



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Baltasar Gracián, *El Criticón* y lo grotesco

Baltasar Gracián, *El Criticón* and the grotesque

Autora

Sarah Acosta Vidal

Director

José Enrique Laplana Gil

Índice

1. Introducción	4
2. <i>El Criticón</i> y lo grotesco	14
3. Conclusión	32
Anexo	35
4. Bibliografía	37

Resumen

Lo «grotesco» ha supuesto, a lo largo de la historia del arte y de la literatura, un concepto complejo de definir, aunque cuente con unas características muy particulares reiteradamente reconocidas. Junto con la expansión europea del término, en el Siglo de Oro se crea una de las designaciones, quizá menos conocidas, que ha llegado hasta nuestros días, tal y como se presenta en grandes obras del momento, y es la identificación de lo «grotesco» con lo burlesco y lo satírico. Como se verá a continuación, una visión completamente diferente de lo «grotesco» como categoría estética de la que se parte hoy en día y que se extiende desde el XVIII. Así, este estudio diacrónico del fenómeno abre la posibilidad no solo de ver su resolución en este período, sino, también, detenerse en grandes figuras del Siglo de Oro, como son Francisco de Quevedo o Baltasar Gracián, quienes también supieron utilizar de manera magistral en sus textos elementos grotescos. A este último autor se dedicará la parte central del estudio, ceñido en particular a la última y más ambiciosa de sus obras, *El Criticón*, donde la presencia de lo grotesco puede detectarse tanto en los personajes y figuras alegóricas como en situaciones concretas y espacios determinados a los que se dedicará un minucioso análisis.

Palabras clave: Baltasar Gracián, *El Criticón*, grotesco, monstruo, gruta.

Abstract

The "grotesque" has been, throughout the history of art and literature, a complex concept to define, although it has very particular characteristics repeatedly recognized. Together with the European expansion of the term, in the Golden Age one of the designations, perhaps less well known, that has survived to this day, as it is presented in great works of the moment, and is the identification of the «grotesque» With the burlesque and the satirical. As will be seen below, a completely different vision of the "grotesque" as an aesthetic category from which we start today and which extends from the 18th century. Thus, this diachronic study of the phenomenon opens the possibility not only to see its resolution in this period, but also to dwell on great figures of the Golden Age, such as Francisco de Quevedo or Baltasar Gracián, who also knew how to masterfully use in his texts grotesque elements. The central part of the study will be dedicated to this last author, particularly confined to the last and most ambitious of his works, *El Criticón*, where the presence of the grotesque can be detected both in the characters and allegorical figures and in specific situations and determined spaces. to which a detailed analysis will be devoted.

Key words: grotesque, Baltasar Gracián, *El Criticón*, monster, grotto.

1. Introducción

«Las mejores veras nacieron siempre de las burlas»
Baltasar Gracián

El concepto de lo grotesco, con diversas definiciones y caracterizaciones, ha perdurado desde la Antigüedad hasta nuestros días, tanto en el ámbito artístico como en el literario. En el Siglo de Oro español lo grotesco se presenta como un concepto diferente y novedoso de lo que había sido su caracterización hasta entonces, consiguiendo la fusión de ese incómodo y, a veces, indefinido marbete con lo cómico y lo burlesco característico de la época. Para ejemplificar y poner en práctica esta fusión, he querido traer el análisis de lo grotesco a una de las obras más importantes del Siglo de Oro, *El Criticón* (1651-1657) de Baltasar Gracián. En esta obra publicada en tres partes a mediados del siglo XVII se ve esta categoría estética plasmada en sus monstruosos personajes, en los que, además, Gracián imprime todo su conocimiento e imaginación para elaborar figuras visiblemente grotescas a partir de la deformidad y la comicidad de una realidad aberrante.

El término «grotesco» es ambiguo y ambivalente, por lo que ha sido definido de diversas formas a lo largo de la historia, en función de las peculiaridades de cada período, de sus principios y cualidades artísticas y literarias, además de por la propia y singular percepción del hombre y del mundo. Es una estética, hablando en términos contemporáneos, fundacional que ha viajado por todas las épocas y tiempos, además de por toda la geografía europea. Bien es cierto que, en lo que a España se refiere, hasta fechas recientes, siempre ha existido una carencia de estudios críticos y teóricos específicos sobre esta cuestión, lo que no ha impedido creaciones originales de esta clase de obras dotadas del carácter monstruoso y oscuro a la par que cómico que caracterizan a lo grotesco. Son los propios autores quienes van a configurar y desarrollar en sus obras dicha estética.

A la hora de abordar esta materia, disponemos de una serie de grandes autores que se ha de tener en cuenta, puesto que han dedicado extensos estudios a la caracterización y presencia de lo grotesco en el arte, constituyendo buena parte de la bibliografía principal

de este estudio: Wolfgang Kayser¹, Mijaíl Bajtín², Henryk Ziomek³ y James Iffland⁴. El libro de Kayser (2010) es uno de los primeros estudios sobre lo grotesco en el arte y en la literatura, y muchos autores y estudiosos posteriores lo han tomado como referencia. Sin embargo, también se ha criticado que fuese un trabajo centrado, especialmente, en la época pre-moderna, a diferencia de la obra de Bajtín (1971) dedicada en mayor medida a la Edad Media y al Renacimiento, esto es, a los orígenes. Por su parte, Ziomek (1983) aborda su análisis en el Siglo de Oro español, con un marcado interés por el teatro de la época, donde reside, para él, el esplendor del grotesco español —Calderón de la Barca, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón—. A fin de cuentas, en el teatro, la gestualidad desmesurada, las palabras fuertes y las sensaciones se convierten en elementos grotescos⁵. Sin duda, la figura que ha sido objeto de gran interés como ejemplo paradigmático de la presencia de lo grotesco en su literatura ha sido Francisco de Quevedo, como veremos más adelante. A él se le han dedicado diversos estudios, como el de James Iffland (1978), quien se centró en la presencia de lo grotesco en algunas de sus obras, entre las que destaca sus *Sueños y discursos* (1627).

Antes de entrar en la definición y la caracterización de lo grotesco en diversos períodos de la historia del arte y la literatura, es pertinente señalar una primera definición general que ofrece el estudio de Luis Beltrán Almería⁶. El autor indica que lo grotesco es una derivación de lo que se entiende hoy en día por simbolismo tradicional. Según Beltrán, para alcanzar esta vinculación de lo grotesco con el imaginario popular que llega a través de la tradición, lo grotesco ha evolucionado. De hecho, se puede apreciar una distinción en dos etapas, en las que se diferencia entre el grotesco realista y el grotesco fantástico. Como han puesto de manifiesto otros estudios, la importancia de esta gran tradición residía en el lenguaje oral que estaba fundamentalmente constituido por dos elementos: la risa y la agresividad, es decir, por las dos partes esenciales de lo grotesco que chocan entre sí para provocar en el receptor una sensación de incomodidad.

¹ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, La balsa de la medusa, 174, 2010, pp. 27- 87.

² Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

³ Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1983.

⁴ James Iffland, *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis Books Limited, II vols., 1978.

⁵ Como se indicará más adelante, un lugar importante y especial, que han señalado autores como Kayser para la expresión grotesca, será la *Commedia dell'arte* italiana que influyó enormemente en el teatro breve español del Siglo de Oro.

⁶ Luis Beltrán Almería, «El grotesco, categoría estética», *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 1125-1139.

Tal y como se especifica en el propio *Diccionario de la Real Academia Española*, la etimología del término «grotesco/-ca» procede del italiano *grottesco*, que a su vez deriva de *grotta* —`gruta´—. Esta designación se atestigua desde finales del siglo XV a partir de las excavaciones que se habían realizado en la Domus Aurea del palacio de Nerón, en Roma, en las cuales se descubrió un nuevo tipo de ornamentación estética que rompía con los cánones existentes⁷. De manera que la ubicación subterránea de esta novedad artística favoreció la utilización del término *grottesco*. Teniendo esto en cuenta, varios autores han propuesto diversas definiciones para el término «grotesco», como la expresada anteriormente, aunque la más completa parece ser la de Estébanez Calderón, según indica Carlos Ginés Orta⁸:

Término derivado del italiano *grottesco* (de *grotta*: gruta, cueva), aplicado a ciertas figuras caprichosas o extravagantes (quimeras, hombres con cuerpo de animal, animales con formas de plantas, etc.) encontradas en las pinturas de monumentos romanos excavados en la época renacentista. Con dicho término se ha designado posteriormente una categoría estética y literaria con la que se alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad mediante «una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de los objetos imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana» (Bajtín), «una distorsión de la apariencia externa, fusión de lo animal con lo humano, y mixtura de la realidad con el ensueño» (Zahareas) [...] Los románticos vincularon lo grotesco a lo tragicómico, a medio camino entre lo risible y lo trágico, y lo expresaron fundamentalmente a través del drama y del melodrama. La categoría de lo grotesco es especialmente apta para poner en evidencia una parte de la realidad humana, la de su corporalidad y animalidad manifestada en sus instintos primordiales. La puesta en evidencia de esa animalidad, irracionalidad y pulsiones instintivas es particularmente indicada para realizar una crítica a la pretendida racionalidad, armonía y orden de las relaciones sociales en determinadas circunstancias históricas y para subvertir el esquema de valores de ciertas sociedades establecidas. Este carácter subversivo, de puesta del «mundo al revés», está presente en la tradición carnavalesca estudiada por Bajtín, que se remonta a las fiestas saturnales romanas, la «fiesta de los locos» en la Edad Media [...] ⁹.

Este es el origen que figura en casi todos los estudios sobre el tema, aunque hay que tener en cuenta que lo grotesco viene dándose ya desde manifestaciones anteriores, tal y como ha recogido Luis Beltrán Almería (2018). Por ejemplo, señala que existía ya en el Paleolítico, con las fuerzas sobrenaturales que gobiernan el plano de la horda; también el Neolítico, en el que ya se divide el mundo en dos planos: el de los vivos y el

⁷ Esta estética se caracteriza por la suma de ciertos elementos vegetales, figuras antropomorfas, animales mitológicos o fantásticos fusionados aleatoriamente en la composición y ocupando casi la totalidad del espacio (*horror vacui*).

⁸ Carlos Ginés Orta, *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*, Boletín de Literatura Oral, Universidad de Jaén, Anejo, nº 3, 2020.

⁹ Carlos Ginés Orta, *op. cit.*, 2020.

subterráneo; o en la Edad de los Metales, en la cual aparece el tercer plano celestial y los respectivos dioses.

Prosiguiendo a partir de la etimología vinculada con la «gruta», como señalan Rosa de Diego y Lydia Vázquez¹⁰, esta novedosa ornamentación fue bien acogida por algunos artistas de la época, quienes incluso llegaron a imitarla para ejercer tanto la actividad de *renovatio* como de *imitatio* que se practicaban en la Antigüedad y que se habían visto reflejadas en las pinturas redescubiertas durante el Renacimiento. Debemos recordar además que estas nuevas imágenes ya habían sido objeto de crítica para otros grandes escritores latinos, como el ingeniero y arquitecto Vitruvio, quien, en su *De Architectura*, caracteriza estas figuras como «contra-natura, monstruosas y extrañas»:

Vitruvio (arquitecto romano que estudió el arte de la época de Augusto) emitió un juicio desfavorable sobre el grotesco. Vitruvio, a quien Vasari cita con simpatía, condenó la nueva moda «bárbara» que consistía en «pintarrajar los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos»; en otras palabras, condenaba el estilo grotesco desde el punto de vista de posiciones clásicas, como una violación brutal de las formas y proporciones «naturales»¹¹.

Antes de proseguir en el tiempo, debemos entender, como indica Kayser, que la aplicación de este primer sustantivo no es casualidad, puesto que la novedad de este estilo procede de la revocación del *ordo naturalis* preexistente, e imperante, que dio origen a un *ordo* nuevo, extraño y oscuro. De modo que, durante este primer período de vida, es decir, a lo largo del Renacimiento, la voz «grotesco» —entendida específicamente en su acepción artística— va a designar un determinado tipo de ornamentación basada en modelos de la Antigüedad caracterizados por un aspecto siniestro en el que el orden natural ha sido transformado.

Tuvo tanto éxito que fue posible su expansión como una nueva moda ornamental por toda Europa durante el siglo XVI. Nuevamente, y en relación al cambio de siglo que se va a experimentar, Kayser (2010) hace una observación relevante sobre la expansión del vocablo y su relación con el arte de toda Europa, y es que penetró como un sustantivo —el grotesco—, y, junto a él, se desarrolló «lo grotesco» como adjetivo, que es la forma imperante en la actualidad. Este adjetivo pasó a designar la aleación entre lo propiamente humano y lo animal, cuyo producto es la formación de algo monstruoso. Esta caracterización monstruosa no aparece de manera aleatoria en el sistema, al igual que la

¹⁰ Rosa de Diego y Lydia Vázquez (Eds.), *De lo grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, 1996, p. 201.

¹¹ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 36.

aparición de la palabra, sino que va a surgir, precisamente, de esa confusión de los órdenes natural y antinatural que ya se había dado. Uno de los primeros en contemplar esta característica fue Giorgio Vasari, quien observó una visión tanto positiva, en cuanto que lo grotesco refería a elementos fantásticos y extravagantes, como negativa, cuando adoptaba una visión macabra en pintores como Brueghel o el Bosco ¹².

Así pues, en el Renacimiento, este adjetivo es capaz de designar un arte concreto con aspectos positivos, pero que también cabe la posibilidad de romper con lo natural y encontrarse ante el mundo de lo siniestro:

Lo grotesco se asimila, por lo tanto, con aquello que se escapa a la ortodoxia y a las normas, al código de la enunciación y de la decodificación. Es antítesis hecha de negación de espacio y de fusión de especies, de ingravidez de forma y de proliferación insolente de híbridos. Sin embargo, lo grotesco, en tanto que movimiento liberador artístico que rompe el orden establecido, recorre toda nuestra historia europea, ya sea como testimonio de derrumbamiento de estructuras, ya sea en favor de la regeneración del hombre y de la colectividad¹³.

Como hemos visto hasta ahora, la palabra «grotesco» se vincula esencialmente con las artes plásticas y decorativas, pero es gracias a la fuerte difusión y la aparición de diferentes variantes que tuvieron lugar en esta época como se trasladará, también, al ámbito literario gracias a autores como Ronsard, Rabelais o Montaigne, como indica Kayser en su estudio. Montaigne se refirió a sus propios *Ensayos* (1580) empleando este término y fue uno de los primeros traspasos del arte a la literatura: «Que sont-ce icy aussi [...] que crottesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre ny proportion que fortuite?»¹⁴.

Es precisamente la desvinculación del término con las artes plásticas y su traspaso a la literatura la que genera una tercera etapa del término en el siglo XVII —junto a la que se desarrolla desde finales del siglo XV y la variante del XVI—. A partir de este siglo, el término acaba introduciéndose en el lenguaje coloquial y se emplea de forma independiente relacionándose con un sentido cómico y burlesco, lo que le hace perder su carácter siniestro. De esta manera se va a recoger en diferentes diccionarios. Por ejemplo, en el *Diccionario de Richelet* (Ámsterdam, 1680): *Grotesque*; «Plaisant, qui a quelque chose de plaisamment ridicule. Homme grotesque. Fille grotesque. Air grotesque. Visage grotesque. Action grotesque» («Gracioso, que posee algo graciosamente ridículo. Hombre grotesco. Chica grotesca. Aspecto grotesco. Rostro grotesco. Acción grotesca»).

¹² Carlos Ginés Orta, *op. cit.*, p. 8.

¹³ Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁴ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 39.

En el actual *Diccionario de la Real Academia Española* recoge una acepción de «grotesco» como adjetivo en un sentido «ridículo y extravagante». Sin embargo, en el *Diccionario de Autoridades* en el siglo XVIII solo se atiende a su acepción artística («GRUTESCO. s. m. Especie de adorno en la Architectura y Pintura, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. Llamose assí, por haberse hallado esta moda en las grutas antiguas de Roma»). Por último, en el *Diccionario de la Academia Francesa* (1694),¹⁵ por su parte, se indica: «Il signifie fig. Ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque. /Grotesquement. Adv. D'une manière ridicule et extravagante. Vestu grotesquement, danser grotesquement. /Bizarre, fantasque, extravagante, capricieux».

Tal y como muestra Ginés Orta (2020), este siglo XVII pone de manifiesto una estrecha relación de lo grotesco con lo popular, algo en lo que ya se había fijado Bajtín cuando, al analizar el humor popular y lo grotesco, advirtió que conforme avanzó el siglo XVII lo grotesco fue despopularizándose para formar un nuevo género literario¹⁶.

En el siglo XVII lo grotesco se orienta hacia una nueva ruptura con lo anterior que tiene que ver con el concepto de la belleza, llegando al sentido moderno del término como un aporte de veracidad natural en las cosas. Es decir, al fracturarse la gran verdad de la Belleza, tanto lo «bello» como lo «feo» tienen las mismas posibilidades de convertirse en objeto digno de ser tratado como algo artístico y literario. En este siglo destaca la presencia de lo grotesco en Callot, dibujante y grabador, pero además se prestará también atención al lugar «quimérico» de la *Commedia dell'arte*¹⁷, donde el mundo de Arlequín —un mundo independiente, con sus perfecciones, donde se abole todo sentido didáctico— vincula lo cómico con lo exagerado.

En el siglo XVIII, tomando lo grotesco como categoría estética, va a alejarse, en cierta medida, de lo meramente cómico y burlesco, en el sentido de que se reorienta hacia la consecución de un propósito moral. Esto significa que se diferenciará del siglo anterior— que empleaba la comicidad y la burla como medio para corregir los vicios— en que este no utiliza esa burla deformada para un fin¹⁸.

¹⁵ Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁶ Aunque a partir de este siglo lo grotesco comienza a reflejarse más en la literatura, no se debe dejar atrás su relevancia en el ámbito artístico y es que, si en el XVI se señalaba como representantes artísticos del grotesco al Bosco y Brueghel, en este siglo XVII destaca, como indican tanto Kayser como Ginés Orta, J. Callot, artista de grabados que reflejaban un carácter tanto realista como fantástico, que fueron denominados, nuevamente, como grotescos.

¹⁷ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸ Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *op. cit.*, pp. 9-10.

Su espacio, recordando así a sus orígenes semánticos, será el subterráneo, la gruta o sus variantes de espacios cerrados; su tiempo, la noche; sus personajes, los animales nocturnos, salvajes, siniestros, bestiales, los seres híbridos, las criaturas monstruosas, las brujas, los diablos, los autómatas, los fantasmas; su estilo, el humor [...] Se limita a constatar la fragilidad de las fronteras entre lo humano y lo animal, entre el hombre apasionado y el monstruo, entre lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo¹⁹.

Por lo que se ve, este siglo XVIII deja atrás el popularismo que advertía Bajtín para adentrarse en el ser de cada individuo, aunque siempre con el triunfo de la caricatura y la sátira. Este período definirá, además, las teorías del gusto que llevarán a entender lo grotesco como categoría estética.

A partir de la Modernidad existe un cambio que va a dividir lo grotesco en dos líneas, anteriormente señaladas: por un lado, un grotesco realista, al que Kayser (2010) menciona como satírico, que vincula las dos ramas tradicionales de lo grotesco: la historia y el simbolismo tradicional; y, por otro lado, un grotesco fantástico ligado a la aparición de figuras sobrenaturales o demoníacas —fantasmas, vampiros, extraterrestres, etc.—, que supone un mayor empleo de lo mágico y una explotación de las creencias populares²⁰.

Ya en el siglo XIX, el género grotesco inunda la literatura como consecuencia y reacción ante la anterior época racionalista. De nuevo cobrará importancia la risa (fría, incómoda e irónica) que caracterizará al grotesco posterior. Por otro lado, también será relevante la concepción del gusto mencionada ya en el siglo XVII, y es que, si antes existía un sistema de diferenciación entre lo puramente «bello» y lo considerado «feo», ahora ese «no bello» puede transformarse en belleza. Este concepto será recogido por lo grotesco, lo que nos permite definirlo, como bien señala Ginés Ortas (2020), como «todo lo feo que hay en la naturaleza, sea cómico o no»²¹.

Hubo, por tanto, una proliferación de tipos grotescos que en el siglo XX se consolidaron, lo que permitió la aparición de estudios sobre esta estética. Anteriormente, se han indicado algunos de los trabajos principales, y, en efecto, casi todos corresponden a esta época de mayor desarrollo del género²².

Habiendo hecho estas aclaraciones sobre el término «grotesco» y una breve explicación de su evolución diacrónica, ya sabemos lo que ocurre en el Siglo de Oro; y cómo la caracterización cómica y burlesca de lo grotesco perdurará hasta el siglo XVIII.

¹⁹ Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Luis Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 1132.

²¹ Carlos Ginés Ortas, *op. cit.*, p. 11.

²² En general, no existe un estudio concreto que se haya dedicado a una investigación total de lo grotesco; más bien son una serie de trabajos que señalan ciertos aspectos del género o de su cronología o su puesta en relación con otras artes.

Esta inusitada característica se ve reflejada en la obra de varios autores del período, aunque, para dar cuenta de algunas de ellas y ejemplificar el fenómeno, es relevante señalar a dos figuras claves del período: Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián.

Francisco de Quevedo (1580-1645), como bien señala Ziomek (1983), «es en la literatura lo que Goya en la pintura y el dibujo: la cima señera del uso de lo grotesco en el siglo XVII»²³. La técnica empleada por el madrileño fue la deformación de la cotidianeidad y la política mediante la crítica exagerada. Podría decirse que la vida reflejada en la obra de Quevedo se ve deformada mediante «espejos cóncavos y convexos»²⁴, lo que nos recuerda a la estética esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán en el siglo XX. Así pues, la prosa de Quevedo reúne dos aspectos que ya se han visto a la hora de abordar el término y analizar las claves de Kayser: lo satírico y lo fantástico. De manera que, por ejemplo, en *El Buscón* (1626), como obra picaresca, utiliza en mayor medida lo satírico-grotesco que lo puramente fantástico, frente al predominio de esto último en los *Sueños y discursos* (1627) o *La hora de todos* (1650).

El Buscón (1626) lleva la picaresca a un extremo grotesco que se ve en el protagonista: Pablos, de mueca dura, de fondos oscuros e interior en penumbra. Ziomek (1983) comenta: «La picaresca llegó con *El Buscón* a una caricatura trágica, que no se para ante lo sucio, lo macabro, lo repugnante y lo cómico-patético». Lo que facilita la expresión de lo grotesco en esta obra es el pesimismo, una visión cruda y siniestra de la vida, aunque, como es bien sabido, buena parte de la crítica considera que esta obra es puramente jocosa, y que su comicidad se sustenta precisamente en la deformación grotesca propiciada por la agudeza verbal y la imitación de subgéneros jocosos. Sin duda, en lo que más va a desarrollarse lo grotesco, en sus aspectos estructurales, es en la comicidad desmesurada, en la caricatura de los personajes —como el licenciado Cibra—²⁵. En definitiva, Quevedo presenta un mundo, parecido al del carnaval y al de Arlequín y la *Commedia dell'arte*, es decir, cómico y risible —tal y como advirtió Aurora Egido—²⁶. Pero también este es un mundo destruido, oscuro y siniestro, donde habitan personajes caricaturizados de una sociedad en decadencia. Por todo ello puede considerarse una obra grotesca.

²³ Henryk Ziomek, *op. cit.*, p. 135.

²⁴ Henryk Ziomek, *op. cit.*, p. 135.

²⁵ Henryk Ziomek, *op. cit.*, pp. 135-146.

²⁶ Aurora Egido «Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos», *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 173-179.

Ziomek (1983), junto con James Iffland (1978), autor de uno de los principales trabajos sobre la figura de Quevedo y lo grotesco, y otros teóricos como Jorge Checa²⁷, han coincidido en analizar la presencia de lo grotesco en otra de las grandes obras del autor, los *Sueños y discursos* (1627)²⁸:

[...] Aquí vemos sobre el artista la influencia de Jerónimo Bosco, de Dante, de las leyendas de la Edad Media, y la fantasía febril del propio autor, trabajando con toda intensidad, no en lo grotesco hacia lo satírico, sino en dirección hacia lo fantástico²⁹.

Este libro refleja la vida de la sociedad española como deformada y aparente. Se trata, pues, de una crítica a la degeneración española del siglo XVII. Los *Sueños y discursos* (1627) ya no se acercan a una realidad caricaturizada como en el caso de *El Buscón*, sino que aquí Quevedo se desplaza hacia la visión medieval de lo grotesco, un mundo repleto de seres informes, de deformaciones estéticas y de figuras fantasmagóricas que llegarán a plasmar, posteriormente, escritores como Hoffman, Edgar Allan Poe o Bécquer³⁰.

Según Checa (1998), uno de los aspectos más destacables de la obra reside en la correlación entre la forma del texto y los objetos o figuras satíricas representadas. De esta manera, puede concebirse como un texto monstruoso o grotesco en el sentido de que la textualidad es inorgánica, fragmentada y no hay uniformidad narrativa. Junto a este caos se desprenden, en el orden de los objetos, una sucesión de personajes o «imagería», en términos del autor, de nuevo, caótica e incoherente. Este conjunto de discordancias se sumerge dentro del espacio del «sueño», lo que permite justificar la salida de lo cotidiano. De modo que Quevedo estaría fusionando el mundo monstruoso o grotesco con el mundo fantástico.

Si toda la obra se caracteriza como un monstruo, también se puede decir que está estructurada en varios pasajes conformados como monstruosidades, las cuales corresponderían a los diferentes sueños. A su vez, estos «monstruos discursivos» se multiplican en varias figuras monstruosas o satíricas, que ya formarían parte de la imagería de la obra y no del aspecto formal, y que son, incluso, multiformes:

²⁷ Jorge Checa, «Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián», *La Perinola*, nº 2, 1998, pp. 195-212.

²⁸ El estudio de Iffland no solo se centra en esta obra. Este libro está compuesto por dos partes en las que se analiza la situación del grotesco en la literatura de Quevedo y su génesis. Dentro de las obras que se analizan, aparte de la ya mencionada, también puede tomarse el ejemplo de *La hora de todos y la fortuna con sesos*, *El buscón* o su propia poética, a la que Ziomek remitió en uno de sus capítulos de *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*.

²⁹ H. Ziomek, *op. cit.*, 1983, p. 146.

³⁰ Henryk Ziomek, *op. cit.*, p. 148.

Además, el espacio infernal se puebla incluso de seres multiformes como los poetas («cuyo nombre es de cristianos, las almas de herejes, los pensamientos de alarbes y las palabras de gentiles», p. personajes reducidos casi a nada como los zurdos («gente hecha al revés y que se duda si son gente», p. 214), o de figuras consideradas por el narrador al margen de la naturaleza como los capones («ni hombre ni mujer», p. 220)³¹.

Se ha considerado, por tanto, un texto grotesco porque se trata de una ejemplificación del caos del orden natural —del mundo cotidiano—, sujeto a la inestabilidad, a blancos satíricos y una imaginería surrealista que emerge de ese cruce entre el orden natural de las cosas y un orden nuevo, caótico y singular. En efecto, autores como Jennings, citado en este artículo, señalan que ese grotesco deriva de la fragmentación y la reconstrucción de un mismo objeto; esto es, que la imagen grotesca podrá fusionar elementos tanto cómicos como siniestros. Este último pensamiento es el que comparte otro investigador, Thompson, quien recuerda también la inserción de esos elementos en un texto satírico donde prolifera la aparición de esa imaginería grotesca³².

Este sentido del grotesco y las figuraciones estéticas del autor se han comparado en diversas ocasiones con el arte del Bosco³³, como advierte también Kayser (2010), donde se aplica «la unión de elementos incoherentes —*coincidatio*— y la sustitución de un elemento cotidiano por uno extraño —*substitutio*—». De la misma manera, Quevedo mezcla atributos y objetos, y rompe con lo habitual o lo familiar. Como puede observarse, el grotesco que caracteriza a la obra del autor está basado en la sátira, en lo cómico y en la creación de figuraciones extrañas y diferentes, que conducen a lo monstruoso porque son una mezcla entre lo animal y lo humano.

Ahora es momento de centrarnos en la obra de Baltasar Gracián (1601-1658). El jesuita parece ser, en lo grotesco, émulo de Quevedo, aunque muestra un mayor dominio de la expresión de figuras grotescas y las descripciones de situaciones y atmósferas. Tomará esta imaginería, sobre todo, de la tradición clásica, medieval y humanística. Para demostrar esto, en el siguiente apartado se realiza un análisis detallado de lo grotesco que caracteriza su obra maestra, *El Criticón* (1651-1657):

[...] las teratologías imaginarias de Quevedo y Gracián son modos de figuración que, al poner además de relieve sus principios constructivos, cuestionan la supuesta coherencia «pre-textual» del mundo satirizado, y lo reescriben de una manera inédita³⁴.

³¹ J. Checa, *op. cit.*, p. 200.

³² Jorge Checa, *op. cit.*, pp. 200-201.

³³ Existen algunos estudios al respecto como pueden ser: *Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los Sueños* de Luis Martínez de Mingo; «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los Sueños» de Beatrice Garcelli; o los estudios de Morreale o Levisi.

³⁴ Jorge Checa, *op. cit.*, p. 196.

2. *El Criticón* y lo grotesco

Una de las partes fundamentales de *El Criticón* (1651-1657) son los personajes de los que se compone. Gracián se basa y construye su obra, esencialmente, mediante dos tipos de figuras antagónicas que desbordan los límites de lo ordinario y lo común: los prodigios y los monstruos. Así, los prodigios son figuras asociadas a elementos, acciones o manifestaciones admirables con una connotación positiva. Por ejemplo, Quirón, prodigio con aspecto de monstruo que será guía de los dos protagonistas de la obra —Andrenio y Critilo—; también Artemia, que ayuda a Critilo a recuperar a su compañero de viaje de las manos de Falimundo.

Por otro lado, los monstruos que invaden por completo el texto, son figuras marcadas por el pecado y el caos. En alguna ocasión, estos dos factores se unen en un mismo personaje —como sucede al comienzo con Quirón (I, 6), medio hombre medio animal, pero que, a pesar de su aspecto monstruoso, resulta ser un auténtico prodigio—. Además, veremos cómo estos monstruos, cuanto más deformados y grotescos son, más desvinculados estarán de la nobleza del ser humano; y cuanto más trascendentes, más humanidad habrá en ellos y son más cercanos al ser humano³⁵.

Este término de «monstruo» ha ido variando a lo largo de la historia y adquiriendo diversas connotaciones hasta nuestros días. Lo que aquí interesa realmente, para poder comprender lo que representa en el texto, es la concepción que se tenía de este término en la época del autor³⁶. Así, en el *Tesoro de Covarrubias* (1611) se define «monstruo» de la siguiente manera:

M O N S T R O, es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas; como acometió en el condado de Urgel, en un lugar dicho Cerbera, el año 1343, que nació un niño con dos cabeças y quatro pies; los padres y los demás que estavan presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún mal y que con su muerte se evitaría, le enterraron vivo. . . He querido traer sólo este exemplo por ser auténtico y escribirle nuestros coronistas.

También el *Diccionario de Autoridades* (1726) recoge tres acepciones que siguen la misma línea: `Parto o producción contra el orden regular de la naturaleza / Por extensión

³⁵ Jorge Checa, *op. cit.*, p. 196.

³⁶ Margarita Levisi, «Los personajes compuestos en *El Criticón*», *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 451-454.

se toma por cualquier cosa excesivamente grande, o extraordinaria en cualquier línea / Por translación se llama lo que es sumamente feo³⁷.

Estas figuraciones monstruosas son copiosas en la literatura a partir del siglo XVII. Muchas de ellas, ya desde la Antigüedad, han formado parte del mundo natural y cotidiano del hombre, como se puede apreciar en las diferentes realizaciones alegóricas de los vicios humanos, frecuentemente imitadas y emuladas por Gracián en su obra. Como bien indica Jorge Checa (1998), a lo largo del Siglo de Oro la figura del monstruo ha alternado entre las connotaciones negativas por combinar elementos híbridos e inarmónicos, acusación esgrimida por los detractores de las *Soledades* (1613) de Góngora; y, por otro lado, las connotaciones positivas que asociaron al término otros autores, como Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), donde «la vil quimera deste monstruo cómico» responde a las exigencias del público y tiene su propio lugar en la cultura del momento³⁸. Como veremos, estas figuras monstruosas y grotescas no son utilizadas por Gracián para poner de relieve las posibilidades de «lo feo» y del cambio del gusto —concepto rector en Gracián—³⁹ que se estaba dando en su época sobre el propio concepto de la Belleza, sino que es una imagen de «disconformismo» —en términos de Camón⁴⁰—, de disparate. Este último término, según señala J. Camón (1958), provoca la colisión de elementos contrarios. Además, es habitual que sea ilógico y único, sobre todo en el plano estético —cuestión que se ha puesto en relación con las obras de Francisco de Goya—.

Por otro lado, estas figuraciones no son un conjunto de imágenes grotescas procedentes de un ámbito sobrenatural e inaccesible para los seres humanos, sino que son manifestación externa de los vicios comunes de los hombres; por tanto, son capaces de desplazarse al mundo de lo cotidiano, de manera que no resultan inverosímiles para el lector. Además, el hecho de que sobre ellos recaiga un poderoso eco doctrinal no es casual, sino que forma parte de la intención final del escritor, y es que, como se indicaba, a lo largo del Siglo de Oro es importante tanto el lenguaje y el sentido cómico, como el

³⁷ En el *Diccionario* actual son estas las acepciones recogidas: «ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie», o «cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea». Levisi comenta que este término no es utilizado de manera casual, sino que se va a repetir en diversas ocasiones en la obra de Baltasar Gracián, tanto en *El Criticón* como en su *Agudeza y arte de ingenio*.

³⁸ Jorge Checa, *op. cit.*, p. 196.

³⁹ Eduardo Muratta Bunsen, «Los conceptos de gusto y disgusto en Gracián con el ejemplo del cuerpo grotesco en *El Criticón*», *Serenísima palabra: Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Venecia, Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 761-770.

⁴⁰ José Camón Aznar, «El monstruo en Gracián y en Goya», *Homenaje a Gracián*, Madrid, Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 57-63.

afán por transmitir una moralidad final. Es decir, estas figuras son consecuencia de una visión propia de elementos cotidianos y anomalías morales que harán que para el autor todo tenga un valor alegórico.

De esta manera, no solo existe un motivo grotesco en la representación de las figuras alegóricas que aquí vamos a analizar, sino que toda la obra está colmada de temas, motivos y símbolos monstruosos, como pueden ser, por ejemplo, algunos de los títulos que se refieren a los espacios donde se desarrolla la acción, como el «Anfiteatro de monstruosidades», en los que no vamos a entrar.

Una vez vista la importancia de los monstruos de la obra para dar corporeidad expresiva a lo grotesco en Gracián, una cuestión esencial que debemos plantearnos es la composición de estos personajes en el texto. Existen diversos estudios sobre la creación del cuerpo grotesco y las deformaciones, como los de Marcelo Córdoba⁴¹ y José Luis Barrios⁴², pero autores como Gracián o Quevedo lo caracterizan de manera diferente. Margarita Levisi (1980) ha estudiado, en su obra ya mencionada, las características, los tipos y la forma de creación de estas imágenes grotescas. La autora ve diferencias entre todas estas figuras, pero también una característica común fuera del marco estético: la mirada de Critilo y Andrenio como testigos. Los monstruos que presentaremos a continuación van a funcionar como personajes secundarios respecto del protagonista dual —Critilo y Andrenio—, como lo denomina Isabel C. Livosky⁴³.

Para su elaboración, Gracián no solo se nutre de imágenes procedentes de la mitología y de la erudición clásica, sino que, además, plantea novedades a partir de una base humana que va deformando mediante tres procedimientos: la composición, la disociación y el comportamiento⁴⁴. Estas formas de creación ponen de relieve el gusto por la doblez, la contradicción y el ocultamiento de la apariencia real que han tenido artistas como Gracián o Goya. Toda esa dismorfia grotesca es suscitada por los engaños del mundo y la distorsión del *ordo naturalis*. En esta creación juegan un papel importante dos factores: el lenguaje y la plástica. Como veremos a continuación, la forma en que el autor describe a estos seres es peculiar, pero no excesiva ni complicada, de manera que, incluso, puede llegar a representarse en las artes plásticas.

⁴¹ Marcelo Córdoba, «De lo grotesco a lo quirúrgico. La cuestión del cuerpo en Bajtín y algunas de sus proyecciones en la cultura contemporánea», *Faro*, n° 7, Córdoba-Argentina, 2008.

⁴² José Luis Barrios, «El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación», *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, La plata, 2008.

⁴³ Isabel Livosky, «Función de los personajes en la estructura narrativa de “*El Criticón*” de Baltasar Gracián», *Hispanic Journal*, vol. 7, n° 1, Universidad de Indiana, 1985, pp. 29-39.

⁴⁴ Margarita Levisi, *op. cit.*, pp. 451-454.

En efecto, vamos a ejemplificar algunos de los monstruos más grotescos de cada una de las partes de la obra, pero, también, algunos monstruos «terciarios». Estos últimos son una serie de monstruos más relacionados con lo propiamente humano o, también, personajes humanos con apariencia monstruosa, cuya posición jerárquica en la obra es menos importante, pero que forman parte de ese *continuum* grotesco.

Comenzando por la primera parte, es decir, la etapa de niñez y juventud, donde se narra el encuentro de los dos protagonistas y la salida de su peregrinación, se perfilan estos personajes grotescos desde la crisis sexta con la figura del Caco político (I, 6). En esta parte sucede que los personajes principales, conducidos por Quirón en el «Estado de siglo», están observando en la Plaza Mayor la poca humanidad que se refleja en los hombres —los ricos, los pobres, los necios, los sabios, las mujeres, etc.—. En ese momento, se encuentran con el Caco, un personaje descrito de manera grotesca no por su aspecto, sino por sus acciones: camina hacia atrás y de manera curva, no lineal:

Más admiración les causó uno que, yendo a caballo en una vulpeja, caminaba hacia atrás, nunca seguido, sino torciendo y revolviendo a todas partes; y todos los del séquito, que no eran pocos, procedían del mismo modo, hasta un perro viejo que de ordinario le acompañaba (I, 6, p. 81).

Este monstruo está creado a partir del método que Levisi (1980) denomina método de creación basado en el comportamiento de los personajes. Aparentemente, estas figuras no se caracterizan por ningún aspecto físico desagradable o incoherente a los ojos del lector, sino que son sus acciones las que modifican su aspecto externo o la visión que se tiene del mismo. De esta manera, que el Caco se desplace en dirección contraria a la habitual es lo que provoca en el lector una sensación de incoherencia y monstruosidad en el personaje. Por otro lado, como ya se ha comentado, todos los monstruos en Gracián son personajes alegóricos que van a representar los vicios de los hombres. En este caso, el Caco político representaría el caos de la conveniencia política.

Con esta figura podemos introducir, también, un aspecto fundamental en las descripciones de Gracián, el lenguaje y, junto ello, la comicidad. A través de este, el autor introduce el sentido cómico-burlesco propio de la época que, junto a cierto componente violento o agresivo, desarrolla la descripción grotesca del monstruo. Así, lo fundamental aquí es el nombre del personaje que se refiere a la figura mitológica que robó los bueyes de Hércules, conduciéndolos hacia atrás para llevárselos⁴⁵, pero a su vez está jugando con un doble sentido que proporciona, hoy en día, el «caco» entendido como «ladrón».

⁴⁵ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 82.

—¿No habéis oído nunca nombrar al famoso Caco? Pues este lo es de la política; digo un caos de la razón del estado. De este modo corren hoy los estadistas, al revés de los demás; así proceden en sus cosas para desmentir toda atención ajena, para deslumbrar discursos. No querrían que por las huellas les rastreasen sus fines; señalan a una parte y da en otra; publican uno y ejecutan otro; para decir no, dicen sí. Siempre al contrario, cifrando en las encontradas señales su vencimiento, para estos es menester un otro Hércules que, con la maña y la fuerza, averigüe sus pisadas y castigue sus enredos. (I, 6, 82).

En esta misma crisis, se muestran algunas de esas figuras grotescas «terciarias» de las que se ha hablado anteriormente, por ejemplo, las fieras de la Plaza Mayor (I, 6). Al llegar a este lugar, los peregrinos se encuentran ante una supuesta multitud de fieras equiparadas a diversos animales que Andrenio es incapaz de identificar como seres humanos o bestias salvajes. De modo que Gracián está aplicando criterios morales en la caracterización de los hombres, ridiculizándolos y animalizándolos.

Fuelos guiando a la Plaza Mayor, donde hallaron paseándose gran multitud de fieras, y todas tan sueltas como libres, con notable peligro de los incautos: había leones, tigres, leopardos, lobos, toros, panteras, muchas vulpejas, ni faltaban sierpes, dragones y basiliscos. (I, 6, p. 77).

También aparecen una serie de hombres, denominados como los «necios ensalzados» (I, 6), que caminan boca abajo y otros hacia atrás. De nuevo, en estos personajes Gracián imprime un componente burlesco mediante la utilización de la hipérbole. Ir con la cabeza agachada representa un gesto propio de personas pensativas o cavilosas y Gracián exagera este gesto hasta llevar la cabeza arrastrando por el suelo⁴⁶.

Asomaban ya por un lado de la plaza ciertos personajes que caminaban, de tan graves, con las cabezas hacia abajo por el suelo, poniéndose del lodo, y los pies para arriba muy empinados, echando piernas al aire sin acertar a dar un paso; antes, a cada uno caían y, aunque se maltrataban hartos, porfiaban en querer ir de aquel modo tan ridículo como peligroso. (I, 6, p. 79).

Abandonando el «Estado de siglo», los dos amigos son guiados por Quirón, en la crisis séptima, a «La fuente de los engaños». En esta crisis, mientras Critilo y Andrenio discurren sobre el engaño, la mentira y el saber, se encuentran una carroza. En ella va un monstruo de aspecto propiamente grotesco, en el que todos los posibles monstruos convergen en uno solo. Se describe como una mezcla de elementos opuestos que varía según le place al personaje. Esta figura es el criado de Falimundo, del que se hablará más adelante, se le denomina, también, en diversas ocasiones «el Proteo» o «el ministro» (I,

⁴⁶ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 79.

7). Precisamente esa denominación de «el Proteo» se refiere al dios marino que era capaz de metamorfosearse en todo aquello que quería.

Venía dentro un monstruo, digo muchos en uno, porque ya era blanco, ya negro; ya mozo, ya viejo; ya pequeño, ya grande; ya hombre, ya mujer; ya persona y ya fiera; tanto que dijo Critilo si sería este el celebrado Proteo. Luego que llegó a ellos, se apeó con más cortesías que un francés novicio (primera especie de engaño) y, con más cumplimientos que una despedida aragonesa [...] (I, 7, p. 100).

Este monstruo grotesco formaría parte, siguiendo nuevamente las indicaciones de creación de Levisi (1980), del primer grupo de figuras monstruosas según su método de composición. Se trata de una fórmula grotesca, en el sentido de que se trata de una combinación o acumulación de elementos, en ocasiones, excesiva. En el caso particular de este monstruo, hablaríamos de una composición a partir de diversos tipos de elementos, puesto que es una combinación de todo, pero, más adelante, veremos que existen otras posibilidades combinatorias de elementos concretos como lo humano y lo animal o lo humano y lo material. Además, debemos señalar que también puede pertenecer al grupo, ya indicado, de monstruos que lo son por su comportamiento, pues es su forma de actuar la que le permite variar su imagen.

Por otro lado, al describir a «el Proteo», el autor emplea otra hipérbole burlesca al señalar que el personaje tiene más cortesía que un «francés novicio», con ello se entendía que los franceses estaban caracterizados por una cortesía falsa y que los novicios se comportaban de manera compuesta, por tanto, al unir estas dos alusiones Gracián crea una hipérbole sobre la falsa cortesía de «el Proteo», criado del Engaño⁴⁷.

En este espacio también encontramos numerosos personajes a los que cabe prestar cierta atención, como son los hombres o viajeros sedientos que deciden beber o salpicarse con el agua de la fuente de los engaños (I, 7), lo que provoca en ellos diversos cambios físicos que pueden relacionarse con el método de creación por composición. Por ejemplo, el caso de aquellos que al beber de la fuente transforman sus lenguas en materiales diversos. Es precisamente esta relación de materiales y alusiones indirectas a ciertos personajes de la sociedad lo que provoca el efecto cómico de la descripción, por ejemplo, aquellas lenguas de fuego que abrasan el mundo representan la destrucción que pueden causar la murmuración o la insidia; las lenguas refinadas que se vuelven de «bayeta», es decir, soeces; o la referencia misógina a las mujeres desvergonzadas; incluso llega a hacer

⁴⁷ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 100.

alusión a un refrán popular: «Cuando el terciopelo enrasa y el raso empela, a mal va la seda».

[...] pues las lenguas que antes era de carne sólida y substancial, las trocó en otras de bien extraordinarias maneras: unas de fuego, que abrasaban el mundo, y otras de aguachirle, muy a la clara; muchas de viento, que parecían fuelles en llenar las cabezas de mentiras, de soplos y de lisonjas. Algunas que habían sido de seda, las volvía de bayeta; y las de terciopelo, en raso. Transformaba otras en lenguas de burlas, nada substanciales, y las más de borra, que se embarazaban mucho en decir lo que convenía. A muchas mujeres les quitó del todo las lenguas, pero no el habla, que antes hablaban más cuando más deslenguadas. (I, 7, pp. 104-105).

De nuevo, el jesuita provoca la risa del receptor, esta vez a partir de un juego de ingenio y agudeza con materiales cotidianos y con un lenguaje que expresa una imagen real. Así, es «el Proteo», el criado de Falimundo, quien incita a los peregrinos a seguirle hasta la corte de su rey, Falimundo (I, 7-8). Este será el siguiente gran monstruo, del que no se dan muchos datos, excepto que se trata de un rey con multitud de denominaciones según las partes del mundo y que muy pocos son los que han tenido el placer de conocerlo:

–Muchos tiene–respondió el ministro, mudando a cada palabra su semblante–; nombres y renombres tiene, y aunque en cada provincia el suyo y para cada acción, pero el verdadero, el más propio, pocos le saben, que muy pocos llegan a verle y menos a conocerle. [...] (I, 7, p. 101).

No será hasta la crisis siguiente, cuando Artemia, uno de los prodigios de la obra, cuente a Critilo quién es realmente este Falimundo. En este contexto, Critilo había ido al palacio del rey en busca de ayuda para rescatar a Andrenio quien había caído en manos de Falimundo. Ante esto, Artemia manda a uno de sus ministros con Critilo para salvarlo y le cuenta que Falimundo es el común Engaño:

–Este es–dijo el anciano–aquel tan nombrado y tan desconocido de todos, aquel cuyo es todo el mundo por sola una cosa que le falta; este es aquel que todos platican y le tratan, y ninguno le querría en su casa, sino en la ajena [...]; este es, finalmente, el tan famoso, el tan sonado, el tan común Engaño. (I, 8, p. 131).

La descripción del Engaño es una de las más extensas e imaginativas que el autor propone en el texto, pues es uno de los personajes grotescos fundamentales de la obra, pues toda la acción gira en torno al engaño y el desengaño del mundo. Gracián crea este monstruo a partir de un proceso de composición en el que se ven los dos elementos principales que lo forman: lo propiamente humano y los elementos animales⁴⁸. De este modo, el Engaño se presenta como un monstruo informe compuesto de partes de otros

⁴⁸ Esta combinación de elementos propia de lo grotesco se ve reflejada, también, en el arte pictórico, por ejemplo, en la parte del infierno del *Jardín de las delicias* de El Bosco.

animales que son considerados salvajes: el lobo, la vulpeja, el camello; o, incluso, de seres fabulosos como la sirena.

–[...] ¡Qué fieras manos tiene, y cada una de su fiera, ni bien carne ni pescado, y todo lo parece! ¡Qué boca tan de lobo, donde jamás se vio verdad! Es niñería la quimera en su cotejo; ¡qué agregado de monstruosidades! [...]—Cúmpleme la palabra, nota aquel rostro, que a la primera vista parece verdadero, y no es de hombre, sino de vulpeja; de medio arriba es serpiente, tan torcido tiene el cuerpo y sus entrañas tan revueltas, que basta a revolverlas; el espinazo tiene de camello, y hasta en la nariz tiene corcova; el remate es de sirena, y aun peor: tales son sus deijos. No puede ir derecho, ¿no ves cómo tuerce el cuello?; anda acorvado, y no de bien inclinado. Las manos tiene gafas, los pies tuerzos, la vista atravesada. [...] (I, 8, p. 130).

De nuevo, el lenguaje ingenioso que utiliza Gracián para esta figura es importante: en primer lugar, hace alusión a esas monstruosas manos compuestas por diferentes fieras a su vez, indicando el carácter compositivo del personaje; en segundo lugar, al hablar de la boca del lobo hace referencia a la oscuridad, lugar o momento propicio para el engaño y la mentira; y su curvatura representa la falsedad del mismo⁴⁹. Como vemos, Gracián utiliza un lenguaje ingenioso con el que provoca, en cierta medida, la comicidad del personaje, pero, sobre todo, causa incomodidad y malestar en el lector que debe imaginarse a este ser.

A pesar de señalar la invención graciana del personaje, algunos estudiosos, como los de la edición empleada para este trabajo, han visto semejanzas con la descripción que Dante hizo de Gerión, monstruo del engaño, en el *Inferno* de su *Divina comedia* (1472):

Era su cara la del hombre justo,
en lo exterior, y cual serpiente el resto,
de aire benigno, y sin semblante adusto.
Largo vello en el brazo sobrepuesto;
el dorso, el pecho, con sus dos costados
con pintado dibujo, bien puesto.
Turcos y tártaros, nunca más pintados,
paños lucieron, ni tejiera Aracna,
con más primor los suyos, matizados.
Como se ve en la playa una tartana,
una mitad adentro y otra afuera;
como entre tosca gente tudescana,
el castor de su pesca está a la espera;
así la bestia, entre torrente y playa,
estaba, con el medio cuerpo afuera.
Su cola ponzoñosa al aire explaya,
con doble dardo de escorpión, que gira,
y que a uno y otro lado la soslaya. (*Inferno*, XVII, vv. 10-27)

⁴⁹ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 130.

A partir de este personaje, Gracián esboza una imagen grotesca de una corte —Babel del Engaño—, de una familia real que en realidad es una genealogía burlesca, comentando los diversos parientes y descendientes del Engaño, por ejemplo: el Sí y el No, los meninos de la corte; la Mentira, madre del Engaño⁵⁰:

—Aquella es la Ignorancia, su abuela; la otra, su esposa, la Malicia; la Necedad, su hermana; aquellos otros, sus hijos e hijas: los Males, las Desdichas, el Pesar, la Vergüenza, el Trabajo, el Arrepentimiento, la Perdición, la Confusión y el Desprecio [...] (I, 8, p. 132).

Avanzando hacia la segunda parte de la obra —la más interesante desde el punto de vista de la estética grotesca—, en la que los viajeros se adentran en la edad madura del hombre, aparecen nuevos monstruos que requieren especial atención. En la crisis cuarta se presenta una nueva monstruosidad que encaja en el perfil, antes indicado, de figura creada a partir de la composición de elementos humanos y animales: el Cécrope o serpi-hombre⁵¹ (II, 4). En esta ocasión, Andrenio y Critilo están siendo guiados por el varón alado que los encamina al palacio de Sofisbella. Por el camino coinciden con una turba que sigue a este personaje medio hombre, medio serpiente, cuyo mero propósito es ser un «sabio de fortuna» o, más bien, prometer una sabiduría que no tiene, sin ningún tipo de esfuerzo. Es esta cualidad la que provoca la risa del lector que sabe que este monstruo es en realidad un necio ignorante.

—Uno que, sin haber estudiado, es tenido por docto; sin cansarse, es un sabio; sin haberse quemado la cejas, trae barba autorizada; sin haber sacudido el polvo a los libros, levanta polvaredas; sin haberse desvelado, es muy lucido [...] (II, 4, p. 326).

La descripción de Gracián es sencilla y se ajusta a la imagen tradicional que se expone en el mito original del Cécrope, además de coincidir con la composición de elementos animales y humanos, de los que ya se ha hablado:

Oyese en esto una confusa vocería, vulgar aplauso de una insolente turba que asomaba. Pararon al punto y repararon en un chabacano monstruo que venía atracando sendas, seguido de innumerable turba: extraña catadura, la primera mitad de hombre y la otra de serpiente; de modo que, de medio arriba, miraba al cielo y, de medio abajo, iba rastrando por tierra. (II, 4, p. 325).

A continuación, Andrenio se deja llevar por las palabras de este monstruo y se une a la numerosa turba, mientras que Critilo encuentra el palacio de Sofisbella. En esta crisis quinta —puede que la más grotesca de toda la obra por la caracterización que adquiere el

⁵⁰ Equiparada visualmente al monstruo marino que encontramos en el *Orlando el furioso*.

⁵¹ Este personaje proviene de la mitología griega. Fue el primer rey de Atenas, hijo directo de Gea y cuyo nacimiento sobrenatural es la causa de su condición compuesta de hombre y serpiente.

personaje del vulgo—, antes de la descripción del monstruo principal, Critilo entra en la gran plaza junto al séquito del Cécrope⁵² y observa diversos personajes que carecen totalmente de humanidad y están relacionados con las características animales que se han ido desarrollando señalando de manera alegórica a ciertos personajes de la sociedad: los cornudos, los necios, los murmuradores, los chismosos, etc.⁵³

[...] Todos lo eran a medias, porque el que tenía cabeza de hombre, tenía cola de serpiente, y las mujeres, de pescado; al contrario, el que tenía pies no tenía cabeza. Allí vieron muchos Acteones que, luego que cegaron, se convirtieron en ciervos. Tenían otras cabezas de camellos, gente de cargo y de carga; muchos, de bueyes en lo pesado, que no en lo seguro; [...] Todos eran hombres a remiendos, y así, cuál tenía garra de león y cuál de oso el pie; hablaba uno por boca de ganso y otro murmuraba con hocico de puerco; este tenía pies de cabra y aquel orejas de Midas, algunos tenían ojos de lechuza y los más, de topo; risa de perro quien yo sé, mostrando entonces los dientes. (II, 5, p. 348).

Es con el alboroto popular cuando asoma un nuevo monstruo que, sin duda, es uno de los personajes más grotescos de *El Criticón* (1651-1657), el Vulgo (II, 5). Observando su descripción nos damos cuenta de que se trata de un nuevo método de creación de figuras monstruosas que no se había visto hasta ahora: las formadas por disgregación o disociación. Es decir, personajes cuyas partes compositivas huyen de la fuerza central y, por tanto, en vez de buscar una unidad y multiplicarla, buscan la ruptura de la unidad y su división individual o, incluso, su ausencia. Es este último caso el que representaría al Vulgacho:

Fue el caso que asomó por una de sus entradas, no la principal, un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua; sin brazos y con hombros para la carga; no tenía pechos con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo en todo disforme y, como no tenía ojos, daba grandes caídas. Era furioso en acometer y luego se acobardaba. Hízose en un instante señor de la plaza, llenándola toda de tan horrible escuridad que no vieron más el sol de la verdad. (II, 5, p. 364).

A la ausencia de determinadas partes del cuerpo ya se han referido algunos estudiosos, y por ello podemos señalar que la ausencia de los brazos significaría la incapacidad para realizar buenas obras; mientras que la ausencia de manos sería la falta de poder; y, en el caso del pecho, que sí aparece, se estaría haciendo alusión a la falta de valor y, simultáneamente, a los impuestos o «pechos» que debían pagar las clases populares, pero no la nobleza.

Tras varias aventuras para llegar al palacio de la Fortuna y su salida gracias a la Ventura, los peregrinos se dirigen al palacio de Virtelia. En esa crisis séptima los viajeros

⁵² Aquí vemos como el espacio de las plazas es esencial en toda la obra (La Plaza Mayor, La Plaza Mayor del Universo, La Gran Plaza de las Apariencias, La Plaza de las Oficinas del Juicio, La Plaza Navona).

⁵³ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 348.

se encuentran con un supuesto ermitaño que los separa de su camino para llevarlos al «yermo de Hipocrinda» (II, 7). Este personaje, Hipocrinda, es una figura monstruosa de la cual se dice poco más que es hipócrita y obesa, pero no enferma, puesto que su placentera existencia no revela enfermedad alguna:

Fueron entrando y descubriendo cuerpo y cuerpo, y más cuerpo: al fin una mujer toda carne y nada espíritu. Tenía el gesto estragado (mas no el gusto), desmentidor del regalo y, cuanto más amarillo, dice que tiene mejor color. Hasta el rosario era de palo santo y tenía por extremo (que siempre anda por ellos), una muerte para darse mejor vida. Estaba sentada, que no podía tenerse en pie equivocando regüeldos con suspiros, muy rodeada de novicios del mundo, dándoles liciones de saber vivir. (II, 7, p. 403).

La comicidad que aquí nos presenta el autor corresponde con el juego de contradicciones que definen a Hipocrinda, por ejemplo: su aspecto enfermizo, obeso y amarillento no representa la vida interior del personaje, la cual está llena de placeres y apetitos, además de buena salud; por el palo santo del rosario parece, incluso, aparentar santidad, aunque está haciendo referencia al vicio de la lujuria, pues con él se curaban las enfermedades venéreas. En definitiva, un juego de apariencias que muestran todo lo contrario de la realidad, tal y como corresponde a los hipócritas hoy en día.

Junto a su nuevo guía, «el valeroso», Critilo y Andrenio llegan a un nuevo espacio, el «Anfiteatro de monstruosidades». Este es uno de los lugares más importantes para nuestro análisis, pues es en él donde van a aparecer numerosas figuras que representan los vicios humanos extremos y cuyas apariencias grotescas se muestran en toda plenitud.

Gracián trata aquí de la llegada de los protagonistas al castillo del Vicio, maravilloso por fuera, monstruoso y lleno de figuras grotescas por dentro como: la cortesía engañosa, el Duelo, los monstruos de la necesidad... Los personajes más destacables en este entorno serían los siguientes: en primer lugar, la Ambición, la figura más humana y más soberbia al mismo tiempo; en segundo lugar, el séquito de la figura central: la Carne —«Traía el primero cara de veneno dulce, y era escollo de marfil, hermosa muerte, despeño deseado, engaño agradable, mujer fingida [...]»— (II, 9, p. 438); el Mundo —«tan bizarro como vano, rico pero necio, altivo pero ruin»— (II, 9, p. 439); y el Diablo; y, finalmente, el monstruo coronado, el Vicio (II, 9).

Es a este último al que vamos a prestar mayor atención, pues es el rey de este gran anfiteatro. Una característica importante en su descripción es el enigma inicial, pues, como ocurre con otros personajes de *El Criticón* (1651-1657), su presentación se rodea de incógnitas y sombras, sin que se conozca desde el primer momento su identidad y sembrando en el lector la duda. Así ocurría, por ejemplo, con Falimundo, cuya identidad

no se descubría hasta la crisis siguiente. En esta ocasión, el monstruo aparece tapado, provocando la duda en Andrenio, pero una vez destapada la figura se muestra como un personaje anciano, decano de todos los monstruos, pero en el que destaca su mala condición, que impide que nadie sienta lástima por él:

Descubría la cabeza toda pelada, sin cabellos de altos pensamientos [...]. Los ojos, en otro tiempo tan claros y perspicaces, ahora tan flacos y lagañosos, que no veían lo que más importaba y, de lejos, poco o nada [...]. Los oídos, algún día muy oidores, tan sordos y tan atapados [...]. La boca, desierta, que no solo no gritaba con la eficacia que debía, pero ni osaba hablar [...]. De suerte que en todo él no había cosa buena ni parte sana. Él se dolía y todos se quejaban, pero nadie se lastimaba, ninguno trataba de poner remedio. (II, 9, p. 438).

Es de interés la burla con la que Gracián presenta al personaje, ya viejo y demacrado, a través de una descripción física: calvo para referirse a la ausencia de pensamiento maduro y a la prudencia de un anciano, burlándose, incluso, del cabello inexistente; unos ojos que no ven lo importante; unos oídos que solo le sirven para escuchar a los ricos; una boca que solo le sirve para murmurar; y unas manos que toman y no sueltan, haciendo alusión a los vicios que atrapan a los hombres. Podríamos contraponer a esta figura grotesca con la vista anteriormente de Hipocrinda, pues tienen en común las referencias a su mala salud, en las que el autor se ha basado para la descripción. Mientras una parece estar enferma, pero en realidad se encuentra en perfectas condiciones; el otro, ya anciano, parece estar en sus últimos momentos de vida.

Llegados al palacio de Honoria, reina de la honra, en la crisis undécima, hay que señalar dos figuras que se presentan como antagonistas hasta en su denominación: Momo y Bobo (II, 11). La denominación de Momo deriva de una causa fonética, la negación «no, no» que corrompida la ene sonó «mo, mo». Se representa como un hombre pequeño y terrible que tira piedras a los tejados de vidrio del palacio de la honra. En su descripción y comportamiento hay rasgos grotescos como personificación de aquellos que se dedican a hablar mal de los demás:

Descubrieron presto la causa, y era un hombrecillo tan nonada que aun de ruin jamás se veía harto. Tenía cara de pocos amigos y a todos la torcía, mal gesto y peor parecer, los ojos más asquerosos que los de un médico (y sea de la cámara), brazos de acribador que se queda con la basura, carrillos de catalán, y aún más chupados, que no solo no come a dos, pero a ninguno. (II, 11, p. 465).

Esta descripción de un hombre tan pequeño que no llegaba a ruin se basa en un chiste de la *Floresta española* (1574), en el que debemos entender que era un hombre tan pequeño que no abarcaba su condición ruin en su totalidad y, por ello, se quedaba en

«ruincillo». Otro efecto de comicidad en este párrafo lo encontramos en el chiste sobre los médicos. Tal y como explican los editores de nuestra edición, los ojos de los médicos se consideraban «asquerosos» porque, en muchas ocasiones, debían inspeccionar las heces de sus pacientes, un acto muy satirizado por los autores. Por tanto, entendemos que los ojos del Momo son «asquerosos» porque hacen ascos a todo lo que les rodea⁵⁴.

Por otro lado, aparece Bobo. Es este un personaje antagónico de Momo. Si el nombre de este último provenía de «no, no», en este caso procede de «sí, sí», en italiano «bono, bono». Este personaje se describe como opuesto en el vértice a Momo, pero es tan negativo que este, aunque por el otro extremo. Para él, como necio que es, sin juicio ni gusto, todo será bueno, santo y agradable.

Dicho esto, en la crisi decimotercera de esta segunda parte muestra al lector otro de los grandes vicios humanos, al que le dedica una extensa presentación, pero siempre manteniendo en vilo al lector, antes de mostrar a la verdadera bestia: la Envidia (II, 13). Critilo y Andrenio viajan junto al «varón de extremos» —hombre que según sus acciones puede agrandarse o menguar— hacia el reino de Vejecia, de la que hablaremos más adelante, esquivando diversas fieras y locos, entre ellos, la famosa Envidia. Este monstruo, al humillarse los peregrinos como si fueran insignificantes, decide pasar de largo sin prestar atención a los peregrinos, puesto que solo se alimenta de héroes valerosos. Esta figura es descrita, sobre todo, por su comportamiento y alimentación:

—Este es un monstruo tan ruin como despiadado, que solo se sustenta de hombres muy personas. Cada día le han de echar para su pasto el mejor hombre que se conoce, un héroe y, por el mismo caso que es conocido y nombrado, el sujeto más eminente, ya en armas, ya en letras, ya en gobierno; [...] Tiene malísimo gusto y peor olfato, oliendo de cien leguas una eminencia, y rabia por deshacerla [...] y la que venía rechinando colmillos y relamiéndose en espumajos de veneno, viéndoles que tan poco sobresalían y que el imaginado gigante era un pigmeo, no dignándose ni aun de mirarles, los despreció, dando la vuelta su poquedad y vileza. (II, 13, pp. 496-498).

Así, Gracián está mostrando una imagen de la Envidia a partir de un sentido literal, la comida, junto a conceptos figurados. De manera que su plato preferido son los grandes héroes a los que devora y destruye. El autor está constantemente jugando con el lenguaje de manera ingeniosa, puesto que describe al monstruo a partir de una imagen familiar que tiene un doble sentido: «a la Envidia todo lo bueno le sabe mal y, por tanto, no lo puede tragar, de manera que solo lo muerde; y cuando alguna vez traga algo porque de verdad

⁵⁴ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 465.

cree que es bueno, no lo puede digerir porque su estómago es incapaz de asimilarlo o cocerlo»⁵⁵.

La tercera parte de la obra muestra la etapa más terrible para el ser humano: la vejez. De modo que, como es lógico, la primera figura que van a visualizar los dos peregrinos será la abominable Vejecia (III, 1). Andrenio y Critilo son conducidos por «el Jano» hacia el palacio de la reina y, mientras tanto, se van comentando algunas de sus características:

–[...] es bien vieja y bien sonada, conocida de todos, y ella desconocida con todos. Témenla los nacidos por su crueldad, huyendo deste su caduco imperio [...] Aquí cautivan los fieros ministros de la fea Vejecia a todo pasajero, sin que se les escape ni el rico, ni el poderoso, ni el galán, ni el valiente; cuando mucho, alguno de los que saben vivir [...] Aseguran ser parienta tan allegada a la Muerte que están en segundo grado; y con todo, no son consanguíneas ni cercanas en sangre, sino en huesos. (III, 1, pp. 530-531).

Una vez llegados a la corte, es Andrenio quien visualiza a la furia caracterizada de vieja, entronizada por huesos y rodeada de verdugos que se dedican a torturar a los de avanzada edad:

Iban caminando ambos por muy diferentes rumbos, pues apenas entró Andrenio cuando vio y oyó lo que él nunca quisiera: representaciones trágicas, visiones espantosas; pero, entre todas, la mayor fue una furia o una fiera, prototipo de monstruos, trasunto de fantasmas, idea de trasgos y, lo que es más que todo, una vieja. Ocupaba una silla de costillas pálidas, un tiempo ya marfiles, embarazando un trono de écúleos, potros y catastas, como presidenta de tormentos donde todos los días son aciagos martes. Rodeábanla innumerables verdugos, enemigos declarados de la vida y muñidores de la muerte, y ninguno desocupado. (III, 1, p. 539-540).

Esta monstruosidad es interesante, pues muestra dos caras de una misma moneda, por un lado, la zona de los horrores y, por otro, la zona de los honores. Es esta última en la que se adentra Critilo y donde alcanza la mayor estimación, siendo presentado por «el Jano» ante la reina. De esta manera, mientras que Andrenio se encuentra entre horrores, Critilo está entre honores. Tras proporcionar la reina a cada uno sus respectivos castigos y privilegios, los deja ir.

En la crisis segunda de la tercera parte, nuestros viajeros son guiados a «El estanco de los vicios», donde conocen a su reina, la Vinolencia (III, 2), también denominada «dionisia reina» o «Borrachera». Esta figura, representante del vicio del beber, se describe mediante un lenguaje escondido y con doble significado, y relacionado con el vino y la vendimia:

⁵⁵ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 497.

[...] Sobre un eminente trono de cercillos, una amplísima reina, sin género de autoridad, muy grave. Y, con estar muy gruesa, decía no tener más que los pellejos; tan pobre y desamparada cuan en cueros. Parecíase una cuba sobre otra, de fresco y alegre rostro, aunque tenía más de viña que de jardín. Vestía de otoño, en vez de primavera, coronada de rubíes arracimados; chispeábanla los ojos, vertiendo centellas líquidas, hidrónicos los labios del suavísimo néctar [...] Notaron que mudaba semblantes a cada trago, ya festivo, ya lascivo y ya furioso, verificando el común sentir: que la primera vez es necesidad, la segunda deleite, la tercera vicio y, de ahí adelante, brutalidad. (III, 2, p. 567).

Aquí Gracián juega con el doble sentido de las palabras, cuya finalidad es el reconocimiento de ciertos elementos báquicos en la figura grotesca. Así, la representa sobre unos toneles de vino, gorda —como Hipocrinda— y rodeada de odres y botas de vino. Encontramos, además, dos juegos de agudeza: por un lado, la representación del otoño como estación de la vendimia frente a la primavera; y, por otro, los ojos chispeantes haciendo alusión jocosamente al estado de embriaguez y a los espíritus vitales del neoplatonismo, convirtiendo las lágrimas en gotas de vino⁵⁶.

De manera que Critilo comienza un debate sobre el problema del vino y el pecado de la borrachera con otros apasionados. La furia de la embriagada reina supone, posteriormente, la aparición en el estanque de otras monstruosidades como la Herejía, la Murmuración, la Avaricia o la Envidia. Andrenio, por su parte, sucumbe a los encantos del vino. Es la figura prodigiosa de «el acertador» quien despierta al protagonista de su estado y lo lleva, junto a Critilo, fuera del estanco.

De nuevo, en la crisis cuarta, hallamos una nueva variedad de personajes creados a través de la composición y que forman parte de ese conjunto de personajes «terciarios», más relacionados con los hombres, pero con ciertas características que asimilan lo grotesco. Estos proceden de un «mundo descifrado» y representan un ejemplo de los «cifrados» del mundo que el Descifrador intenta mostrar a Andrenio y Critilo: los «diptongos» — «Diptongo es un hombre con voz de mujer y una mujer que habla como hombre; diptongo es un marido con melindres y la mujer con calzones [...]» — (III, 4, p. 607); los «etc.» — «La otra, por doncella, el primo de la prima, el amigo del marido: ¡eh, que no lo son por ningún caso! No son sino etc.» — (III, 4, p. 610); «Qutildequé» — «es menester gran sutileza para entenderla, porque incluye muchas y muy enfadosas impertinencias y se descifra por ella la necia afectación» — (III, 4, p. 610). Estos personajes son una interesante muestra cómica y de ingenio dado que Gracián juega con

⁵⁶ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 567.

el propio lenguaje creando una imagen metalingüística, pero que a la vez personifica los rasgos más comunes en estos hombres.

Continuando en esta línea —aunque no se trata de monstruos, sino de personas— volvemos a ver un ejemplo de extravagancia grotesca en el comportamiento de los personajes que Andrenio y Critilo encuentran peleando y que el sesudo, su guía, desenmascara como el Fantástico y el Ocioso (III, 7).

–Sabed que el primero es uno de aquellos que llaman insensibles, de los que nada les hace mella, nada les empece, ni los mayores reveses de la fortuna, ni los tajos de la propia naturaleza [...] Ese es de otro género de hombres que llaman fantásticos y entumecidos, que tienen el cuerpo aéreo. No es aquella verdadera y sólida gordura, sino una hinchazón fofa, y se conoce en que, si los hieren, no les sacan sangre, sino viento, haciendo más caso de la reputación que pierden que de la herida que reciben. (III, 7, pp. 683-684).

Ambos realizarán falsas promesas a los protagonistas: el Fantástico promete a Critilo estimación y lucimiento, mientras que el Ocioso promete a Andrenio descanso y sosiego. Esto provoca que los dos viajeros discutan acerca del camino que deben seguir. Se decantan por seguir en primer lugar al Fantástico, que los conducirá al palacio de la vanidad, para después ser guiados por el Ocioso, quien los llevará hacia «La cueva de la nada». Durante el viaje descubren diversos personajes y otras monstruosidades como: el monstruo de la gordura — «Tenían rodeado un monstruo de gordura, que no se le veían los ojos, pero sí una gran panza colgada al cuello de una banda» — (III, 8, p. 713) o el Ocio y el Vicio (III, 8, p. 723).

Es interesante señalar a estos dos personajes, no solo porque su comportamiento provoque una imagen grotesca de los mismos, sino también porque el recorrido que realizan hacia la «Cueva de la nada» es importante para entender la etimología y sustancia de la propia palabra de «grotesco». Así, nuestros peregrinos llegan a la entrada de una cueva, una gruta⁵⁷:

Llegaron después de haber paseado toda aquella dilatada compañía de la ociosidad, los prados del deporte y campo franco de los vicios, a dar vista a una tenebrosa gruta, boquerón funesto de una horrible cueva que yacía al pie de aquella soberbia montaña, en lo más humilde de su falda [...] Campeaba más la entrada cuanto más oscura y tenebrosa, que su mismo deslucimiento la hacía más notable. Era muy espaciosa, nada suntuosa, sin género alguno de simetría, basta y bruta; y, con ser fea y tan horrible, embocaba por ella un mundo de cosas [...] (III, 8, p. 720).

⁵⁷ Es necesario recordar que la etimología del término grotesco/-ca es un préstamo lingüístico procedente del italiano *grottesco*, que a su vez constituía un derivado de *grotta*—gruta—. Esta designación se atestigua desde finales del siglo XV a partir de las excavaciones que se habían realizado en la Domus Aurea del palacio de Nerón en Roma, en las cuales se descubrió un nuevo tipo de ornamentación estética que rompió con los cánones existentes. De manera que la ubicación subterránea de esta novedad artística favoreció la utilización del término *grottesco*.

Como podemos observar, esta descripción de la gruta contiene muchos de los fundamentos básicos del arte y la literatura grotesca original que se han comentado en la introducción de este trabajo. Se representa una gruta tenebrosa y oscura que hace alusión a la etimología del término y que provoca incomodidad en aquellos que la ven. No es simétrica ni armoniosa, como tampoco lo era el ornamento grotesco que describieron autores como Vitruvio. Finalmente, se le describe como fea, y además repleta en su interior de cuanto hay en el mundo. Esto puede llevar al lector a pensar en esa ruptura del concepto de Belleza que provoca que todo aquello clasificado como «horrible» o «feo» pueda llegar a la categoría de «bello». Podemos recordar en este punto las palabras de Rosa de Diego y Lydia Vázquez (1996), donde comentaban que el espacio propio de lo grotesco era el subterráneo, las grutas y los espacios cerrados, con seres siniestros o monstruosos en su interior; todo ello para constatar los límites entre «lo humano y lo animal, entre el hombre apasionado y el monstruo, entre lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo».

Finalmente, con la vejez llega la Muerte (III, 11); el último gran personaje propiamente grotesco de la obra. Andrenio y Critilo consiguen salir del «Mesón de la Vida» gracias a la ayuda de «el peregrino», quien los conduce a través de unas galerías subterráneas donde se encuentran con el cortejo de la Muerte. Este personaje grotesco femenino se describe de manera peculiar, pues tiene una doble faz, es decir, media cara agradable y risueña, y otra media seca y llena de huesos. Este doble rostro lo puede mostrar a su gusto, lo que recoge, nuevamente, el método de creación por comportamiento del sujeto que vimos, por ejemplo, en «el Proteo»:

Entró finalmente la tan temida reina ostentando aquel su tan extraño aspecto a media cara, de tal suerte que era de flores la una mitad y la otra de espinas, la una de carne blanda y la otra de huesos; muy colorada aquella y fresca, que parecía de rosas entreveradas de jazmines, muy seca y muy marchita esta. (III, 11, p. 787).

Tras una extensa alusión a la tortura de los más ancianos, la Muerte narra su historia: cómo en sus comienzos mataba a sus víctimas con un arco, pero ante las quejas de los humanos decidió darles la oportunidad de elegir en qué momento morir, lo que resultó imposible. Ante esta situación, la Muerte decidió cambiar el arco por una guadaña. Dicho esto, manda a uno de sus ministros a acabar con Critilo y Andrenio, pero estos conseguirán escapar gracias a la solución de su anterior guía, «el inmortal», quien los conducirá hasta la «isla de la Inmortalidad» (III, 12), pasando por el mar de la Fama. Allí serán examinados por el Mérito, portero de la mansión de la Eternidad, el cual los dejará

entrar debido a las numerosas prendas recibidas en su viaje y serán bien recibidos en la «isla de la Inmortalidad». Así, Gracián finaliza su obra proponiendo a sus lectores que cultiven la virtud para llegar al paraíso deseado, dejando de lado los vicios comunes de todos los hombres y esquivando las monstruosidades que en sí representan.

3. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos pretendido mostrar al lector que es posible plantear una lectura diferente de la habitual sobre *El Criticón* (1651-1657). Algunos estudiosos ya se han dedicado a etiquetar y organizar los diferentes monstruos de la obra, pero pocos han entendido este texto como propiamente grotesco, y lo han analizado fundamentalmente desde una perspectiva filosófica-moral o, incluso, burlesca. De esta manera, se ha buscado ampliar las posibilidades interpretativas de *El Criticón* (1651-1657) atendiendo en particular a ese componente grotesco.

Así, hemos visto cómo lo grotesco es un concepto cuyos orígenes pueden rastrearse desde muy antiguo y ha ido evolucionando a lo largo de los siglos. Esta evolución se dio por dos vías: una perspectiva meramente artística que nace ante la extrañeza de los descubrimientos ornamentales, ya cuestionados en la antigua Roma, de la Domus Aurea; otra que describe su trasvase al ámbito de la literatura y que se expande por Europa a partir del siglo XVI.

De modo que, a finales del siglo XV, lo grotesco se definía como un nuevo ornamento artístico que no había sido bien acogido entre algunos autores por romper con el orden natural predominante. A pesar de ello, su expansión por Europa durante el siglo XVI fue acelerada y bien acogida llegando, incluso, a desarrollarse una nueva definición, por la que lo grotesco se conocía como la fusión de elementos animales y humanos para la producción de algo siniestro e incómodo. Muchos artistas tomaron esta idea para varias de sus obras y se convirtieron en genios de la estética como Brueghel, el Bosco o el propio Francisco de Goya. Debido a esta separación, el siglo XVII desarrolla lo grotesco por una línea más independiente, que ha sido la preferida para este trabajo, lo grotesco vinculado a lo burlesco y lo cómico, que puede relacionarse con el origen popular propuesto por Bajtín y con el simbolismo tradicional señalado por Luis Beltrán Almería. A su vez, este siglo supone la ruptura del concepto máximo de Belleza, por lo que lo «feo» puede ser objeto de belleza también. Posteriormente, lo grotesco se convertirá en categoría estética y adquirirá mayor vigencia en su contraposición frente los postulados racionalistas.

Lo que buscábamos con este breve trabajo enfocado a lo grotesco en el Siglo de Oro español era ejemplificar esta línea más independiente y menos trabajada en *El Criticón* (1651-1657), donde existe con certeza esa fusión de elementos incómodos y cómicos; pero, también, destacar cómo muchos de los grandes autores de la época se interesaron por esta estética y la han aplicado de diversas maneras. Aquí, se ha propuesto como

ejemplo, no solo a Baltasar Gracián, sino también a Francisco de Quevedo, dos de los grandes escritores de lo grotesco durante estos siglos.

Quevedo, por su parte, muestra su mayor empleo de lo grotesco en dos obras clave: *El Buscón* (1626) y *Sueños y discusiones* (1627). En la primera obra, lo grotesco se muestra a través del pesimismo y la visión cruda que se muestra de la vida, además de en la comicidad desmesurada y la caricatura de los personajes —Pablos o licenciado Cabra—. Todo ello sumado a una profunda deformación conseguida a través de la agudeza verbal. En el caso del segundo texto, Quevedo cambia de técnica, ya no hay una representación de la realidad degenerada, sino una visión medieval de lo grotesco, donde muestra, gracias a los sueños, seres deformados, fantasmagóricos...

Nos interesaba en particular el caso de Baltasar Gracián, quien introduce lo grotesco en su obra mediante un tipo de personajes que conforman un conjunto de alegorías de los mayores vicios humanos y que se incorporan en el texto como «monstruos» —en tanto que seres contrarios al orden natural—. Con estas figuras, Gracián pretende dar una lección de moralidad a sus lectores contraponiendo sus comportamientos con los de los prodigios, el otro tipo de personajes que componen *El Criticón* (1651-1657). Al tratarse de un estudio de lo grotesco, el trabajo se centra en estos monstruos, deformados tanto física como moralmente, y que se introducen en este trabajo de manera paralela a los acontecimientos de la obra, por lo que, pueden dividirse en tres etapas: los monstruos de la juventud —Caco político, los hombres-fieras, los que caminan hacia atrás, «el Proteo», el Engaño—, los monstruos de la madurez —el Cécrope, el Vulgo, Hipocrinda, el Vicio, Momo y Bobo, la Envidia— y los monstruos de la vejez —Vejecia, la Vinolencia, la Muerte, los personajes cifrados como diptongos, etc., quítildequé...—.

El jesuita compone estas figuras mediante diversos métodos, analizados con detenimiento en la obra de Margarita Levisi, donde observamos tres tipos: método de creación por composición —Falimundo, el Cécrope, «el Proteo», los diptongos—, por disgregación o disociación —el Vulgo— y por comportamiento — «el Proteo», la Envidia, Momo o el Caco—. Este análisis siempre fusionado con el lenguaje característico de Gracián, repleto de conceptos gracias a numerosos juegos de palabras, dobles sentidos, siempre acompañado por la perspectiva cómico-burlesca tan característica del Siglo de Oro español. Por tanto, ese lenguaje es esencial para entender la estética grotesca en la obra del autor, ya que en él se combinan sus dos elementos esenciales: la risa y la violencia que provocan la repulsión y la hilaridad simultáneamente, como hemos visto que ocurre en las descripciones y caracterizaciones de sus monstruos.

En conclusión, *El Criticón* (1651-1657) es la gran muestra grotesca del siglo XVII y el Siglo de Oro, durante el cual fue fundamental su asociación con lo burlesco y cómico. Gracián incorpora en todas sus descripciones monstruosas, su nomenclatura e, incluso, su método de creación esta estética grotesca. Todo ello, gracias a un lenguaje repleto de juegos de palabras, refranes, referencias eruditas, contradicciones, hipérboles, dobles sentidos... que provocan el efecto de comicidad necesario. Gracián nos muestra otra posible línea de interpretación de su mejor obra desde el grotesco realista, basado en lo popular, en el simbolismo tradicional y en una risa cotidiana que, ligada a cierta violencia o agresividad, produce incomodidad y extrañeza en sus lectores. Un campo que, a pesar de haber comenzado a estudiarse desde el siglo XIX, necesita ser explorado en profundidad y con el que se pueden entender mejor muchos autores clásicos de la literatura española.

Anexo



- 1- Motivos decorativos de Nicoletto da Modena, publicados por Antonio de Salamanca, ca. 1500-1512, basados en elementos decorativos encontrados en la Domus Aurea de Nerón (Roma).



- 2- El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias*, 1490-1500, Museo del Prado.



3- Brueghel el viejo, Pieter, *El triunfo de la muerte*, 1562-1563, Museo del Prado



4- Goya y Lucientes, Francisco de, *Saturno*, 1820-1823, Museo del Prado.

4. Bibliografía

Bibliografía primaria:

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, I vols., 2016.

Bibliografía secundaria:

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

BARRIOS, José Luis, «El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación», *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, La plata, 2008. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf. Última consulta: 30/05/2021.

BELTRÁN Almería, Luis, «El grotesco, categoría estética», *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 1125-1139. Disponible en: https://www.academia.edu/42641667/El_grotesco_categor%C3%ADa_est%C3%A9tica. Última consulta: 30/05/2021.

CAMÓN Aznar, José, «El monstruo en Gracián y en Goya», *Homenaje a Gracián*, Madrid, Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 57-63. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/02/00/04camon.pdf>. Última consulta: 30/05/2021.

CHECA, Jorge, «Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián», *La Perinola*, Universidad de California, nº 2, 1998, pp. 195-212. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/figuraciones-de-lo-monstruoso--quevedo-y-gracin-0/> Última consulta: 30/05/2021.

CÓRDOBA, Marcelo, «De lo grotesco a lo quirúrgico. La cuestión del cuerpo en Bajtín y algunas de sus proyecciones en la cultura contemporánea», *Faro*, nº 7, Córdoba-Argentina, 2008. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784843> Última consulta: 30/05/2021.

DIEGO DE, R. Y VÁZQUEZ, L. (Eds.), *De lo grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, 1996, p. 201.

EGIDO, Aurora, «Retablo carnalesco del Buscón don Pablos», *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 173- 179.

- GINÉS ORTA, Carlos, *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*, Boletín de Literatura Oral, Universidad de Jaén, Anejo, nº 3, 2020. Disponible en: <file:///C:/Users/Sarah/AppData/Local/Temp/Dialnet-LaLiteraturaGrotescaEnEuropaSiglosXVIXX-7432485.pdf> Última consulta: 30/05/2021.
- IFFLAND, James, *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis Books Limited, vol. II, 1982.
- KAYSER, WOLFGANG, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, La balsa de la medusa, 174, 2010, pp. 27- 87.
- LEVISI, Margarita, «Los personajes compuestos en *El Criticón*», *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 451-454. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-personajes-compuestos-en-el-criticon/> Última consulta: 30/05/2021.
- LIVOSKY, Isabel, «Función de los personajes en la estructura narrativa de “*El Criticón*” de Baltasar Gracián», *Hispanic Journal*, vol. 7, nº 1, Universidad de Indiana, 1985, pp. 29-39. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/44284075> Última consulta: 30/05/2021.
- MURATTA Bunsen, Eduardo, «Los conceptos de gusto y disgusto en Gracián con el ejemplo del cuerpo grotesco en *El Criticón*», *Serenísima palabra: Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2017, pp. 761-770. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6801094> Última consulta: 30/05/2021.
- ZIOMEK, Henryk, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1983.