueblo expl lo fantástico, lo sobrenatural y el mundo de los sueños que engendran monstruos. Debemos apuntar que en todos los artistas pr preocupación por la reforma moral.[4]

Pero había demasiada distancia entre la publicación de esta obra de Torres (1727-28) y la del portafolios de Goya (1799). Pensé entonces en un Torres a comienzos del siglo XVIII y la profunda desilusión de Goya ante la derrota de los ideales ilustrados a fines del siglo XVIII, que p *Disparates*, *Los desastres de la guerra* y las llamadas *pinturas negras*. Pudiera ser que Torres y Goya tuvieran como fuente alguna tradición coi *picturae somnium*, o tal vez la del *ludus verborum* de Teofilo Folengo o la del *capriccio e la terribilità* de los principales grabadores del Ren entusiasmo al llamado *ornamento sin nombre*[5] que vino a conocerse como *grutesco*[6].

Traté, pues, de discernir las fuentes pictóricas o tradiciones literarias que con mayor probabilidad compartieran Torres y Goya y que pudieran dar sus similitudes. Por un lado, existe gran perplejidad al tratar de colocar este portafolios en un contexto diacrónico en el arte europeo[7]. Por c decir que las imágenes de los son demasiado violentas y contundentes en comparación con el tono de requiebro meditabundo o de sosegada *Poets*[8], como Meléndez Valdés[9] y el propio Munarriz en su traducción de Addison[10]. Incluso, la posibilidad de señalar la traducción de Iri del portafolios goyesco vincularía al aragonés con una poética neoclásica que resulta ininteligible en el contexto de *Los Caprichos*.

En este punto vino a mis manos un tomo de Valeriano Bozal, titulado *Goya y el gusto moderno*. En la nota núm. 22 al tercer capítulo de su libro, c

La relación entre el sueño y la razón no es idea exclusiva de Goya ni de los ilustrados. La encontramos en el *Preámbulo al sueño de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte: viene el sueño y, ¿qué hace?, da un soplo a la luz de la razón; y me dejó el alma a Russell P. Sebold*, Madrid, Espasa Calpe [Clásicos Castellanos], 1976, 16). La influencia de las *Visiones* de Torres sobre la obr: pone más de manifiesto el carácter tóxico de muchos de sus asuntos. Los sueños describen un paseo por la Corte en el que protagonistas que Goya va a tratar también: los elegantes o lechiguinos, las prostitutas, el galanteo, los diablos, etc. También es y lo humano, la bestialidad y la deformación caricaturesca.

En algunas de las *Visiones* o sueños podemos encontrar figuras que aparecen en las estampas, incluso la del dormido se p segunda Visión: *Crucé los muslos; y de bruces sobre los brazos, doblé la cabeza encima de un hombro, solicitando con esa postura conciliar, suspensión* (edic. Cit., 107). Pero esta descripción no hace sino responder a la descripción de uno que sueña, sin mayor énfasis vemos, no es preciso ir a buscar en horizontes lejanos al del tóxico convencional.

Por otra parte, una edición de las *Visiones* (la cuarta) apareció en Madrid en 1796. Después ya no se volvería a editar hasta 18: embargo, hay en Torres un tono descriptivo y una pormenorización que están ausentes en Goya —y tal ausencia me parece marc

se indicó—, tampoco es propio del aragonés el fuerte sentido moralizante de Torres, y no son las Visiones manifestaciones tan haya dejado el alma del protagonista a buenas noches.[11]

Bozal ofrece una fecha significativa —1796—, justo antes de los primeros bocetos fechados de los *Caprichos*, que saldrían a la luz en forma de Bozal, Goya pudo haber manejado la cuarta edición de las *Visiones* de Torres, esa coyuntura no explica, por sí sola, qué pudo haber llevado a Goya como (con)texto. Las preguntas que se suscitan son inevitables y variadas: ¿qué elementos culturales hermanan a artistas como Torres y Goya? Torres interpela a sus lectores como compradores de sus *sueños*, Goya riposta con su breve anuncio en el Diario de Madrid, único texto que portafolios de Los Caprichos. Otro vínculo entre los dos artistas es el sueño —con sus tópicos y tradiciones— que configura los principales pob convierte la urbe española dieciochesca en ambos artistas.

Además, Torres y de Goya nos enfrentan al mundo de la noche: oscuros espacios oníricos de la disforia —patrullados por extrañas criaturas que en los márgenes y, en la noche, se apoderan de todo el ámbito— en los cuales lo real adquiere rasgos francamente siniestros, diríase que e fantasioso que invoca los espacios libres y positivos de la euforia optimista de la utopía ilustrada. Según Bozal, Torres, al igual que Goya, **mezcla l la deformación caricaturesca.**

Además, la sonrisa tetánica que aflora en la prosa ecrástica de Torres es ejecutada por Goya sobre la plancha para producir imágenes gnómicas[1] comparten el desconcierto semántico que nubla la lectura de sus obras respectivas, incertidumbre que termina derrotando el recurso a la alegoría imágenes de Goya. Por otro lado, ambos artistas prefieren una textualidad surcada por lo monstruoso o lo grotesco. Ambos recurren también a de la ley y la condena de la vida humana al estado postlapsario de un mundo al revés en el cual el carnaval ha perdido su capacidad para p hegemonías una vez concluido. Aquí no hay el *antes* ni el *después* del carnaval bajtiniano[14]. El carnaval ocupa todo tiempo y todo espacio y ya conmemoración de la fundación de un espacio humano, sino el fin de la historia y del habitat del hombre en tanto fin de la vida humana como entusiasmo ilustrado y filósofo.

No obstante, hay dramáticas e igualmente profundas diferencias entre Torres y Goya: Torres es catecúmeno y moralizante (además de astrólogo y reservado en cuanto a la religión y la moral se refiere. Torres, en su exhuberante *logorrea*, o diarrea verbal, autobiográfica, se deja arrastrar mientras que Goya, al seleccionar las técnicas gráficas para la elaboración de su portafolios, parece estar decidido a mantener un lenguaje pi preocupado quizás por la *condición humana* en general que por los usos y costumbres particularísimos de la sociedad española que le fue enmarcar un comentario substancioso sobre el *lado oscuro* del iluminismo español, pero esa no puede ser la ambición del presente ensayo, más un futuro ensayo.

1. Vendedores de desengaños

Torres Villarroel, en su prólogo a las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, ostenta el interés comercial que mo

Yo escribo porque no tengo dinero ni dónde sacarlo, para vestirme yo y mantener a mis viejos padres [...] Y si no cambiamos cesará nuestra amistad y correspondencia.[15]

Desde los famosos Pronósticos del Gran Piscator de Salamanca, hasta sus obras más filosóficas, Torres siempre manifestó que el único vínculo e trabajo. De ese modo no sólo se profesionalizaba —y aquí vale la pena recordar sus árduas batallas legales para que se le permitiera publicar, ven que establecía un espacio para sus libros distinto del espacio altruísta del didactismo según el cual el escritor es maestro de su lector, y la narratic pagar, un desvío lucrativo que depara ganancia para el escritor y diversión para el lector. Esta postura crematística de Torres da al traste con l fundamentadas usualmente en los textos de Aristóteles y Horacio, en cuyas traducciones a las lenguas modernas siempre se hizo énfasis en la t creación: el llamado ‘enseñar deleitando’.

Torres insiste una y otra vez en que no tiene nada que enseñar: Yo no escribo para que aprendas, ni te aproveches, ni te hagas seas estudiante o albañil? Allá te la hayas con tu inclinación [...] [17]

Sin embargo, Torres nos ofrece una poética del desengaño, de corte moral y didáctico. Al reseñar su primera conversación con Quevedo, nos in Sueños en términos de la escritura de sátiras morales:

Te aconsejo que no gastes dibujos en tu locución, que la desnudez es el traje más galán de los desengaños; [...] lo desabrido no lo deleitable se introduce mejor el pasto de lo útil. [...] A] lo amargo de las verdades es preciso confitarlas para que perdido [...] [18]

En tanto confitada para ocultar la medicina[19], la obra literaria, según el Quevedo de Torres, logrará desengañar al enfermo o engañado. Dada necesidad [...] y se hace adorno de la destemplaza, gala del vicio, y pompa de la disolución”[20], Torres propone cargar la mano sobre la im: espantable con todos sus pelos y señales, y sus visiones serán una medicina atroz, sin “confitar”, para el lector. De hecho, Torres, como personaje “visiones” vendrán a ser un vómito incontenible de pesadillas propiciadas por la mala gestión de ideas e imágenes del mundo real:

Yo me vi de bruces al bufete, engullendo tajadas de indivisibles tarazonas de átomos, pistos de materia prima y substancias de : por un cocinero de este siglo, que sazona estupendas bizcochadas para opilar sesor y obstruir meollos. Así mataba el hambre : impaciencia a la memoria para que a pesar de las bascas y regüeldos del desengaño, tragase y consintiese en su expensa lo caduc de estos licores repasados (que a esto llaman estudiar [...]). [21]

Este *pisto*, definido en 1732 como *xugo o substancia, que machacandola o aprensandola, se saca del ave [...]: el cual se ministra caliente al en líquida, para que se alimente y cobre fuerzas [sic][22]*, para Torres deviene el *vomitivo del desengaño*. Torres no vende un libro —mercancía mercancía moral y simbólica—, y la vende de mala gana a un auditorio que la consume de mala gana, pues se trata de un “pisto”, que en vez de e configura bajo el tópico del desengaño.

Según Goya, al anunciar en el Diario de Madrid (6 de febrero de 1799) que ha puesto a la venta su portafolios titulado *Los Caprichos*, la materia o estímulo para la extravagancia artística va de la mano con la representación de la extravagancia humana que la obra artística representa:

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por don Francisco de Goya. Persuadido el vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la

Esta enseñanza mediante el ‘mal ejemplo’, o la denostación de los vicios mediante su representación ridícula o siniestra, es lo que parece lla imágenes extravagantes que *exercitan la fantasía del artífice*. Y de fantasía se trata, de la libertad de la imaginación que, en su extravagancia embustes. Esta denostación, valorada por su rendimiento en artificios, viene a revelarse de la manera más curiosa. Para vender su portafolios librerías de la Corte, sino que acude con su mercancía a una tienda de perfumes y licores en la Calle del Desengaño, cerca de la Puerta del Sol en M

Se vende en la calle del Desengaño no. r tienda de perfumes y licores, pagando por cada coleccion de á 80 estampas 320 rs vn.[25]

Nótese el oxímoron implícito en vender “perfumes y licores” (uno enmascara los olores del cuerpo y el otro puede constituir medicina que p Desengaño (!): como si el artificio enmascarador fuera a su vez foco de la “luz de la verdad” y objeto que invita a salir del desengaño:

DESENGAÑO. S.M. Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño. [...]

DESENGAÑO. Se llama también el objeto que exercita al desengaño. [...] Vióse en su mismo original la cara del desengaño, tan hasta en los mármoles del Templo. [sic][26]

Es interesante que parte de la acción de desengañar estriba, precisamente, en la venta del portafolios; y así se juega a trivializar la lección mora convierten en juguetes o juegos de ingenio, en desvíos del rumbo usual *autorizado por las costumbres*. Si bien la venta profesionaliza al grabado se compra por capricho al precio de 320 reales, del mismo modo que Goya presenta, caprichosamente, los caprichos y extravagancias de su época.

Goya propone caprichos que engañan y desengañan por su artificio: Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se rep creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido ejemplo de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra; no dexará de merecer alguna estimación el q tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa p el desenfreno de las pasiones. [sic][27]

El artificio que alimenta estas obras es *capricho*, fantasía o idea de la cabeza, extravío de las *reglas ordinarias y comunes, concepto, agudeza*, esp

CAPRICHOS. s.m. Dictámen formado de idéa, y por lo general fuera de las reglas ordinarias y comunes. Parece voz compuesta de de própria cabeza; pero sin duda es tomada del Italiano. [...] CAPRICHOS. En la Pintura vale lo mismo que Concepto. [...] Ho agudéza para formar idéas singulares, y con novedad, que tengan feliz éxito. Y también se toma por el que es temoso, porfi [Sic][28]

Y se vende en una tienda de licores y perfumes parecida a la que Goya ilustra en su Capricho 33[29] *Al Conde Palatino*, en la que se venden li hombre vomitando. ¿Acaso un jocoso *ludus verborum* con las palabras *palatio* (palacio) y *palatum* (paladar), y así una alusión a comer y vomita sobre el *pisto* vomitivo y la mala digestión va de la mano con la imagen tópica de la melancolía, y no debe sorprendernos que, justo antes de desc en su *Prámbulo al [segundo] sueño*, se nos describa a sí mismo en la pose típica del melancólico que, en este caso, padece de una malísima digest

Crucé los muslos; y de bruces sobre los brazos, doblé la cabeza encima de un hombro, solicitando con esta postura conciliar, si la suspensión. [30]

Nótese que, cuando comenzó a configurar su portafolios, Goya se proponía utilizar como portadilla la imagen que hoy constituye el Capricho no. . *monstruos*. La versión torresiana de los *monstruos* de la imaginación indigesta reza así:

Molido, en fin, como si me hubieran echado un compás de acebuche sobre los lomos, y ya ocupada la cavidad del cerebro de la las tablas ya tiranía de los vuelcos, a la dulce violencia de los arrullos y la sabroza pesadez de los vapores [de la digestión] se dei se remató el sentimiento, huyó la razón, y yo me quedé como un bruto en los brazos del sueño. La fantasía, como vive a espera d locuras, luego de que sintió el entendimiento divertido, a la voluntad durmiendo y a la memoria roncando, empezó a formar en l figuras tan propias, tan vivas y tan ordenadas, que más parecieron obra de un discreto cuidado que pintura de loca aprehensión leyendo el que tuviese ánimo para tomar a pechos el acíbar de estas verdades.[31]

Las fantasías de Torres provocadas por la mala digestión melancólica son quizás recuperadas por Goya en su idea de la obra como fármaco[32] mismo como médico o *Conde Palatino*, según el texto que acompaña al Capricho no. 33, que se desdobra en el enfermo indigestado que se nos p los vapores de la melancolía y obnubilarse el poder organizador de la razón, deja suelta a la fantasía, que produce imágenes monstruosas simila de la urbe madrileña que avista Torres en sus *Visiones y visitas*.

2. Sueños

Torres es un claro heredero de la tradición del “sueño literario” en Occidente, que es muy larga y variada. Se retrotrae al menos a la *Odisea*, de Ho una clasificación teórica de los sueños: unos, los verdaderos que habrán de verificarse, entran por la puerta de cuerno. Los otros, falaces y crípticos. Esta idea de que hay sueños cuya verosimilitud es palmaria y directa, mientras que otros se manifiestan crípticamente y necesitan interpretarse sueños o, más bien, en lo que Sigmund Freud ha descrito aptamente como *el trabajo del sueño*[33]: condensación de los rastros del día o del p. Pero, al basar parte de su tratamiento psicoanalítico en la interpretación de los sueños, Freud presupone su descifrabilidad según una serie de tó símbolos del sueño.

La demanda de una hermenéutica del sueño da pie no sólo a una activa práctica de “onirocrítica” (literalmente, *interpretativa de los sueños*) en texto de Artemidoro de Daldis, *La interpretación de los sueños*[34] (siglo II d. C.)—, sino a la idea de que el lenguaje del sueño siempre quiere decir la teoría de los sueños aparezca emparentada con el modo retórico de la alegoría, que también implica una narrativa de doble voz en la cual se le da el sueño y la alegoría comparten la extrañeza y dudosa verosimilitud de su narrativa, así como la percusividad de sus imágenes, ambos requisitos afectividad significativa del discurso, según los maestros de retórica de la Antigüedad[35]. Ocurre, pues, que el sueño se vuelve apta herramienta de representación de alegorías de vario contenido y matiz. Junto con la alegoría, otros modos discursivos se sumarán, por analogía, al recurso del antiguo vienen de inmediato a la mente: Cicerón y Luciano de Samósata.

Cicerón consolida[36], con el *Sueño de Escipión*, la tradición de las alegorías oníricas morales: luego de conversar con su anfitrión sobre su abuelo y sueña con la aparición de su abuelo, que le narra sus hazañas cartaginesas y le lleva a un viaje profético por encima de la tierra durante virtudes indispensables de un buen ciudadano. Con este sueño establece el repertorio de tópicos del sueño filosófico o literario: motivación verdadera (luego podrá una lectura ser la motivación del sueño); la aparición de una figura prestigiosa, usualmente ya muerta, que sirve de maestro y de guía iniciático o de aprendizaje que, con frecuencia, es un viaje por los aires; el que narra suele hacerlo en primera persona, haya sido participante activo de los hechos de otro personaje; se manifiesta que el sueño ha sido tan claro que parece real; a pesar de que el durmiente (o el autor) puede mostrar el relato acaba con una reflexión moral.[37]

En cuanto a la relación del sueño con la sátira, será Luciano de Samósata aquel cuyos textos tengan mayor fortuna en la historia de la literatura: serie de *diálogos de muertos* en los cuales se presentan figuras canónicas para ser desbancadas, sino una serie de viajes onírico que le permiten. Muchos de estos textos de Luciano se caracterizan como *sátiras menipeas*, siendo Menipo el personaje de las principales: el *Icaromenipo* y el *M*. Los textos de Luciano casi todas las características del sueño literario y filosófico, especialmente su tendencia moralizante ya que es lo moral lo que

La Edad Media heredará el interés por el sueño filosófico o literario, tanto alegórico, como satírico. La tendencia alegórica favorecerá los viajes a los muertos, como parte de un esfuerzo doctrinal —la *Divina Comedia* de Dante Alighiero es el ejemplar modélico—. También favorecerá los viajes de amor humano (o de ambos) —la *Roman de la Rose*, de Jean de Meun y Guillaume de Lorris será el texto ejemplar del viaje erótico, así como la *Secretum*, de Francesco Petrarca, será uno de muchos ejemplos del viaje intelectual en pos del amor divino[38]—. El sueño enciclopédico, viaje de la oportunidad de enfrentarse al saber pertinente de una época, también aprovecha tanto la alegoría como la sátira —de nuevo la *Comedia* de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (*La lucha del amor en sueños de Polifilo*)[39].

Según Teresa Gómez Trueba[40], serán los sueños morales, satíricos y visionarios los que preferentemente abren la tradición del sueño literario en la Edad Media al Siglo XVIII. Gómez de Trueba menciona como ejemplo de la tradición las *visiones* de Diego de Torres Villarroel, especialmente en el epígono, creo yo, de los diálogos de muertos de Luciano— y las *Visiones y visitas*. En sus *Visiones y visitas*, por ejemplo, Torres hace especial énfasis en el marco de la narración, e incluso elabora comentarios sobre el sueño y propone teorías fisiológicas y psicológicas sobre el contenido de los sueños. Si los sueños o sean propiciados por lecturas o conversaciones extrañas realizadas antes de irse a la cama o de quedarse dormido de bruces sobre las *Visiones y visitas*, el autor anda en su sueño acompañado de una figura canónica —Francisco de Quevedo—, quien le da consejos y le instruye en la vida social. Torres repite que su sueño es tan claro que, aunque inverosímil, parece absoluta y puntualmente real en su colorido y gran detalle. Torres muestra la consolidación de sus dotes de escritor al lograr describir con deslumbrante vividez cada uno de los monstruosos personajes que pueblan la *Comedia* en primera persona y es el protagonista el testigo de los acontecimientos del sueño. Es el impulso moral del texto en evidente en el uso de la *Comedia*: descocoyuntadas y monstruosas que presenta Torres en su recorrido onírico por Madrid de la mano de Quevedo constituyen alegorías morales de personificaciones del mal. En general, se trata de un uso común de la alegoría para su época: dar visibilidad a un concepto abstracto como Langmuir:

Painted or sculpted allegories form a category of art uniquely bound to language. Rooted in the propensity of language to personify figures of speech: simile —as when we call someone “as steady as a rock”— and metaphor —as when we write of “the ship of state

Los sueños de Torres parecen ser alegóricos. Podemos aprovechar las concreciones visibles de su interpretación del mundo real como mundo de aforismos.

Goya también se coloca en una tradición de imágenes oníricas que más pertenecen a la alegoría o a la caricatura satírica que al sueño. En el anexo al *Diario de Madrid* en 1999, Goya asegura que *el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza* *Capricho no. 40*, en el cual un hombre aparentemente postrado en cama y moribundo (y vestido con ropa de dormir) es vigilado y aparentemente parecería ser una parodia del famoso cuadro de Füssli, *La pesadilla* (1782), en el cual podemos ver a una durmiente, en exagerada pose de relajarse su visión nocturna: sobre su pecho el temible incubo, y asomada a la ventana (de su conciencia, posiblemente), un caballo o yegua que nos hace *cauchemar*. Vemos, simultáneamente a la durmiente y a su visión o sueño, como lo vemos tal vez en el *Capricho no. 40*: pero en Goya, inculca imagen de un burro, pariente pobre del caballo, burla grotesca de los placeres imaginativos del sueño de los primeros románticos, que se posa casi moribundo que duerme o muere *a pata suelta*.

Jean Starobinski, al estudiar este espléndido cuadro de Füssli, advierte la impecable erudición del pintor y recorre apretadamente la tradición hasta Goya, pasando por Fragonard y otros cultivadores de un subgénero libertino en el cual una *bella durmiente* es asediada por *angelotes* *ma un intruso que sabrá aprovechar el instante propicio*).[43] Esta *bella durmiente*, personaje de cuentos folclóricos recogidos a finales de siglo, muestra preocupación por el desamparo del durmiente, expuesto a los delirios inquietantes de su propia fantasía. Es típico que la protagonista sea femenina eran reconocidos por el *establishment* médico de la época como particularmente susceptibles a los peligros de la imaginación desbocada. Sin embargo, no se contenta con deformar o caricaturizar estas preocupaciones de la psiquiatría incipiente que capturaron la imaginación del romanticismo inglés y alemán[44]. Insiste en repetir la hazaña en su famoso *Capricho no. 43* y le otorga el nombre de *monstruos* a los productos de la imaginación burlados, sino también murciélagos, buhos y gatos. Goya feminiza al durmiente preso de su delirante imaginación e insiste en la melancolía, todo para la medicina del siglo XVIII. Se confunden así en Goya pesadilla, monstruosidad, caricatura, feminidad y creación artística. Goya, presenta a sí mismo rodeado de su propia visión.

Ahora bien, a pesar de las semejanzas con Füssli, lo cierto es que también hay dramáticas semejanzas con las *Visiones y visitas* de Torres. *¿* materializa el fantasma en su primera visión, Torres describe así al conceptista barroco:

[E]staba estorbando mi respiración echado de bruces sobre mi almohada un semblante que calzaba unos veinte puntos de fa postura. Las melenas, que parecían ramal de penitente, cabellos cilicios entre púa y pelote, tan rucios como rodados, servían d tenía dos mecheros de velón, y una pera como rabo de cochino y tan larga, que le hacía roscas en la golilla; los ojos entre vidrios aguda su visión, que me pareció que me miraba con dos chuzos [...]. [45]

La descripción de Quevedo, agachado de cabeza sobre el pecho y la cara del durmiente Torres, se presenta como un íncubo que se describe como *que tiene, ò es de color pardo claro, blanquecino o canoso. Aplicase a las bestias caballares* [46]—. De modo que, en la imagen de Quevedo, T que parece hacerlo Goya en su *Capricho no. 40*, lo cual colocaría esta imagen más cerca de Torres que de Füssli y la tradición que sustenta : Starobinski. Después de todo, hemos visto que Goya afirma su independencia de toda tradición pictórica en el caso de *Los Caprichos*. No desca así afirma, en un pasaje ya citado del anuncio de la venta de sus *Caprichos*, que *censura [...] los errores y vicios humanos (aunque parece [of] Acaso, en efecto, Goya haya recurrido específicamente a las Visiones y visitas de Torres para configurar sus sueños monstruosos.*

3. La razón monstruosa

En cada una de sus tres Visiones, Torres alude al sueño como marco de la visita de Francisco de Quevedo y Villegas a su dormitorio y, con él, a la (

A la héctica llama de un viudo candil [...] de astrólogo [...], estuve anoche aguantando la mecha y enojando los párpados, que lo brujulear las dicciones de un curioso libro que ha meses que le doy mi lado, porque me despierta el sueño. Y por más porfiaba a la mugrienta luz, pudo más su flaqueza que mi constancia; pues en la palidez de sus congojas se desmayaron ante mis pestai acabase de un soplo la vida [... y...] del primer calcetazo le prendí las narices al candil. [...] Tirados todos, el libro en la sill enrosqué los lomos, di dos suspiros al aire, y eché de golpe la cabeza en mi almohada. Y al caer se enterraron en la mitad de mis fa dibujo de las ancas, muslos y suras se distinguía sobre la manta, quedé un medio perfil, metamorfosis entre galgo y astrólogo, San Antón. Sin susto de cosa de esta vida, llamé al sueño; y en breve espacio de sí viene o no viene, me pintaba la conside acuerdo tan natural!) las parecidas imágenes de cama y sepultura, muerte y sueño, acreditándome este desengaño mi memor sacudí de esta melancolía, considerando que aunque el sueño es muerte, era para mí entonces el dormir media vida. [...F]ui p ojos y la vista de los otros tres sentidos y medio; y cuando, a mi parecer, el discurso echaba más despabilado, viene el sueño razón; y me dejó el alma a buenas noches y a mí tan mortal, que sólo cuatro ronquidos, unos por boca y otros por lo que no s informe de mi vitalidad. [47]

Varios elementos son fundamentales en este fragmento de lo que Torres tituló *Preámbulo al sueño*. Primero que nada, el texto presenta la escen: un candil un libro *curioso* que le mantiene a él despierto, y despabilado a su *candil de astrólogo*. Sabemos, por el afán autobiográfico de Torre publicación de un Pronóstico anual que firmaba con el *nom de plume Gran Piscator de Salamanca* y que, incluso, su cátedra de mater fundamentaba en su reclamo de su sabiduría astrológica. [48] No es, pues, extraño, que desde el preámbulo a la primera visita de Quevec astrología [49] y lo que se desenvolvería como sueños o visiones del tipo profético que la literatura médica y demonológica del siglo XVII había ca que solía tener el individuo melancólico [50], abrumado por la pereza y la abulia, como Torres mismo se describe en varios de los pasajes citados.

El carácter siniestro del sueño de Torres se prefigura en la descripción monstruosa de sí mismo como durmiente hundido en su almohada, con e en extraño híbrido *de galgo y astrólogo* que horrorizaría a San Antonio. Acaso se anticipa el tipo de visión que sobrevendrá: las visiones del monstruosas tentaciones. No hay más que recordar la muestra de pinturas del Bosco que obraban en la colección real a principios del siglo XVII visitas a y estadias con la familia real. De hecho, el proceso de *mostración* del monstruo lo advierte Torres desde el prólogo mismo de sus *Visiones*

Si te determinas a leer, te advierto que sea con alguna reflexión. Mira que no te quedes embobado como un salvaje en las pin entrada de las visitas; cuélate más adentro, y encontrarás doctrina saludable para conocer y huir los vicios de la edad. Si así lo [sic] [51]

El *mascarón* —definido en 1732 como *La máscara grande. Llamanse assi regularmente unas caras mui grandes y disformes, con que s semejanza se llaman assi las que fingen en las fuentes u otras obras de arquitectura*, [sic] [52] — linda con lo monstruoso de la máscara de ca vicio que vive en el interior del sujeto. La monstruosidad opera así como una retórica de visibilización de los accidentes del alma, hibridación ale carne.

La extrañeza y falta de verosimilitud de los diferentes aspectos del mundo narrativo presentado se le achacan a la situación onírica, y de ell exhuberantes *ludi verborum* que Torres introduce con su habitual jocosidad. Se crea en esta obra de Torres un interesante juego entre las proli van apareciendo, y los títulos mismos de cada *visión y visita*, ya que éstos funcionan como la contestación a una elaborada adivinanza: el título ar como una delirante *amplificatio* de los personajes aludidos en el título que se vuelven literalmente monstruosos en tanto poseedores del ati heteróclita y en tanto con su amalgamada construcción representan o hacen visible aquello monstruoso que llevan por dentro.

Según José Miguel Cortés:

[los seres monstruosos] equivalen a aquello que representa una amenaza para la integridad de un sistema o de un individuo, un que constituyen la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación a la naturaleza. [...] Transgrede: las normas sociales. Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan la físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normaln moral. La dualidad bondad/maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien/mal, es una fuente de inspiració dicotomías como vida/muerte, instinto/razón, orden/desorden, antropomorfismo/bestialidad, naturaleza/ciencia o humano/ las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión. [53]

Esta visibilización amenazante no es, en Torres, la excepción —la diferencia—, sino la normalidad o la mismidad. El personaje de Torres advierte

en el cual ni él mismo parece ser la excepción: “híbrido entre galgo y astrólogo” digno de un cuadro de San Antonio, Torres mismo no puede esca- él mismo, caracteriza a su época como época en que ya no hay —como hemos visto— hipócritas ni falsarios y todo se ve. De modo que el revelado los personajes que se nos van revelando a través del texto de las *Visiones y visitas*. Veamos tres de los “mascarones” de Torres:

[E]l dicho colega [químico], más sorbido que la quina y más largo que cura de buboso; hombre sogá, ayuno de mofletes; de caninos, y aupándose por las cejas a roerse las comisuras del cerebro; las narices y los mocos colgando, desmayadas de ne sabañones franceses, que tenían aposentados en las ventanas. Era un verdadero país de la hambre y copia viva del ayuno, po coyunturas.[54]

Era el salvaje [cocinero] muy pleonasma de cabeza, llevando sobre un cuello ganapán un protocimborrio; pordiosero de carcomido de cejas, ratonado de pestañas; sus ojos tan alegres, que en sus movimientos se escuchaban folías y fandangos; la v miraba por azumbres. Parecióme que traía el alma en remojo; cada mirada era un cohete, y cada ojeo una chamusquina vaquero; los dientes tan anchos y en tal disposición, que no era posible hallarle la vaina en los labios; traía en el rostro familiaridad de los racimos; finalmente, el bestia era de tan horrible aspecto, que hedía su semblante a cuantos le miraban. Ci Artífice, estaba a oscuras, o que al tiempo de su fábrica estuvo borracha la naturaleza.[55]

La monstruosidad en estos pasajes no sólo está basada en la visibilización de la interioridad corrupta, sino en la hibridez con la cual dicha corrup de distintos cuerpos y forma rasgos de la cara con palabras y frases. Es así que Torres construye descripciones en las cuales el lenguaje mismo, vuelve monstruoso: una descripción para hacernos visible el monstruo y, en consecuencia, el lenguaje que lo nombra *monstruo*.

Además, en el texto de Torres, las profesiones más anodinas, comunes o útiles a la sociedad, aparecen monstruosas, como si la cotidianidad mi para degenerar en una cotidianidad monstruosa y nocturna. Aprovecha así Torres las iconologías de las profesiones en la Edad Media — muchas archivoltas de las catedrales— y en el Renacimiento —por ejemplo, en las variadas y detalladas ilustraciones del *Ständebuch* o Libro de los oficio seres del otro mundo, que no es otro que el mundo en el cual le ha tocado vivir. El monstruo de Torres se abreva del descaro de la cotidianida oportunidad de abusar de los demás. De modo que la iconología de las profesiones adquiere en Torres los rasgos mórbidos del mundo marginal d no se suele trabajar. De modo que el mundo del trabajo queda arropado por la noche y se vuelve monstruosamente ocioso, improductivo, inmoral

De igual modo, *Los Caprichos* de Goya están enmarcados en un ambiente nocturno y oscuro, pleno de metamorfosis operadas en la sombra, de ca la melancolía, la saturnalia y la brujería. En sus *caprichos*, Goya trabaja con los seres marginales de la noche: prostitutas, monjes corruptos, borrachos, ladrones de tumbas, ancianas remozadas, duendes, híbridos de hombre y murciélago, que, en conjunto, forman un carnaval noc oscuridad y hace manifiestos aquellos vicios que el artista considera son los más dañinos en la sociedad de su momento. En Goya, el vicio se co prostitución sean temas favoritos de las imágenes de Goya.

4. Sueños y palabras

Tanto en las *Visiones y visitas* como en *Los Caprichos*, el sueño atenúa la crítica abierta a usos y costumbres, y da pie a una proliferación lingüíst pudieran considerarse *agudezas*, en el sentido que Gracián le dió a este término en pleno Barroco español[57]. El lenguaje del sueño, así como desatado que apenas oscuramente se relaciona con lo narrado mediante enrevesadas analogías. No puede escapársenos la redundancia forn lenguaje que la narra —en el caso de Torres—, y la imagen grabada con su calce, en el caso de Goya. Este lenguaje quizás describe, quizás define, c oscurece el propósito mismo de construcción de las imágenes. Podría decirse que la prosa de Torres es deliberadamente *pictórica*, así como *gnómica*, en tanto se propone, al recurrir a calces explicativos, moralizar sus imágenes. Se cruzan así el ánimo doctrinal y moralizante de la pro verbales típicos de las descripciones que acompañan las iconologías de ilustradores como Ripa, Alciato y Covarrubias—, del mismo modo en q tanto, creo yo, por pretender crear un vínculo entre lenguaje e imagen, como por explicar *el pequeño mundo del hombre* según lo hicieron los m literatura del Renacimiento y el Barroco en toda Europa, desde Marsilio Ficino y Giordano Bruno, hasta Shakespeare, Cervantes y tantos otros Diego de Torres Villarroel.

El sentido cierto del lenguaje, en Torres y en Goya, se trunca o se pervierte. En las ecfrosis de Torres, se mezclan imágenes que amontonan elem todo orden. En Goya, el truncamiento del gnomon que hace de calce deja abierta la interpretación, creando seria incertidumbre en cuanto redundante y grotesca de su calce. La ambigüedad hace su agosto y el lenguaje escapa así de las cerradas poéticas neoclásicas de las que la de L por sobre todo orden, la errancia lingüística se apodera del ámbito discursivo, imagen y palabra se vuelven contra toda referencia cierta en un ju alguna. No debe sorprendernos el que Torres se queje de los viciosos parodiadores y satiristas que constantemente lo atacan, y que pasan a for visita: este asedio crítico no hace más que demostrar los problemas de inteligibilidad del texto de Torres, dada la inestabilidad de su lenguaje. Lo advertir que ninguna de sus imágenes está hecha para ridiculizar “los defectos particulares á uno ú otro individuo”.[58] Este escamoteo del refere como la logorrea torresiana, abarrotada de ludi verborum, apenas alcanza un sentido cierto.

5. La cara y el culo del sueño

Torres Villarroel, con humor siniestro, intima que su protagonista astrólogo ha presenciado la transubstanciación de un siglo feliz —que nosot excrementicio. Así, en su preámbulo al sueño de la Tercera visita, coloca a su protagonista hundido en excremento, uno de los elementos fundam en oro. El *toque de Midas* adquiere un giro cruel: todo, en el siglo que le tocó vivir a Torres, se ha vuelto excremento, basura.

Conocemos la relación simbólica entre lo excrementicio y lo monstruoso. Nos la recuerda brillantemente Georges Bataille en su summa *La part impureza* tiene que ver, primordialmente, con la necesidad de desembarazarse de todo aquello que resulte inmundo, corrupto, en proceso de vo basura, el cadáver. La salud de la comunidad depende de mantener una nítida frontera entre lo sano y lo corrupto, lo alimentario y lo excre desperdicio es inquietante, amenazante, potencialmente mortífero. No hay nada más desestabilizante para la comunidad que la proximidad de contagio. De ahí que, como lúcidamente argumenta Mary Douglas, lo puro no se opone a lo impuro, sino a lo peligroso. El repertorio de caracterís en realidad, emblemas del peligro de la contaminación.[60]

La hibridación metamórfica que opera como máquina desestabilizadora del orden de la forma tanto en las *Visiones y visitas* de Torres, como en

mundo de lo impuro. La debacle de lo humano se significa mediante metamorfosis: pero en el caso de Torres y de Goya, el *más allá de la forma* muerte de la forma. Sueño y metamorfosis se hermanan precisamente al abolir toda forma. Los personajes de los sueños de Torres y de Goya son, cadáver, del sujeto marginal que se desconoce como sujeto y se descompone. Vienen a ser *lo sucio*, en el sentido que le otorga a este concepto *essentially disorder*[61]. Añade esta autora:

Where there is dirt there is a system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as elements.[62]

La escritura *desatada* —en sentido cervantino— de Torres, y las imágenes igualmente *desatadas* de Goya, son un intento desesperado de conjunto de purificación y clasificación. ¿Puede la sociedad desechar lo sucio? Tanto Torres como Goya guardan silencio ante esta espinosa pregunta

Ahora bien, tanto Torres como Goya emblemizan *lo sucio* con los cuerpos de sus personajes al asimilarlos con imágenes del culo y sus concomitantes inicial del tercer sueño de Torres, pero a través de todo el libro se insiste en imágenes groseras en las que se asimila el rostro inhumanizado a las e

Ves aquí —le dije a Quevedo—; éste es el que tocaba antes, que es un aprendiz de basurero, fregón de rostros y desmontador de t

[U]n culo de bacía pos casco, dos aventadores por orejas, que parecían asas [...]; tan mocososo, que acudía a sonarle la pringue por

Goya también se fija en este ubicuo orificio que, según Douglas, representa un punto de entrada o salida de unidades sociales[65]. Así lo vemos en el 18 (*Y se le quemó la casa*), no. 19 (*Todos caerán*), no. 20 (*Ya van desplumados*), no. 21 (*Qual la descañonan!*), no. 25 (*Si quebró el cántaro*), no. 62 (*Quien lo creyera!*), no. 63 (*Miren que grabes*), no. 65 (*Donde va mamá?*, similar en estructura al no. 63), no. 67 (*Aguarda que te baje*), no. 69 (*Sopla*), no. 70 (*Devota profesión*), no. 71 (*Si amanece, nos vamos*) y no. Goya hipercaracteriza esta parte del cuerpo y su orificio, especialmente en lo que tiene que ver con la prostitución y la brujería. Ambas son probede a creencias saturnales que registran cuidadosamente los estudiosos de la alquimia y las ciencias ocultas en la modernidad temprana.

Vale señalar que la alquimia relaciona lo corrupto y excrementicio con el sueño saturnal. Alexander Roob, en su profusamente ilustrado libro *E* pormenoriza la importancia del caos y de la noche saturnal, ya que es Saturno el que rige la fase negra de la putrefacción. Es de esta substancia ex el oro de Apolo, lo brillante y civilizado. El sueño de Saturno implica la latencia durante el período de putrefacción, y así puede decirse que representada en los textos de Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1618), y otros que fueron muy famosos en el Renacimiento y el Barroco, de resurrección, como en efecto lo hace al final de sus Visiones, en tanto se niega a entrar con Quevedo a la tumba y despierta despavorido en su portafolios con una imagen de despertar del sueño en su Capricho no. 80, *Ya es hora*, en el cual representa a unos brujos-monjes-diables desde *Visiones y visitas* de Torres y *Los Caprichos* de Goya tienen clausuras similares: despertar, renacer.

Sin duda puede decirse, además, con un similar humor tetánico, que tanto Torres como Goya parodian la tradición alquímica, y hasta puede excrementicios libros en oro tintineante, en buenos reales. Hay que recordar que estos dos autores están preocupados sobre todo por la v caprichosos o excrementicios. Ambos son, entonces, alquimistas verdaderos, en tanto convierten el excremento de su imaginación en oro de bu pnes, al orden marcado por los mercados de bienes materiales y los intercambios simbólicos.

6. Sueño de un final

Este repaso de las obras de Torres Villarroel y Goya arroja un poco más de certidumbre en cuanto al posible vínculo textual entre los dos artistas. abrupta, se ha limitado a tentar posibilidades y a abrir un poco más la puerta saturnal que parece permitir detectar una tradición oscura, apen extraordinarios creadores españoles del siglo XVIII que, en vez de nutrirse del entusiasmo ilustrado, prefirieron pintar el lado oscuro y problemát

[Regresar al inicio](#)

Notas

[1] Folke Nordström. «El capricho número 43». Goya, Saturno y la melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya. Carmen Santos, trad. Madrid:Visor (1989), pp. 1

[2] Diego de Torres Villarroel. Visiones y Visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte. Edición de Russell P. Sebold. Madrid: Espasa Calpe [Clásicos (historia de la literatura española Siglo XVIII (2 vols). Madrid: Espasa-Calpe (1995) y a Joaquín Álvarez Barrientos. La novela del siglo XVIII. Madrid: Júcar (1991). Ta ilustrada en España. Madrid: Taurus (1999); y a Francisco La Rubia Prado y Jesús Torrecilla (dirs.). Razón, tradición y modernidad: revisión de la Ilustración hispánic

[3] Ricardo D'Auria. «Visiones esperpénticas en Don Diego de Torres Villarroel». Revista de Estudios Hispánicos [Puerto Rico]. Año XX (1993), p. 137. [Regresar](#)

[4] Ibid. D'Auria se refiere, entre otros, a los trabajos del Bosco y de Juan de Valdés Leal. Si bien D'Auria registra tras los lienzos y paneles de estos dos pintores «l lisiados y monstruos» en cuadros que «ponen de manifiesto la vanidad de las cosas humanas» al presentar «un gran número de figuras, todas en gran tumulto en dive tanto lo mortal como lo corrupto, lo truculento, lo terrorífico y lo espantable» (ibid., pp. 136-137), ambos pintores organizan la humanidad según los tipos morales de Edad Media y el Renacimiento, e.g., el Fisiólogo, del Pseudo Aristóteles, los trabajos de Albertus Magnus y de Giovanni della Porta, que desembocarán en las obras de

Hay que señalar que los tratados de fisiología de la época establecen una relación alegórica entre la forma del cuerpo y la 'forma moral' del alma, entre los accident enfermedades visibles y deformantes como la lepra— y las actitudes morales de los individuos. De hecho, estas fisiologías no hacen crean un código de corresponde mundo del alma y sus pasiones. Las fisiologías, pues, advierten que la moral se manifiesta en las formas físicas, incluyendo las conductas en tanto entendidas com fisionomista responde a la esperanza de que el mal se vuelva visible y, por lo tanto, evitable.

Ocurre que la iconización barroca de la monstruosidad es la manifestación o «mostración», en las artes, del mal oculto en el interior del individuo o el registro visible crimen o destemplanza, según los textos «científicos». En esto, la literatura y el arte la modernidad temprana siguen de cerca una larga tradición que, en Occident diversas bibliotecas mitológicas, de Apolodoro a Ovidio, y desemboca en textos medievales como la Divina Commedia, de Dante. Nótese el interés en estos mon: moralidad— en obras tan distantes en el tiempo como las Etimologías (ca. 620), de Isidoro de Sevilla (2 vols., Madrid: BAC (1993-1994), especialmente el «Libro XI: vol II, pp. 13-56; El libro de las maravillas del mundo (1356-57), de Juan de Mandavila (Madrid: Visor (1984)); Monstruos y prodigios, de Ambroise Paré (Madrid: Sir Teodoro de Bry, América (1590-1634) (Madrid: Siruela (1992) y Asia y África (1597-1628) (Madrid: Siruela (1999)) y de Jean-Michel Charcot, uno de los avatares en Les disformes et les malades dans l'art. Paris: Lecrosnier et Babé (1889). [Regresar](#)

[5] André Chastel. *El Grottesco. Ensayo sobre el «ornamento sin nombre»*. Miguel Morán Turina, trad. Madrid: Akal (2000). Wolfgang Kayser. *The Grottesque in A* Bloomington: Indiana U Press (1963). Geoffrey Galt Harpham. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton U Press (1982).

[6] Según los renacentistas, los primeros ejemplos de este ornamento «sin nombre» aparecieron en la excavación arqueológica que descubrió la «Domus Aurea» arqueólogos «grutas» o cavernas». Los adornos caprichosos e imaginativos de las paredes vinieron a llamarse «grutesco». [Regresar](#)

[7] Valeriano Bozal sugiere los «gridi» de Carraccio y los Scherzi y Capricci de Tieppolo, en Goya y el gusto moderno. Madrid: Alianza Editorial (1994), pp. 104-110, estar representados por las escaloforadas esculturas de Bernini del alma salvada y el alma condenada, que generaron cientos de imitaciones, algunas de las cuales obr: XVIII. Irving Lavin. «Bernini's Portraits of No-Body». Past and Present. *Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*. Berkeley: U of California Press (1993)

[8] Las meditaciones fúnebres de los «Graveyard Poets», especialmente del poemario *Night Thoughts*, de Edward Young, giran en torno a la caducidad de la vida y «Metaphysical Poets» y especialmente de George Herbert) en la vida ultraterrena, la salvación del alma y el «triunfo cristiano». William Blake selecciona este poema examina las ilustraciones estilizadas y gráciles que Blake realiza para los textos de Young —y que se publican dos años antes que *Los Caprichos*, de Goya— habrá que sinestra y malsana, de corrupción moral y trazo grotesco, que caracteriza a *Los Caprichos*. Véase Edward Young. *Night Thoughts, or The Complaint and The Consolation* (1996). [Regresar](#)

[9] El poema titulado «Elegía moral II, a Jovino: el melancólico», de Meléndez Valdés propone algunas imágenes compatibles con el calce de Goya al Capricho Núm. texto de Meléndez lee así, en lo pertinente: «La noche melancólica al fin llega / [...] / Así huyendo de todos, sin destino, / perdido, extraviado, con pie incierto, / sin todo, todo, / se trocó a un infeliz: mi triste musa / no sabe ya sino lanzar suspiros, / ni saben ya sino llorar mis ojos, / ni más padecer mi tierno pecho. / En él mansión hicieran / las penas veladoras, los gemidos, / la agonía, el pesar, la queja amarga, / y cuanto monstruo en su delirio infausto / la azorada razón abortar puede de marfil. Edición de J.H.R. Polt y Georges Demerson. Madrid: Castalia (1981), pp. 200-201. Ver, además del texto citado de Nordström, Edith Helman. «La Trasmundo de Goya. Madrid: Alianza Editorial (1993), pp. 141-208.

A pesar del contemptus mundi que exhiben, como pose poética, José Cadalso, Juan Meléndez Valdés y Gaspar Melchor de Jovellanos, ninguno exhibe en sus textos concretos que presentan tanto Torres como Goya. Si se piensa en las Noches lúgubres de Cadalso, o en el poema citado de Meléndez Valdés, no hay más que pensar en fúnebre inglesa. La violencia que caracteriza a Torres y a Goya los saca de este patrón universalizante que abole toda referencia concreta a la contemporaneidad. Estilizan todo trazo grotesco y suavizan el horror de la muerte. [Regresar](#)

[10] Joseph Addison, en el ciclo de ensayos titulado «The Pleasures of the Imagination», publicados en el periódico *The Spectator* en el verano de 1712, habla de la pero, para él, existe placer en la contemplación de lo horrible o monstruoso. «La imaginación apetece llenarse de un objeto, y apoderarse de alguna cosa que sea de asombro agradable [«pleasing astonishment»] al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto [«delightful stillness and an lo que es nuevo o singular [«uncommon»] da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable. [...] Esta misma extrañeza es la que presta agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza.» Joseph Addison. Los placeres de la imaginación y otros ensayos de *The Spectator*. Traducción de José L. edición, introducción y notas de Tonia Requejo. Madrid: Visor (1991), pp. 139-140. He introducido en la traducción de Munariz, entre corchetes, algunas palabras de Addison. Las he tomado de [Joseph Addison]. «No. 411, Saturday, June 21, 1712». *The Spectator; A New Edition Carefully Revised, in Six Volumes*. The Company (1879), Vol. V, pp. 34-35.

La relación entre el placer de la imaginación y el placentero estremecimiento de lo sublime (la reacción estética ante lo monstruoso), que revaloriza la retórica de lo sublime Longino, capturó la especulación de importantes pensadores del siglo XVIII, notablemente Edmund Burke, cuyo tratado *An Enquiry Concerning the Origin of Our* desembocó en la importante «Análisis de lo sublime», parte de la *Crítica del juicio* (1788), de Immanuel Kant, e impactó la ensayística estética de todo el romanticismo cae fuera de esta «experiencia estética» que mantiene siempre los paradigmas de la racionalidad. Contrario a Goya, para Kant, la razón nunca duerme... [Regresar](#)

[11] Valeriano Bozal. «Los Caprichos: el mundo de la noche», en op. cit, pp. 99-133. [Regresar](#)

[12] D'Auria, op. cit. [Regresar](#)

[13] «Ecrasis», en retórica, se refiere al ejercicio discursivo de la descripción. «Gnómico» se refiere al discurso sintético que hermana el refrán popular con el apotegma

[14] En general, Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial (1997). [Regresar](#)

[15] Diego de Torres Villarroel. *Correo del otro mundo / Sacudimiento de mentecatos*. Edición de Manuel María Pérez López. Madrid: Cátedra (2000), pp. 100-101. [Regresar](#)

[16] Guy Mercadier. «Le séjour medrilène: Diego devient célèbre». Diego de Torres Villarroel: *Masques et Miroirs* (Tome I). Lille: Atelier Reproduction de Thèses, Université de Lille

[17] Torres Villarroel, *Visiones y visitas*, op. cit. [Regresar](#)

[18] *Ibid.*, pp. 22-23. Las bastardillas son mías. [Regresar](#)

[19] Es tópico común de las poéticas didácticas, especialmente en la Edad Media. Véase, por ejemplo, el prólogo al *Conde Lucanor*, de Juan Manuel, y los múltiples [Regresar](#)

[20] Torres Villarroel, *Visiones y visitas*, op. cit., p. 24. [Regresar](#)

[21] *Ibid.*, pp. 108-109. La bastardilla es mía. [Regresar](#)

[22] Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades O-Z*. Edición facsímil [de la edición de 1732]. Madrid: Gredos (1990), p. 283. [Regresar](#)

[23] Edith Helman. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial (1993), pp. 48-49. En general sobre Goya me he nutrido de la lectura de varios autores: José C. Alfonso Pérez Sánchez y Eleanor Sayre (eds.). *Goya and the Spirit of Enlightenment*. Boston: Bulfinch Press, Little, Brown and Co. (1989); Janis A Tomlinson. *Goya*. Cátedra (1993); Andrés Bieda de los Cobos. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo del Prado (2000) Diputación de Zaragoza (2001). [Regresar](#)

[24] Luego de redactado el grueso de esta parte de mi ensayo, tuve la oportunidad de leer un excelente ensayo de Victor Stoichita y Ana Maria Coderch sobre el «Pharmacy», parte del excelente libro *Goya. The Last Carnival*. London: Reaktion Books (1999), pp. 155-191. Aunque los autores comentan en detalle las consecuencias fuentes con minucia casi obsesiva y detectan, entre ellas, los Sueños, de Quevedo, omiten toda mención a Torres y sus *Visiones y visitas*, más cercano al pintor aragón con mi propuesta interpretativa, especialmente en lo que atañe a la importancia del desengaño. [Regresar](#)

[25] *Ibid.* [Regresar](#)

- [26] Real Academia Española, op. cit., p. 162. [Regresar](#)
- [27] Helman, op. cit., p. 48. [Regresar](#)
- [28] Real Academia Española, op. cit. A-C, p. 153. [Regresar](#)
- [29] Stoichita y Coderch, op. cit., pp. 155-165. [Regresar](#)
- [30] Torres Villarroel, Visiones y visitas, op. cit., p. 107. [Regresar](#)
- [31] Ibid., p. 108. [Regresar](#)
- [32] Jacques Derrida. «Plato's Pharmacy». Dissemination. Traducción de Barbara Johnson. Chicago: The U of Chicago Press (1981), especialmente «The Pharmal Platón. Banquete. Diálogos Vol. III. Traducción y edición de M. Martínez Hernández. Madrid: Gredos (1997), pp. 214-220. [Regresar](#)
- [33] Sigmund Freud. La interpretación de los sueños (Primera parte). Obras completas. Vol. IV. James Stratchey y Anna Freud, eds. Buenos Aires: Amorrortu (1994).
- [34] Artemidoro. La interpretación de los sueños. Introducción, traducción y notas por Elisa Ruiz García. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos (1989). [Regresar](#)
- [35] Frances Yates. El arte de la memoria. Madrid: Taurus (1974); Erwin Panofsky. Gothic Architecture and Scholasticism. New York: Meridian Books (1970); George Princeton: Princeton U Press (1994); Luis Albuquerque García. El arte de hablar en público. Seis retóricas del siglo XVI. Madrid: Visor (1995); Bice Mortara Garav [Regresar](#)
- [36] E origen del motivo puede encontrarse en el mito de Er con el cual cierra Platón su ponderosa República. Platón, no obstante, no recurre al sueño como sitio Diálogos VI. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos (1998). [Regresar](#)
- [37] Marco Tulio Cicerón. Sobre la República. Sobre las Leyes. Madrid: Tecnos (1986). [Regresar](#)
- [38] Dante Alighieri. Divina Comedia. Versión poética de Abilio Echeverría. Madrid: Alianza Editorial 1995); Guillaume de Lorris y Jean de Meun. Roman de la Rose Madrid (1987); Francesco Petrarca. Secretum. Opere; Giovanni Boccaccio. Amorosa Visione. A cura di Vittore Branca. Milano: Oscar Mondadori (2000). [Regresar](#)
- [39] Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili. Traducción e introducción de Jocelyn Godwin. London: Thames and Hudson (1999); y en español, la esp traducción de Pilar Pedraza. Barcelona: El Acanalado (1999). En la introducción a su edición española, Pilar Pedraza comenta: «Este libro es, en realidad, un i enciclopedia humanística de vocación totalizadora, ya que contiene una ingente gama de conocimientos arqueológicos, epigráficos, arquitectónicos, litúrgicos, gemoló de la astronomía al arte de recortar setos, en él están vertidos todos los conocimientos del autor, al que no es necesario imaginar experto en una u otra de estas artes. literarias y de experiencias vitales en un mundo tan rico en estímulos como la Italia de fines del siglo XV, cuando los esplendores del ocaso medieval se confundían con relaciones con la Antigüedad clásica.» Ibid., pp. 23-24. [Regresar](#)
- [40] Teresa Gómez de Trueba. El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género. Madrid: Cátedra (1999), pp. 50-58. [Regresar](#)
- [41] Erika Langmuir. Allegory. London: National Gallery Publications (1997), p. 10. Ver, además, Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957); Angus Fletcher, Alleg de Armas Wilson, Allegories of Love (1991); Gay Clifford, The Transformations of Allegory (1974); Philip Rollinson, Classical Theories of Allegory and Christian Cultu of Allegory (1959); Alistair Fowler, Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes (1982); Paul de Man, Allegories of Reading; Figural La (1979). [Regresar](#)
- [42] Helman, op. cit, p. 48. [Regresar](#)
- [43] Jean Starobinski. «La visión de la durmiente». La posesión demoníaca. Tres estudios. Traducción de José Matías Díaz. Madrid: Taurus (1975), p. 94, n. 4. [Regres:](#)
- [44] Ver Albert Béguin. El alma romántica y el sueño. México: Fondo de Cultura Económica (1966). [Regresar](#)
- [45] Torres Villarroel. Visiones y visitas, op. cit., p. 19. [Regresar](#)
- [46] Real Academia Española, op. cit., p. 649. [Regresar](#)
- [47] Torres Villarroel, Visiones y visitas, op. cit., pp. 14-16. [Regresar](#)
- [48] Ver, en general, Mercadier, op. cit. [Regresar](#)
- [49] La matemática y la astrología atestiguan su relación con la melancolía en las obras más populares del barroco español. Tenemos por un lado al desgraciado C correspondido por Marcela en la primera parte de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes. Grisóstomo era géometra, dedicado a la m Lo mismo Basilio, el errado padre astrólogo de Segismundo en La vida es sueño de Calderón de la Barca. [Regresar](#)
- [50] Ver Roger Bartra. El Siglo de Oro de la Melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma. México: Universidad Iberoamericana (199

Así, la tradición médica española —fundamentada en una larga tradición sapiencial y médica relacionada con la melancolía, que incluía personalidades del calibre de como lo había hecho antes la sabiduría árabe al menos desde el siglo XII, por ejemplo, la descripción del temperamento melancólico que hace Abu Masar: «En cua negra, oscura, violenta y áspera. A veces también es frío, húmedo, pesado y de viento hediondo... la avaricia y la indigencia; los domicilios, los viajes por mar y las es malos; la ceguera, la corrupción, el odio, el dolo, la astucia, el fraude, la deslealtad, la nocividad...; el retiro al interior de uno mismo; la soledad y la insociabilidad; la la jactancia; aquellos que esclavizan a los hombres y mandan, así como todas las acciones de maldad, fuerza, tiranía e ira; los luchadores; la esclavitud, el encarcelami honesta, la reflexión, el entendimiento, el ensayo, la meditación... el mucho pensar, la aversión al habla y la importunidad, la persistencia en un rumbo. Muy pocas v dueño de sí; no desea bien a nadie; rige también a los ancianos y las personas displicentes; el miedo, los reveses de fortuna, los cuidados, los acosos de tristeza, la escri apuros, la pérdida, las muertes, las herencias, los cantos fúnebres y la orfandad; las cosas viejas, abuelos, padres, hermanos mayores, sirvientes, lacayos, mendigos... ladrones de cadáveres, curtidores y los que cuentan cosas; la magia y los rebeldes; la gente de baja cuna y los eunucos; el largo reflexionar y poco hablar; los secret muestra, aunque conoce toda ocasión oscura. Rige la autodestrucción y las cosas de hastío.» Abu Masar, Introducción a la Astrología. Citado en Raymond Klib Melancolía: Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte. Madrid: Alianza Editorial, 1991, pág.142.

En otro texto más reciente de Roger Bartra —Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro. Barcelona: Anagrama (2001), esp. p demónicos y a la demonología melancólica. Tanto Bartra como Teresa Gómez Trueba, op. cit., trabajan, por ejemplo, los sueños de Lucrecia, una joven «profetiza» cu por la Santa Inquisición durante el siglo XVII en España. Recordemos, en este contexto, el sueño de la bruja en El coloquio de los perros, de Miguel de Cervantes, d

presume transportada a exóticos aquellarres. Se trata de sueños límites entre el espacio del bien y el espacio del mal, y la optatividad por uno u otro espacio pare ambigüedad del espacio de lo demoníaco —nocturno, ominoso— caracteriza tanto las visiones de Torres como los Caprichos de Goya. [Regresar](#)

[51] Torres Villarroel. Visiones y visitas, op. cit., p. 18. [Regresar](#)

[52] Real Academia Española, op. cit, D-ñ, p. 508. [Regresar](#)

[53] José Miguel Cortés. Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona: Anagrama (1997). Ver también Jeffrey Gerome Cohen. «M Reading Culture. Minneapolis: Minnesota U Press (1996), pp. 3-25. [Regresar](#)

[54] Ibid., p. 53. [Regresar](#)

[55] Ibid., pp. 120-121. [Regresar](#)

[56] Jost Amman and Hans Sachs. The Book of Trades (Ständebuch). New York: Dover Publications (1973). Este libro constituye una colección de imágenes que il (1568), acompañadas de descripciones en verso. El paralelismo entre la organización y la presentación del libro de Amman y Sachs y la danza de la muerte de Hol haber conjugado los dos tipos de iconología en una sola: las profesiones ya corruptas bailando cada una su danza de la muerte. Ver, por ejemplo, la hermosa edición Victor Infantes. La dança de la muerte (siglo XV – 1520). Madrid: Visor (1982). Incluye ilustraciones de Holbein y Merian. [Regresar](#)

[57] Así lo expresan tanto Nordström como Bozal en sus textos citados, como también lo hace Edith Helman en su pionero Trasmundo de Goya. Madrid: Alianza F «Propósito satírico-moral de los ‘Caprichos’ y su trasmundo literario», pp. 47-96. En un texto más recienete —Victor L. Stoichita and Anna Maria Coderch. Goya. (1999), especialmente el capítulo titulado «The Carnival of Language», pp. 192-218— se comenta el vínculo de Goya con las agudezas de ingenio de Gracián. [Regresar](#)

[58] Helman, op. cit., p. 48. [Regresar](#)

[59] Georges Bataille. The Accursed Share, Vols II & III. New York: Zone Books (1993). [Regresar](#)

[60] Ver, en general, Mary Douglas. Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. London: Routledge (2000). [Regresar](#)

[61] Ibid., p. 2. [Regresar](#)

[62] Ibid., p. 36. [Regresar](#)

[63] Torres Villarroel, Visiones y visitas, op. cit., p. 26. [Regresar](#)

[64] Ibid., p. 63. [Regresar](#)

[65] Douglas, op. cit., p. 4. [Regresar](#)

[66] Alexander Roob. El museo hermético. Alquimia y mística, . Köln: Benedikt Taschen (1997), pp. 174-204. Ver también el exquisito tomo de Stanislas Klossowski siglo XVII. Madrid: Siruela (1988). [Regresar](#)

[Regresar al inicio](#)