

El “cuerpo estropeado de mil modos” en el inframundo de *La Moschea*

Gabriela Nava

Durante el Siglo de Oro, las epopeyas burlescas realizaron la exaltación de lo épico a partir, paradójicamente, de una desmitificación de sus elementos característicos. En el caso de *La Moschea*, de José de Villaviciosa, el inframundo de las moscas, pulgas y otros insectos es el contexto idóneo para degradar y reformular los personajes y los motivos del universo épico a partir de una serie de elementos escatológicos que explotan la idea del “*cuerpo estropeado de mil modos*”.

PALABRAS CLAVE: epopeya, burlesco, escatológico, *La Moschea*, grotesco.

Paradoxically, the mocking sagas during the Spanish Golden Age reach the exaltation of epic themes by demythologizing their specific traits. In *La Moschea*, by José de Villaviciosa, the underworld of flies, fleas and other insects provides an ideal background to corrupt and reformulate characters and motifs of epic universe through a series of scatological elements which explore the notion of “*cuerpo estropeado de mil modos*” [a body ruined in a thousand ways].

KEY WORDS: epic, mockery, scatalogical, *La Moschea*, grotesque.

Gabriela Nava

Instituto de investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

**El “cuerpo estropeado de mil modos”
en el inframundo de *La Moschea***

Durante el Siglo de Oro, el auge de poemas épicos —como *La Araucana* de Ercilla, *La Austriada* de Juan Rufo, *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega y el *Bernardo* de Balbuena— es el reflejo de las condiciones históricas de una España que buscaba “la más vigorosa afirmación de sí misma, tanto en la vida espiritual como en la política” (Pierce, *La poesía épica*, 322).¹ Asimismo, el interés de los escritores y lectores por la materia épica se relaciona con el hecho de que su escritura sobrepasa las circunstancias históricas y obedece al propósito de “rendir culto a los más altos ideales colectivos del tiempo” (Pierce, *La poesía épica*, 322). Por ello, el relato épico debe comprenderse en términos generales como la idealización de una categoría de valores, una concepción del mundo indiscutible, única y cerrada. En otras palabras, presupone una visión de la realidad que no puede ser cuestionada, analizada o transformada por el individuo (Bajtín, *Poética de Dostoievski*, 462).

¹ Sobre las características históricas y estilísticas de la épica del Siglo de Oro, véase el trabajo de Pierce, 1968.

Sin embargo, la visión y los valores del mundo épico no están por completo a salvo de perder su inmutabilidad. La risa, como ha señalado Mijaíl Bajtín, permite transferirlos a un nuevo plano para examinarlos, cuestionarlos y revalorarlos libremente:

[...] En el fondo, eso significa desmitificar, es decir, precisamente, arrancar el objeto del plano alejado, destruir la distancia épica, asaltar y destruir, en general, el plano alejado. En ese plano (el plano de la risa), el objeto puede ser irrespetuosamente observado desde todos los ángulos; es más, el dorso, la parte atrás del objeto (así como los elementos internos no destinados a ser expuestos) adquieren una importancia especial en dicho plano. Rompen el objeto, lo desnudan (le quitan la ornamentación jerárquica): el objeto desnudo es ridículo, también es ridícula la vestimenta “vacía”, separada del cuerpo del objeto. Tiene lugar una cómica operación de desmenuzamiento (Bajtín, *Poética de Dostoievski*, 469).

Los escritores del Siglo de Oro realizaron este “desmenuzamiento” de lo épico mediante la desconstrucción sistemática de sus diversos motivos, personajes y estructuras, dando lugar a un doble paródico y burlesco. De este modo, a la par de las crónicas, la historiografía y la épica seria que ensalzaban y mitificaban la historia presente y pasada se escribieron una serie de “anales” que celebraban otro tipo de hazañas heroicas: las epopeyas burlescas de asunto animalístico.²

² En el género de las epopeyas burlescas se desarrolló también una vertiente que gira en torno a personajes humanos. El ejemplo más reconocido del siglo xvii es el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* de Quevedo. Con respecto de las características de la epopeya quevediana véanse Sabor de Cortázar, “Lo cómico y lo grotesco”, 95-135; Mata Induiráin, “Aspectos satíricos y carnavalescos”, 225-248.

Los anales de la epopeya burlesca animalística

El poema heroicómico de la *Batracomiomaquia* sirvió de inspiración y paradigma para las epopeyas de asunto animalístico: historias épicas que se centran en el relato del antagonismo y la lucha por diversos motivos entre distintas especies del reino animal. El universo de lo bélico se adapta ingeniosamente a las necesidades del relato y el tamaño de los personajes, creándose un catálogo disparatado de objetos cotidianos y de la naturaleza que se convierten en armas, cabalgaduras, vestiduras, naves y fortalezas; por ejemplo, las lanzas y espadas son sustituidas por cucharas de plata, espinas de pescado o agujas; los caballos por grillos o monas, y los barcos por orinales y cáscaras de nueces.

Además de la *Batracomiomaquia*, estos textos burlescos hundieron sus raíces principalmente —y pese a la influencia de las epopeyas italianas— en las fuentes clásicas de la *Iliada* y la *Eneida*, y retomaron no sólo la materia épica, sino también los modelos léxicos, estilísticos y temáticos que las identifican.³

Entre las epopeyas animalísticas de los siglos XVI y XVII se encuentra el excursus que Luis Zapata incluyó en el canto XXIII de su *Carlo Famoso* (1566). El breve relato, que abarca sólo 39 octavas, narra cómo los ratones, cansados de la tiranía de los gatos, entablan una guerra contra ellos (Cebrián, “Introducción” a *Fábulas mitológicas*, 93; Luján, “Introducción” a *La Moschea*, 23). Años después saldría a la luz *La Muracinda*,⁴ de Juan de la

³ Ángel Luis Luján considera que estas historias protagonizadas por animales se encuentran vinculadas en cierta forma con las fábulas y su retrato simbólico de los comportamientos humanos (Luján, “Introducción” a *La Moschea*, 21-22).

⁴ Para más detalles sobre *La Muracinda* véase la introducción de José Cebrián García en su edición a la misma obra (Cebrián, “Introducción” a *Fábulas mitológicas*, 86-98). Respecto a la fecha de redacción de esta épica, Cebrián señala que plantea un problema de difícil solución: “la pieza se halla adosada al final del códice, sin participar de la foliación (bastante deficiente) que afecta a la práctica totalidad de las obras que lo conforman, seguida de los fragmentos de la *Batalla de las ranas* y

Cueva, que toma como título el nombre de la gata cuya muerte desata una tensa lucha entre perros y felinos. Y posteriormente Lope de Vega publicó *La Gatomaquia* (1634), historia bélica que gira en torno a los conflictos derivados del triángulo amoroso de los gatos Marramaquiz, Zapaquilda y Micifuf.⁵

A la par de estas obras existieron textos que se alejaron de las convenciones señaladas. Ejemplo de ello dan los cantos de *La Gaticida* (1604), de Cintio Merotisso, dedicados a la muerte y las honras fúnebres de la gata Chespina Marauzmana, que no conforman propiamente una epopeya pero poseen ciertos elementos característicos del género, como la presencia de la Fama, la proclamación del alto linaje de los personajes gatunos y la onomástica de los mismos (Sabor de Cortázar, “Introducción” a *La Gatomaquia*, 22-23).

Los escritores dieciochescos, apegados al paradigma de la épica helenística, continuaron los anales de la epopeya protagonizada por animales; destacan *La Burromaquia* (1744), de Ignacio de Luzán; *La Gatomiomaquia. Canto burlesco* (1751), de Pedro Silvestre de Campo, y *La Perromaquia. Poema heroico-burlesco* (1765), de Francisco Nieto Molina (Balcells, “La epopeya burlesca”, 8). Finalmente, este subgénero burlesco desapareció durante el siglo XIX. José María Balcells ha señalado que la falta de interés de autores y lectores por la épica sería

ratones. Wulff llegó a la conclusión de que ambos poemas fueron añadidos después del 24 de abril de 1608, fecha en la que Cueva concluyó la copia de *Los inventores de las cosas*. Este planteamiento justificaría la no inclusión de *La Muracinda* y de la *Batalla* en el códice *Segunda parte de las Rimas*, fechado en su mayor parte en 1605” (87.)

⁵ La epopeya lopeveguiana, incluida en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillo*, se distingue por parodiar de manera simultánea la épica clásica y la historia orlandiana (Balcells, “*La Gatomaquia*”, 29). Sin embargo, el juego paródico no se limita a los dos aspectos anteriores; es un “contracanto” del lenguaje culterano, el petrarquismo y los elementos clave de la comedia (Sabor de Cortázar, “Introducción” a *La Gatomaquia*, 14). Algunos críticos han planteado que la historia de los amoríos gatunos deja entrever también ciertos aspectos biográficos de la relación de Lope de Vega con Elena Osorio (41).

privó de sentido a la creación de una contraparte paródica (“La epopeya burlesca”, 9).

En términos generales, las epopeyas burlescas realizan el ensalzamiento de lo épico a partir, paradójicamente, de la desmitificación y reformulación de sus elementos característicos. Una muestra elocuente de la reescritura de lo épico es *La Moschea. Poética inventiva en octava rima* (1615), de José de Villaviciosa (1589-1658).

La Moschea: el realismo grotesco en la épica del inframundo

El monje benedictino Teófilo Folengo (1496-1544), conocido por su seudónimo Merlín Cocaio, escribió en latín macarrónico dos poemas épicos: el *Baldus* y la *Moscheide* (1517). Este último fue el modelo de José de Villaviciosa para la creación de *La Moschea*,⁶ la cual se distingue por ser una magnífica *amplificatio* que supera al texto folengiano tanto en extensión —8,112 versos frente a los 1,355 de la antecesora— como en riqueza temática y estilística.⁷ Villaviciosa acogió y adaptó en su obra los elementos formales y estructurales de la *Batracomiomaquia* y la *Eneida*. Asimismo, *La Moschea* española se vio enriquecida con episodios pertenecientes a las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (Fernández Nieto, “La *Gatomaquia* de Lope”, 53).⁸

⁶ Respecto de los puntos de contacto entre ambas obras, véanse González Palencia, “José de Villaviciosa”, 45-52 y Freixas, “La lengua épica burlesca”.

⁷ La crítica ha destacado la riqueza léxica del poema: neologismos, cultismos, latinismos, arcaísmos, italianismos, además de recursos como equívocos, paronomasias y homonimias (Freixas, “La lengua épica burlesca”, 189-204; Morreale, “Apreciación lectora”, 181-194).

⁸ En los últimos apartados de su amplio artículo acerca de *La Moschea*, Ángel González Palencia hace una revisión de los pasajes retomados por José de Villaviciosa de diversas fuentes, entre ellas las *Metamorfosis* y la *Divina Comedia* (56-59, 188-191).

A lo largo de los doce cantos de *La Moschea* se cuenta la historia, escrita en “la piel de un piojo” y “de lengua hebrea vuelta en la mosquita” (I, 63-64), de la batalla de las moscas, los tábanos y los mosquitos contra las hormigas, las pulgas y los piojos. Este singular inframundo brinda otro sentido al universo épico al “re-plantarlo” en un plano distinto al que le es propio. No solamente se cambia el solemne mundo bélico en uno disparatado de animales humanizados, sino que se recrea en el ambivalente mundo de lo escatológico donde se desenvuelven las moscas y demás insectos.

Dentro de la concepción carnavalesca, el “columpio del realismo grotesco”, como lo ha explicado Mijaíl Bajtín, se caracteriza por trasladar lo elevado, lo sagrado y lo ideal al plano de lo material y corporal para su degradación y regeneración:

[...] Hemos hablado del columpio grotesco que funde el cielo y la tierra en su vertiginoso movimiento; sin embargo, el acento es puesto allí no tanto en la ascensión como en la caída; es el cielo que desciende a la tierra y no al revés.

Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo o de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo “inferior” terrestre y corporal para morir y renacer en su seno (*La cultura popular*, 334-335).

Así, pues, en el inframundo de *La Moschea*, el “columpio del realismo grotesco” arrastra literalmente a lo glorioso y lo excelso del universo épico al ras de la tierra donde se lleva a cabo una singular reinterpretación: los personajes, tópicos y escenarios son sustituidos por elementos grotescos y escatológicos. El propósito de este artículo es exponer cómo los distintos aspectos del mundo épico pueden ser desidealizados a través de las imágenes ambivalentes de lo bajo material que los presenta

como objetos cómicos. Para demostrarlo me centraré en la figura del cuerpo, el cual se convierte en un elemento “desmitificador”. Empero, si bien el realismo grotesco desempeña un papel importante, es necesario aclarar que no es el único recurso utilizado en la reformulación paródica y burlesca de lo épico.

Asimismo cabe señalar que Villaviciosa supo conjugar y yuxtaponer de manera notable la épica seria y la de burlas. La vena paródica y burlesca que recorre los versos de *La Moschea* no es impedimento para que su autor recurra en más de una ocasión a un tono grave. Al respecto de este estilo mixto, Ángel Luis Luján ha dicho que:

[...] En la parodia, el ridículo surge precisamente porque se mantiene el lenguaje y tono de la épica elevada para explicar el enfrentamiento, pero lo sabemos protagonizado por animales o insectos. Lo curioso de la obra que nos ocupa es que el mantenimiento del estilo elevado es tan coherente y está tan sostenido que si olvidamos por un momento que se trata de una lucha entre bichos podíamos estar leyendo perfectamente un digno ejemplo de enfrentamiento épico. Es lo que creo que quiere decir Martínez de Milota cuando señala que una de las objeciones que se pueden hacer al libro es que “las burlas de toda la obra son tan largas, que parecen veras”, y es lo que sabe ver Cayetano Rosell cuando afirma que “la *Mosquea* es producción de tal especie que llega uno a prescindir de la de los personajes que toman parte en su acción, y a interesarse por ellos cual si fuesen los héroes del más grave poema” [...] (“Introducción” a *La Moschea*, 35).⁹

⁹ Por su parte, Celina Sabor de Cortázar ha descrito a Villaviciosa como un “poeta épico auténtico”, con un apego mayor a los modelos clásicos en comparación con otros autores del mismo género. Asimismo la investigadora ha llamado la atención sobre el hecho de que “las escenas de guerra tienen, pese a la naturaleza de los contrincantes, cierto aliento épico” (“Introducción” a *La Gatomaquia*, 23). Este estilo de “épica auténtica” puede observarse en varios pasajes de la batalla campal entre los ejércitos de insectos: “Como esta gente que a la guerra y lucha / caballeros fortísimos y infantes / corren, bañados con la sangre mucha / el suelo que se vio sediento antes. / En el centro del Érebo se escucha / la voz de los heridos y matantes, / y saltan

De esta manera, el contrastante distanciamiento entre el plano elevado y el de lo material y lo corporal creado por el “columpio del realismo grotesco” se deja entrever en el propio texto.

El “cuerpo estropeado de mil modos”

La imagen canonizada de lo corporal, uno de los blancos predilectos del realismo grotesco, es transgredida y violentada de múltiples maneras. El cuerpo del inframundo épico creado por Villaviciosa no es la excepción. Una de las formas en las cuales es subvertido consiste en presentarlo como deforme y grotesco.

Thomas Keeble ha señalado que en la poesía paródica y burlesca de los siglos XVI y XVII los dioses mitológicos podrían ser despojados de su carácter ideal mediante breves epítetos y frases despectivas, o al ponerse en relieve su fisonomía cualificadora (“Los orígenes”, 86-87). En la descripción de los infiernos¹⁰ presente en *La Moschea*, dos personajes están especialmente ridiculizados por la ponderación de su rasgo distintivo: Vulcano y Cancerbero.

El poeta-cantor del relato aprovecha el consabido defecto físico (la cojera) del dios para tildarlo de “perniquebrado” (VIII, 164),¹¹ señalando que “la falta grande de su pierna floja” no le permite acudir “ligero” (VIII, 50-51) al llamado de Plutón, ante

los espíritus alertos / aguardando las almas de los muertos” (XI, 497-504). “Ya los caballos el rigor no sienten / de la dorada espuela o acicate, / y sólo sirve de que allí revienten / cuando el ijar cansados se les bate. / Ya los fieros soldados no consienten / que dure más el bélico combate, / cuando no sufre el cuerpo la acerada / malla, ni el brazo la sangrienta espada” (XI, 737-744).

¹⁰ El pasaje que describe los preparativos que se realizan en los infiernos para recibir las almas de los combatientes es una variante del tópico del descenso del héroe épico al inframundo presente en la *Odisea* (Canto XI) y la *Eneida* (Canto VI). Cabe señalar que *La Moschea* es la única epopeya burlesca que lo retoma (Luján, “Introducción” a *La Moschea*, 39).

¹¹ Cito el texto de la edición de Ángel Luis Luján publicada en 2002 por la Diputación Provincial de Cuenca.

quien se presenta arrastrando “su zanca coja” (VIII, 54). Posteriormente, el poeta centra su atención en el trifauce guardián de los infiernos. El terrible cuadro del Cancerbero devorando las almas de las moscas muertas en combate pierde su efecto atemorizante por el adjetivo “trigaznate” que lo califica (VIII, 389).

Si bien se recurre además a procedimientos distintos a la subversión de la fisonomía cualificadora, los héroes de *La Moschea* no escapan de ser denigrados por su aspecto corporal. Muestra de ello es la caracterización del rey Sicaborón. Después de la tormenta, Sicaborón consigue llegar a salvo a tierra firme, “dividiendo las aguas cual pescado” (VI, 35), donde se pelea con la Hambre¹² sin poder evitar que le entre “por el estrecho / de su gaznate a dar mal rato al pecho” (VI, 199-200). El rey de los mosquitos, enfermo de hambre y cansado, llega a un hongo donde se encuentra con un grupo de cuatro pulgas que celebran creyendo que él ha muerto. Sicaborón se presenta amenazante ante ellas, pero su “cuerpo estropeado de mil modos” invierte la escena y lo convierte en blanco de burlas:

Salió a sus ojos el varón dispuesto
con denuedo feroz, mostrando a todos
los cuatro juntos el transido esto
y el cuerpo estropeado de mil modos.
Ellos su vulto viendo tan funesto
estábanle con risa echando apodos:

¹² En el canto V, la Hambre es, también, retratada grotescamente: “Vio caminar por la cercana orilla / y que en su contra se venía derecha / una estantigua flaca y amarilla / a la humana figura contrahecha. / Al tártaro el aspecto maravilla / aunque imagina entonces y sospecha / que contra su valor el miedo traza / esta inventiva para darle caza. // Eran todos sus miembros carcomidos, / marchitos, tristes, sin color y yertos, / de la pobreza y desnudez vestidos, / en ansia vivos, en aspectos muertos. / En dos cavernas lóbregas metidos / los ojos y los huesos descubiertos, / las cuerdas encogidas y las venas / vacías de sangre y de flaqueza llenas” (V, 73-89). Sin embargo, esta imagen no es una degradación cómica, sino que tiene su modelo en las *Metamorfosis* ovidianas (González Palencia, “José de Villaviciosa”, 57-58).

“¿Qué demonio el infierno nos envía
o qué vestigio o comedora harpía?” (VI, 305-312)

“Hidalgo que en lo flaco y estrujado
nos muestra ser hidalga su persona,
¿Qué ballena del mar le ha vomitado?”
Dijo una pulga entonces socarrona,
“Diga, ¿quién las mejillas le ha chupado
o cómo así trae hecha la mamona?” (VI, 321-326)

El ambiente festivo, instaurado por la supuesta muerte del rey, adquiere tintes carnavalescos y trae consigo la suspensión momentánea de las conductas y normas sociales.¹³ La violación de las convenciones verbales permite que las pulgas se rían del rey y lo colmen de apodos en su presencia, en un simbólico destrocamiento del mundo oficial. El cuerpo deformado es la imagen central de los vituperios que denigran su figura y lo despojan de su condición privilegiada. De hecho, la flacura de Sicaborón se convierte en una señal injuriosa laudatoria de su condición social (“Hidalgo que en lo flaco y estrujado / nos muestra ser hidalga su persona”) que eleva y humilla a la vez su figura.

En el universo carnavalesco, a la par del retrato del cuerpo grotesco surge la descripción de su parte inferior (el vientre, el trasero y los órganos genitales) y los actos asociados con ella (el alumbramiento, el embarazo, la digestión, la defecación y el coito) (Bajtín, *La cultura popular*, 25-26). Esta bicorporalidad se constituye como un elemento clave en la reconfiguración paródica del poema épico.

¹³ La escena de las pulgas asando la liendre montés se asemeja a un banquete festivo donde la colectividad puede burlarse impunemente de la figura del rey, en este caso Sicaborón. Asimismo, el estofado de liendre se vuelve un símbolo del *mundo al revés* donde el rey hambriento debe mendigar por la comida.

El retrato de lo bajo corporal y material

La mención de la parte inferior del cuerpo y sus funciones son generalmente omitidas por cortesía y propiedad en la vida ordinaria. Pero el código de lo decible y lo no decible desaparece en el lenguaje carnavalesco, y éste permite que lo bajo corporal y lo material aparezcan en un primer plano, sea de manera ingeniosa o procaz. Esto puede observarse claramente en los versos de *La Moschea*.

La luciérnaga, que se ofrece como linterna para iluminar el descenso de los moscones a la cueva en el canto I, resulta —por obvias razones— un elemento ideal para jugar con una serie de alusiones al trasero, imagen representativa de lo bajo corporal. Su fisonomía cualificadora, su “rostro al revés”, pondera de diversas maneras la parte inferior del cuerpo sobre el resto: “una hacha de luz grande representa, / la cual tiene en las noches encendida / y en sus cuartos postreros escondida” (I, 206-208); “si no es que el hacha de su fuego esconde / por la puerta no sé dónde” (I, 215-216); “y el ojo que al carbunco dio en la frente / en la cola de estotro se le aplique” (I, 235-236); “que es lo que en la luciérnaga reluce / ojo puesto al revés que luz produce” (I, 239-240).

Entre otros procedimientos para explotar la bicorporalidad como medio desmitificador, Villaviciosa recurre a los elementos de lo bajo material para crear, en un proceso cosificante, una serie de dobles paródicos que denigran y reinventan simultáneamente a sus modelos.

Los “flujos” de la creación poética

Ángel Luis Luján ha señalado que “la Antigüedad generó toda una serie de metáforas para explicar el proceso de creación” poética (“Chapuzones e inmundicias”, 60). Al agua y aire se les

ha identificado como medios a través de los cuales se obtiene la inspiración de las Musas. Varios autores del Siglo de Oro, entre ellos Góngora y Quevedo, subvirtieron estas imágenes tipificadas y equipararon el soplo de la inspiración poética con las ventosidades (“Musa que sopla y no inspira”), y transformaron las aguas cristalinas de las fuentes míticas en aguas residuales bajo la fórmula “agua va que las arrojó” (61-64). Por su parte, Villaviciosa, en las décimas preliminares a su relato épico desmitifica el tópico de la inspiración poética al compararla con las deyecciones corporales:

Pues, ¿qué carrasqueña musa
no ha tenido por regalos
los tributos que da a palos,
y opilados versos trujo,
pues que las vemos con flujo,
y mayor cuanto más malos? (Pról., 25-30)

Aun cuando al hablar de la poesía parece quedar claro el sentido metafórico del “flujo” —las palabras, las ideas, los versos—, su condición de “malos” da a entender que pudieran ser de otra índole. El *Diccionario de Autoridades* refiere que “flujo de vientre” es la “indisposición del cuerpo que consiste en la frecuente evacuación del vientre”. Este doble sentido transfigura la excelsa inspiración en vulgares defecaciones.

Pero los “flujos” (diarrea) de la Musas, pese a su carácter escatológico, no son totalmente una analogía denigratoria.¹⁴ Hay que considerar que en la concepción carnavalesca lo “inferior corporal, la zona de los genitales, es lo ‘inferior’ que *fecunda y da a luz*. Ésta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con *el naci-*

¹⁴ Ángel Luis Luján ha comentado que el “flujo” de la Musa puede aludir tanto a las evacuaciones estomacales como a la menstruación (“Chapuzones e inmundicias”, 66).

miento, la fecundidad, la revocación y el bienestar” (Bajtín, *La cultura popular*, 134). Antonio Rocco, en su *Della bruttezza* (1635), reconoce el valor positivo que posee “lo inferior productivo”:

[...] no hay cosa más fea y repugnante que la generación de los animales, y especialmente del hombre. Quien viese aquellas impuras mixturas de sangres negras, de semen inmundado, de menstros sucios, de esperma pútrido, sería presa de las mayores náuseas. Y la mayor parte de los hechos más importantes son de esta sórdida condición. Considerad los partos, las purgas, las excreciones, etc. Y veréis que es muy cierto cuando digo, y sin embargo estos son los *principios de todo bien, absolutamente importantes, y necesarios* [...] (Rocco *apud* Eco, *Historia de la fealdad*, 149).

Por ello, no es extraño que la creación de versos de la carrasqueña musa esté vinculada con los flujos de vientre que encarnan la esencia creadora de lo bajo corporal.

Las estruendosas y pestíferas ventosidades de Austro

Otra caracterización subvertida a través de los elementos de lo bajo corporal es la de Austro, el viento del Sur. Villaviciosa aprovecha el tópico de la tormenta marítima, que proviene del canto I de la *Eneida*,¹⁵ para narrar la liberación de los vientos por parte de Eolo y mofarse de su mitologización. Los vientos de Austro son corporizados y transfigurados en flatulencias; sus ventosidades no se asemejan a las de Céfito, Euro y Aquilón, porque en lugar de soplarlas por la boca como el resto de sus congéneres, las lanza por la “puerta trasera”:

¹⁵ El tópico de la tormenta apareció, además de en la épica, en las narraciones bizantinas, los libros de pastores y caballerías, la novela corta y la comedia del Siglo de Oro (Fernández Mosquera, “La tempestad en Calderón”, 101).

Cuando éste sopla con su furia loca
no sigue el común orden ni manera
de los vientos, que lanzan por la boca
narices y ojos el aliento afuera.
Si a soplar furibundo se provoca
por la puerta pestífera trasera
como fiero demonio, el viento rompe
y sopla el aire y la salud corrompe. (V, 129-136)

La burlesca transformación de las ventosidades australes pone al descubierto el verdadero carácter de los atemorizantes truenos que las suelen acompañar:

Y así el que en el aire suena
con que a la gente tímida amenaza
cuando pensamos que en las nubes truena
o que el cielo se hunde y despedaza,
es inventiva para darnos pena
y deste vil demonio sutil traza.
Porque no es otra cosa, si se mira,
sino el ruido con que el soplo tira. (V, 137-144)

La equiparación del *crepitus ventris* con el trueno, que ya había hecho Aristófanes en *Las nubes* (Calvo, “Los mecanismos del humor”, 13),¹⁶ brinda otro sentido a los efectos que ejercen las ventosidades sobre las naves de las moscas y sus aliados:

¹⁶ En *Las nubes* se entabla un diálogo entre Sócrates y Estrepsiades donde se explica el porqué las nubes hacen ruido (el trueno) al chocar entre sí durante las lluvias: “Sócrates— Te lo voy a explicar poniéndote a ti como ejemplo. En las Pantaneas, cuando ya estás harto de sopa de carne, ¿no se te revuelven las tripas y de pronto se produce un movimiento en ellas que empieza a producir borborismos? Estrepsiades— Sí, por Apolo, y al momento provoca un jaleo horrible y un alboroto; y la dichosa sopa produce un ruido y un estruendo tremendo, como un trueno; primero flojito, ‘papax, papax’, después más fuerte ‘papapapax’, y cuando cago, talmente un trueno, ‘papapapax’, como hacen ellas. Sócrates— Pues fijate qué pedos tan grandes han salido de ese vientre tan pequeño. Y el aire éste, que es infinito, ¿cómo no va a ser natural que produzca truenos tan grandes?” (Aristófanes, *Las nubes*, 56).

Soltó por su pestífera trasera
primero el Austro tres o cuatro puntos
dejando con la fuerza de sus truenos
a los soldados de sentido ajenos. (V, 277-280)

Otro rasgo que identifica burlescamente a los “soplos” de Austro son sus efectos. No sólo lleva consigo la lluvia que arruina la cosecha de los labradores, sino que a su paso por las tierras a “los españoles gallardos a montones / de la Francia los suele hacer varones” (V, 111-112), haciendo alusión al célebre mal francés, la sífilis (elemento relacionado con lo bajo corporal en el plano de lo sexual).

Las dilogías de lo excrementicio

Pero en *La Moschea* no se lleva a cabo únicamente la conversión de los personajes o motivos a través de los elementos de la baja corporalidad. El mundo ordinario es también objeto de transfiguración por medio de un léxico que alude a lo coprológico.¹⁷ Villaviciosa se sirve de las dilogías para hacer una mención “velada” de lo escatológico.

¹⁷ Es importante mencionar que durante este proceso de corporizar los elementos del mundo bélico no sólo se reinventan las imágenes de lo bajo material. En el mundo animalístico de las epopeyas burlescas, los objetos cotidianos y de la Naturaleza desempeñan una función que no les es propia, renacen por su nuevo uso. Por ejemplo, las cáscaras, hojas y espigas de los cereales se usan como lanzas o armaduras en *La Moschea*. Pero el propio cuerpo se constituye también como materia prima de las distintas armas que portan los diminutos combatientes: “la lanzanca (XI, 160 y 320), ‘lanza de zanca de una cigarra’; la raspilanza (XI, 585) o lancirraspa (XII, 674), ‘lanza de la espina de una sardina’; el porcipelo (XI, 647 y XII, 408), ‘lanza de la cerda de un jabalí’; [...] y el lancipelo (XII, 663), ‘lanza del bigote de un gato montés’” (Freixas, “La lengua épica burlesca”, 196). Asimismo, Sicaborón porta una uña, y su escudo es “una reseca costra que en el lomo / gran tiempo tuvo algún rocín matado / y el sol la puso dura” (XI, 145-147).

De igual forma que la fisonomía de la luciérnaga permite explotar su trasera parte, el mundo donde viven las moscas es idóneo para crear un escenario de índole escatológica. Valga poner de ejemplo la doble lectura del sustantivo “cámara”, que se repite en varios pasajes del poema. “Cámara” es una pieza o un aposento retirado, pero no puede dejarse de lado que significa igualmente “el excremento del hombre, cuyo nombre se le debió de dar porque siempre se exonera el vientre en lugar reservado” (*Aut.*). Se establece así un juego entre los aposentos del rey mosca y las heces que suelen atraer a tales dípteros: “En vano tienes gusto en los pebetes / y con ellos en cámaras te metes” (I, 375-376); “¿No se estaba en sus cámaras metido / el rey Sanguileón y entre pebetes, / cuando llegó el soldado mal herido / penetrando sus íntimos retretes?” (X, 273-276). La ambigüedad semántica de la “cámara” llena de dobles sentidos a la escena de la reunión del rey y sus senadores: “En la cámara el rey y senadores / entraron para hacer la real visita, / que el gusto de estos reyes y señores / la cámara apetece y solicita, / llena de mil pastillas y de olores / como cámara adonde el rey habita” (III, 345-350).

Un caso similar se observa en el pasaje en el cual Sanguileón ordena cuál será el pago de los ejércitos que combatirán a su lado:

Dénles adelantadas cien raciones
 libradas en las pagas del servicio
 y alójense en mi reino y sus mojones
 mientras no van al militar oficio,
 y de cuanto me pagan los valones
 también les hago gracia y beneficio,
 y en las penas de cámara me agrada
 que tengan otra paga adelantada. (III, 561-568)

La palabra “servicio” posee varios significados, entre ellos, el “servicio militar” y “la porción de dinero ofrecida voluntariamente al Rey” (*Aut.*), pero asimismo se llama “al vaso que sirve

para los excrementos mayores” (*Aut.*), creándose nuevamente una doble lectura a expensas de lo coprológico.

En este mismo pasaje, Sanguileón promete a los soldados, como paga extra, las rentas de una de sus provincias: Braga (III, 559). Si bien Braga es una “ciudad metropolitana en el reino de Portugal” (*Cov.*), no es posible ignorar un segundo significado *ad hoc* al mundo escatológico: “Cierta género de zara güelles justos, que se ciñen por los lomos, y cubren las partes vergonzosas por delante, y por detrás, [...] y llámanlas paños menores” (*Cov.*). De tal manera que la doble acepción del “topónimo” permite reconstruir el sentido “del tributo que tengo dentro en Braga” propuesto por el rey de las moscas.

En este punto vale la pena hacer una digresión para mencionar que la creación de topónimos es uno de los aspectos que Villaviciosa relega en comparación con su antecesor.¹⁸ Margarita Freixas ha señalado que el nombre de las ciudades creadas por Teófilo Folengo hacen referencia a

partes, ropas o enfermedades que afectan al cuerpo humano en que pueden cebarse los insectos: la piel (*Pelleraque*), las costras (*Crostitis*), las defecaciones en las bragas (*Merdabragas*), la tiña (*Tegnaris*), los huesos (*Ossa*) y el trasero (*Muluc*, según el léxico elaborado por Alessandro Luzio, es un anagrama de *culum*) [...] (“La lengua épica burlesca”, 194).

Sin embargo, las imágenes del cuerpo despedazado y putrefacto (piel, costras, defecaciones, huesos, etc.) presentes en la onomástica folengiana son explotadas de otra forma en *La Moschea*.

¹⁸ Algunos ejemplos de los topónimos inventados por Villaviciosa son el Valle de Cabezón, de donde es oriundo Fifolgel, rey de los piojos (VII, 319), y los soldados de los ejércitos de Sicaborón son “de Buta y Barriliense valle” (IV, 280).

La mesa espléndida en La Moschea

La mosca que acude a dar la noticia de la muerte del caudillo Ranifuga y sus ejércitos de siete mil moscas¹⁹ reclama al rey Sanguileón el desatender su reino por dedicarse a disfrutar ciertos “placeres”:

En vano, rey de vestiduras reales
adornas tu persona y la compones,
en vano, rey, acompañado sales
a cazar de las habas los pulgones,
en vano a visitar los hospitales
por tu persona propia te dispones,
en vano, rey abominable, chupas
las regaladas costras de las pupas;

en vano pides el mejor sustento
y sobre todo de gastar procuras
el licor que en los ojos del jumento
con los hocicos de tu rostro apuras,
en vano el rocín flaco y macilento
te sustenta en sus mismas mataduras,
en vano gustas de besar las llagas
del pobre enfermo y de lamer sus bragas.

En vano, necio rey, el gusto aplicas
a las cosas sabrosas y süaves,
en vano en tus deleites comunicas,
y el mal de tu república no sabes,
en vano andas cursando las boticas
y catando las purgas y los jarabes. (II, 355-374)

¹⁹ El hecho es narrado por una mosca macho que sobrevive a la emboscada: “Siete mil moscas (muérome en decillo) / fueron cautivas de enemigo exceso, / sus gargantas pasadas a cuchillo / tras un contrario bélico suceso. / Al Ranifuga, nuestro gran caudillo, / en cárceles obscuras tiene preso, / aunque tengo entendido del rey fiero / que ya le habrá añudado el tragadero” (II, 441-448).

Entre los múltiples “deleites” del rey Sanguileón destaca el inventario de “las cosas sabrosas y suaves” que le complace chupar y lamer: llagas, pupas, mataduras y costras. Imágenes que remiten a un cuerpo enfermo y descompuesto, el cual, pese a su aspecto repugnante, está revestido de ambivalencia. Es la representación del “cadáver descompuesto” que “se transforma en tierra fértil uniendo la tumba y el nacimiento” (Bajtín, *La cultura popular*, 158). Asimismo, en la concepción carnavalesca, las secreciones corporales (como “el licor en los ojos”) están despojadas de sentido negativo. “Todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él” (orinas, heces, sudor, vómito, flemas, bilis, etc.) funciona como un medio ambivalente (degradación / regeneración) del mundo que entra en contacto con él (285). Visto así, no es extraño que este cuerpo corrupto, humano o animal, sirva de alimento en el mundo de las moscas.

Más adelante, el rey Sanguileón realiza, antes de emprender el viaje a la guerra, una enumeración semejante a la hecha por la mosca soldado, prometiendo abstenerse de ciertos “gustosos deleites” hasta haber vencido a las hormigas y vengado la muerte del valiente Ranifuga:

Yo juro por la leche en que mi abuelo
pasó anegado a la región Averno,
de no cortarme de la barba el pelo,
ni de vil ganapán picar la pierna,
ni de nadar jamás donde el buñuelo
el orbe baña de su masa tierna,
ni lamer el dulzor de las postemas,
ni del viejo decrepito las flemas. (IV, 601-608)

Los votos hechos por Sanguileón constituyen una variante del despedazamiento del cuerpo que caracteriza a las invocaciones de los juramentos carnavalescos (173). Volviendo al aspecto ambivalente que permea los deleites del rey, las flemas del

viejo decrepito remiten a un cuerpo doblemente descompuesto (la vejez y la enfermedad), pero por ende más cerca de cruzar la frontera de la muerte-vida.

En el penúltimo canto de la epopeya, Villaviciosa retoma el cuerpo despedazado y lo coloca en la mesa del convite de los dioses. Luego el mundo de lo elevado y el plano de lo corporal se ven burlescamente entremezclados.

El cuerpo despedazado en la mesa beatífica

Propia de las epopeyas serias es la reunión de los dioses en donde se decide la suerte de los bandos combatientes. Este tópico es retomado en la mayoría de las historias paródicas, como la *Batracomimaquia* y la *Gatomaquia* (Luján, “Introducción” a *La Moschea*, 44). Sin embargo, en *La Moschea* Júpiter ordena que no se intervenga, y que mientras se lleve a cabo la guerra “a las puertas del cielo echen la llave” (IX, 807), evitando que nadie se asome “a ver el fiero asalto” (IX, 797). Pero su decisión de mantener ajeno al Panteón olímpico se ve contravenida accidentalmente.

En el canto undécimo se inicia la narración de la lucha encarnizada entre ambos ejércitos. El poeta subraya los estragos de la guerra pregonando que “cubierta está la tierra de cabezas, / hígados, asaduras y pulmones, / brazos, coradas, piernas y otras piezas / quitadas a los míseros varones” (XI, 513-516). La enumeración de los distintos miembros (brazos, piernas, cabezas) y órganos (hígados, asaduras, pulmones) tirados en el campo conforma una carnavalesca disección anatómica que abre paso a un nuevo desmembramiento del cuerpo, resultado de la acción bélica:

Estando el sacro Júpiter comiendo
muy opíparamente, alegre y lauta,

riyendo, que sin duda estaba haciendo
gestos la diosa Música en su flauta,
la divina caterva (caso horrendo,
que aun hasta allí no fue la guerra cauta)
brazos y piernas de moscones vieron
que en la mesa beatífica cayeron. (XI, 529-536)

Acto seguido:

Cesar les hizo la comida y risa
y aun a fe que mudaron los colores
algunas diosas, y con harta prisa
sintieron de las tripas los dolores.
Hubo también necesidad precisa
por causa de los pésimos olores
de que aplicasen perfumados paños
de las narices santas a los caños. (XI, 537-544)

El “columpio del realismo grotesco” asciende en esta escena para trasladar el cuerpo despedazado al plano deífico, colocándolo entre las “viandas” de la mesa beatífica e interrumpiendo el banquete festivo. La excelsa figura de los dioses queda subvertida al ser descritos mudando de colores y con dolores en las tripas ante los brazos y piernas de los moscones.

El convite olímpico es una muestra clara del vaivén del realismo grotesco que caracteriza al poema de José de Villaviciosa. Es ejemplo de cómo lo épico y lo corporal pueden conjugarse burlescamente en un solo plano. Ciertamente, en el inframundo de las moscas y demás insectos, los elementos de ambos universos adquieren una dimensión y un sentido nuevos, y el cuerpo es una de sus imágenes representativas. El cuerpo —deforme, quebrantado, descompuesto, expuesto en su faceta escatológica— surge como un doble paródico de los personajes y motivos de lo épico, los cuales pueden ser enaltecidos y revalorizados después de estar en contacto con el ambivalente

mundo de lo bajo material y corporal. En *La Moschea* lo épico muere y renace, del mismo modo que el “cuerpo estropeado de mil modos”.

REFERENCIAS

- ARISTÓFANES, *Las nubes. Lisístrata. Dinero*, Elsa García Novo (ed.), Madrid, Alianza, 2000.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1998.
- BALCELLS DOMÉNECH, José María, “*La Gatomaquia*: de la innovación al canon”, *Edad de Oro*, 14, 1995, 29-35.
- , “La epopeya burlesca española en el siglo XVIII”, en *Actas de XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlo Alvar Ezquerro (coords.), Madrid, Castalia, 2000, vol. 2, 3-9.
- CALVO, José Luis, “Los mecanismos del humor en Aristófanes”, en *Antiqua VII (Jornadas sobre la Antigüedad, 27-29 de Diciembre)*, San Sebastián, KMK, 2000, 1-15.
- CEBRIÁN, José, “Introducción” a *Fábulas mitológicas y épica burlesca* de Juan de la Cueva, edición e introducción de José Cebrián, Madrid, Nacional, 1984.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe Maldonado (ed.), Madrid, Castalia, 1995.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Madrid, Gredos, 2002.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “La tempestad en Calderón: del texto a las tablas”, en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio anglogermánico sobre Calderón. Florencia 10-14 julio de 2002*. Manfred Tietz (coord.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, 97-128.

- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, “La *Gatomaquia* de Lope, de poema a comedia”, *Edad de Oro*, 14, 1995, 151-160.
- FREIXAS ALÁS, Margarita, “La lengua épica burlesca: *La Moschea* de José de Villaviciosa (1615)”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, Vol. 2. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), México, Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, Tecnológico de Monterrey, 2007, 189-204.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, “José de Villaviciosa y *La Moschea*”, *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, 1927, 17-61; 181-195.
- KEEBLE, Thomas, “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios Clásicos*, 13: 57, 1969, 83-96.
- LUJÁN, Ángel Luis, “Introducción” a *La Moschea. Poética inventiva en octava rima* de José de Villaviciosa, Ángel Luis Luján (ed.), Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2002, 11-122.
- , “Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia: metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII”, *Criticón*, 100, 2007, 59-70.
- MATA INDUIRÁIN, Carlos, “Aspectos satíricos y carnalescos del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* de Quevedo”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, 226-248.
- MORREALE, Margherita, “Apreciación lectora de *La Moschea* de José de Villaviciosa (1615)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53: 1, 2005, 181-194.
- PIERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, “Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo”, *Filología*, XII, 1966-1967, 95-135.
- , “Introducción” a *La Gatomaquia* de Lope de Vega, edición, introducción y notas de Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982, 7-44.
- VILLAVICIOSA, José de, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*, Ángel Luis Luján (ed.), Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2002 (Colección clásicos, 2).