

Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián

Jorge Checa
University of California, Santa Barbara

I. Los monstruos y, más ampliamente, las diversas figuraciones de lo monstruoso llegan a la literatura española del siglo XVII precedidos de una larga tradición. Ya desde la Antigüedad, lo monstruoso viene asociándose a una extensa red de nociones percibidas como equivalentes o próximas, de modo que, según apunta Céard [1977], las reflexiones propiamente teratológicas no pueden siempre separarse de otras realidades insólitas pertenecientes al mundo natural¹. Fuera incluso de él, la misma fluidez de los conceptos *maravilla*, *prodigio* o *monstruo* explica por qué ese vocabulario invade diversos órdenes, en cuyos espacios terminológicos los fenómenos extraordinarios de la naturaleza funcionan más bien como ejemplos o símiles. Cuando señalo esta dimensión lingüística, no me refiero sólo al hecho de que los monstruos «reales» se consideren a menudo un signo de sucesos por lo general desgraciados, y sean en consecuencia parte de un código profético². En un sentido no literal, la terminología de lo monstruoso se desplaza también hacia los procesos psicológicos susceptibles de producir imágenes anómalas y consideradas inexistentes desde el punto de vista empírico, al tiempo que opera en el campo de las artes plásticas y de la literatura. Aquí lo monstruoso se manifiesta igualmente en el recurso a ciertas

¹ Céard se ocupa de esta cuestión a lo largo de su libro, y lo hace de modo general en la introducción (pp. ix-xiii).

² La idea del monstruo como *signo* configura, según Céard [1977], la línea «agustiniana» de las doctrinas teratológicas, muy fructífera hasta el siglo XVII. Pero ya el mismo autor indica que, en un sentido más amplio, Cicerón se ocupa en *De divinatione* de la distinción entre *monstruos* y *prodigios*, identificando los últimos con operaciones extraordinarias que señalan acontecimientos futuros (pp. 8 y 11).

imágenes desusadas, pero a la vez se relaciona con la construcción inarmónica e irregular de textos visuales o escritos. Así, los primeros versos del *Arte poética* de Horacio equiparan irónicamente la figura aberrante representada por un pintor con la disposición caprichosa de un libro compuesto a la manera de los delirantes sueños de un hombre enfermo (vv. 1-10). Este desplazamiento poético de la imagen del monstruo (significativamente unida en Horacio a las fantasías oníricas) ofrece una muestra temprana de las posibilidades de la teratología para alumbrar diferentes cuestiones literarias, en las que la deformidad o la incongruencia formal pueden adquirir valoraciones asimismo diversas. No hay ahora espacio para esbozar siquiera los usos teóricos de la metáfora del monstruo en una amplia gama de autores (algunos tan ilustres como Luciano o Rabelais³). Bastará de momento recordar cómo, en nuestro Siglo de Oro, la apelación negativa a lo monstruoso fue repetidamente esgrimida por los detractores de Góngora durante la polémica sobre las *Soledades* para rechazar los aspectos híbridos y disonantes del poema; y cómo, en un sentido favorable (aunque no exento de ironía), el *Arte nuevo* de Lope reivindica la «vil químera» anticlásica de un «monstruo cómico» nacido de las exigencias del vulgo (vv. 49-50), cuya monstruosidad es, por otra parte, todo un lugar común en la cultura de la época⁴.

Reflejando, por tanto, la idea de exceso que le es inherente, lo monstruoso se infiltra en numerosos planos, y constituye una categoría singularmente versátil en los textos barrocos⁵. El objetivo de las páginas siguientes es estudiar sus manifestaciones más destacadas en los *Sueños* de Quevedo y en *El Criticón* de Gracián, obras donde la presencia de lo monstruoso se imbrica estrechamente en el talante satírico exhibido por ambos autores. Cada uno de ellos crea su peculiar teratología para significar el desorden moral contemporáneo a través de imágenes sorprendentes, por lo habitual basadas en asociaciones de elementos empíricamente dispares cuando no contradictorios. Como espero mostrar, 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 inédita. Tal reescri-

³ Forcione [1984] se detiene brevemente en la cuestión (p. 8, especialmente nota 10).

⁴ Más adelante, Lope compara la mezcla «de lo trágico y lo cómico» en la comedia al «minotauro de Pasife», apuntando cómo la variedad es causa de deleite, según el ejemplo de la naturaleza (*Arte nuevo*, vv. 73-80).

⁵ El nombre de Calderón de la Barca viene enseguida a la memoria. Para un penetrante estudio de lo monstruoso en *La vida es sueño*, véase González Echevarría [1993].

tura no produce, sin embargo, resultados parejos en Quevedo y en Gracián, y denota en ciertos aspectos prácticas literarias divergentes. Puede proponerse que mientras Quevedo convierte su imaginería aberrante en una función también operativa en el carácter confuso y en la recepción ambigua de los propios textos, Gracián procura contener esta suerte de contagio textual, dirigiendo y limitando el alcance semántico de sus imágenes monstruosas; a semejante fin, los monstruos del *Criticón* emblematizan algunos criterios consustanciales al modo de representación alegórico.

2. Curiosamente (y al contrario de lo que sucede en *El Criticón*), los *Sueños* sólo registran en un par de ocasiones la palabra *monstruo*. La casi completa ausencia del término no significa, sin embargo, que sea arbitrario conectar los opúsculos quevedianos con la categoría de lo monstruoso, según varios críticos se han encargado de demostrar⁶. En mi tratamiento del asunto deseo primero fijarme en una correlación, creo que obvia, entre la forma y los objetos de la representación satírica. Desde esta perspectiva, se aprecia en los *Sueños* una textualidad inorgánica, sometida a una continua fragmentación, y donde los registros de la voz narrativa no son uniformes, en la medida en que pueden pasar del aviso grave a la referencia atroz y de ahí al chiste ingenioso sin solución de continuidad. A semejante cúmulo de irregularidades textuales le corresponde una imaginería no menos caótica en lo relativo a su invención y disposición, incongruente o desubicada respecto a sus espacios mundanos característicos, y, que en textos como *El juicio final*, intensifica su sentido fragmentario al representar cuerpos mutilados e inarmónicos. Por otro lado, es preciso decir que tanto las monstruosidades compositivas como las estrictamente imaginísticas resultan en la colección de Quevedo elementos internamente motivados; o, con otras palabras, los mismos textos tienden a explicar qué condiciones propician sus desarticulaciones evidentes.

El recurso temático del *sueño*, convencional en la *sátira menipea* donde se inserta Quevedo, cumple con frecuencia en dicho género esa función motivadora, que para el autor tiene implicaciones complejas⁷.

⁶ Una de las formas de atacar el tema ha consistido en comparar la literatura de Quevedo con la obra de pintores como el Bosco y Arcimboldo; veáanse al respecto los artículos de Levisi [1968 y 1963], y las consideraciones de Iffland [1982] acerca de la primera comparación (II, pp. 43-49). Sobre las figuras monstruosas del Bosco vuelvo al final de este apartado en relación a Certeau [1992], quien, dando la vuelta a los plantemientos comunes, señala la dimensión textual y retórica de la pintura del flamenco.

⁷ Sobre la conexión entre la sátira menipea y el recurso del sueño, con especial atención a Quevedo, es fundamental el artículo de Schwartz Lerner [1990], al que

De entrada, el título de la colección anuncia cómo lo «visto» por el narrador-protagonista equivale a lo soñado por él, y así se justifica que la representación de cada *Sueño* en conjunto y los rasgos de sus formantes particulares se salgan de los términos habituales en la experiencia diurna. Mas no por ello el mundo onírico deja de vincularse simbólicamente con el «real», ya que, siguiendo doctrinas en parte coincidentes con una tradición teratológica de largo alcance, el narrador de Quevedo les atribuye a sus sueños poderes reveladores⁸. El problema aquí es de grado, y consiste en determinar hasta qué punto los sueños quevedianos se supeditan a la revelaciones morales y religiosas que dicen transmitir.

Al comienzo del *Sueño del infierno*⁹ el narrador afirma que si bien «los sueños las más veces son burlas de la fantasía y ocio del alma», el que refiere a continuación fue enviado «por particular providencia de Dios» para traerle «en el miedo la verdadera paz» (pp. 171-72). El *Sueño de la muerte* elabora con más detalle el proceso onírico motivador del texto. Tras la lectura de unos versos de Lucrecio, el narrador cae dormido y, luego de rememorar ciertos pasajes de Job, concibe una «comedia» (el propio *Sueño*), «siendo yo», añade, «para mis fantasías auditorio y teatro» (p. 312). Al comentar citas de este tipo, Schwartz [1990] observa cómo Quevedo asimila la convención satírica consistente en proclamar la *verdad* de un sueño, el cual a su vez se basa, de forma contradictoria, en mecanismos psicológicos de fiabilidad discutible. Así enmarcado el texto satírico, la verdad de su mensaje depende sobre todo de un ejercicio retórico de persuasión, pues, si de otro modo hacemos caso a la tradición aristotélica (elaborada, entre otros, por Juan Luis Vives) las *fantasías* de los sueños originados en experiencias diurnas apenas merecen ser creídas¹⁰. Con ello Quevedo crea sin duda un efecto de distancia irónica [Schwartz, 1990, p. 275], cuyos efectos textualmente desestabilizadores quiero explorar a continuación.

me referiré a continuación. Véase también otro lúcido ensayo de la misma autora [1985].

⁸ Las ideas sobre la capacidad reveladora de los sueños (la cual es mayor o menor según el tipo de sueño que se trate) están sobre todo codificadas por Macrobio en su difundido comentario al *Somnium Scipionis* de Cicerón. Para un útil resumen de la cuestión, véase el ensayo de Egido [1994, particularmente pp. 149-52].

⁹ Cito siempre los *Sueños* por la edición de Arellano.

¹⁰ Sobre este punto, Schwartz [1990] investiga en detalle cómo Vives cuestiona parcialmente las ideas de Macrobio acerca de la fiabilidad de las imágenes oníricas, aunque el propio Vives tampoco deja de ironizar sus mismos presupuestos cuando sigue los códigos de la sátira menipea (pp. 274-75).

La desestabilización atañe de hecho al propio didactismo de los textos, parcialmente mermado por el exceso de significación que contienen. Si, de acuerdo a concepciones bien vigentes en la época de Quevedo, las imágenes *fantásticas* nutricias de los sueños suelen caracterizarse por su arbitrariedad y capricho, tales rasgos contagian asimismo los textos quevedianos, y justifican su atracción hacia lo monstruoso. Se recordará que la asociación entre los monstruos y las lucubraciones de la *fantasía* no es en absoluto infrecuente, como ya vimos a propósito del *Arte poética* de Horacio. De hecho, en la tradición aristotélica se considera típica de la fantasía (o imaginación) la capacidad de engendrar figuraciones absurdas, insumisas al dominio de las facultades intelectuales superiores. En *De imaginatione*, obra publicada en 1501, Gianfrancesco Pico della Mirandola escribe que la imaginación «no sólo concibe lo que ya no es, sino lo que sospecha o cree que va a ser, o incluso lo que presume que no puede ser creado por la naturaleza» (pp. 28-29; aquí y en la cita siguiente la traducción al español es mía). Se trata de una función apreciable en los sueños, aunque también en el mundo diurno los «vicios de la fantasía» producen «monstruosas opiniones», debido al poco crédito que merecen los *phantasmata*; éstos pueden ser, afirma Pico, «correctos y equivocados, lúcidos y oscuros, alegres y tristes [...] de acuerdo a causas diversas» (pp. 48-49). Todavía Hobbes recogerá en *De corpore politico* (publicado en 1640) concepciones bastantes similares acerca de la imaginación y los sueños¹¹, deteniéndose en el desorden e incoherencia de los últimos (p. 27).

De alguna forma, varios pasajes de Quevedo en los *Sueños* parecen manifestar una conciencia velada o retrospectiva sobre lo azaroso de las fantasías que se desencadenan cuando el narrador-protagonista duerme. Ciertamente, el narrador sugiere también la idea de que cualquier anomalía risible supuestamente imaginada en el sueño se subordina últimamente a enseñanzas introducidas «bajo cuerda» (por usar la expresión proverbial repetida en la segunda versión de *El mundo por de dentro*). Pero la misma necesidad de justificar así la escritura (poniéndola *toda* al servicio de significados moralizantes) no deja de denotar cierta ansiedad, hasta el punto de que, sin salir de *El mundo por de dentro*, cabría muchas veces dirigir al mismo Quevedo la acusación allí lanzada por el portavoz satírico: «¿Qué importa que sepas dos chistes y dos lugares si no tienes prudencia para acomodallos?» (p. 292). Los numerosos residuos de significación didácticamente inacomodables equivaldrían precisamente en los *Sueños* al componente «ocioso», o no revelador, de las *fantasías* oníricas.

¹¹ Para la consideración dada a la imaginación por varios autores del Siglo de Oro español, puede consultarse a Wardropper [1972, especialmente pp. 613-19].

Asomándose, en su discordancia, tanto a la seriedad como al juego (y sin que ambas proyecciones se reconcilien), los *Sueños* de Quevedo constituyen figuraciones textualmente monstruosas por carecer de una identidad semántica bien marcada. Los monstruos, insiste Céard [1977, pp. 45 y 51], son a menudo portadores de identidades ambiguas o fronterizas y constituyen por eso una amenaza para la nuestra. He aquí un rasgo donde el monstruo discursivo que es cada *Sueño* vuelve en cierto modo a duplicar la construcción, la definición o la apariencia de muchas imágenes y *figuras* satíricas, ahora monstruosas porque combinan elementos heterogéneos o porque yuxtaponen actividades convencionalmente disímiles. Piénsese, por ejemplo, en el alguacil hecho diablo del *Alguacil endemoniado*, o en los boticarios-armeros del *Sueño del infierno* (p. 211). Es éste, por lo demás, un texto singularmente proclive a yuxtaponer identidades separadas y visiblemente estables fuera del ambiente infernal, aunque confundidas dentro del mismo. En el infierno, en efecto, los tintoreros parecen diablos y viceversa (p. 207), las dueñas asumen la forma de «ranas infernales» pues «no son carne ni pescado» (p. 204), «los sisones son dispenseros y los dispenseros sisones» (p. 222). 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. 235), de 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).

A través del cruce de atributos entre diversas profesiones y estados o de la inestabilidad de algunos blancos satíricos, se produce en los *Sueños* una reescritura caótica del mundo cotidiano, asimismo cargada de efectos disonantes en lo que a su recepción se refiere. Con razón ha vinculado Iffland [1978 y 1982] la literatura de Quevedo a la categoría de lo *grotesco*, sacando a colación varias teorías contemporáneas sobre el tema. Para Jennings, uno de los autores que examina Iffland en su libro, lo grotesco se basa en la fragmentación y posterior reconstrucción inusitada de un objeto en principio familiar, de suerte que la imagen grotesca es ambivalente por combinar cualidades terroríficas y risibles. Inscrita, pues, en el texto, la duplicidad grotesca opera igualmente en sus lectores, quienes se ven sometidos a impulsos contradictorios de síntesis imposible (véase Iffland, 1978, I, pp. 29-40). Thompson, crítico también revisado por Iffland, se sitúa por su parte en una línea parecida a la de Jennings; según Thompson, lo grotesco lleva consigo la presencia simultánea e incompatible de elementos ridículos junto a otros de diferente índole, con el resultado añadido (muy pertinente para el estudio de Quevedo) de que, cuando se insertan en textos satí-

ricos, las figuraciones grotescas minan de una manera tácita los diseños didácticos, socialmente «progresivos», acaso esgrimidos por el escritor (véase Iffland, 1978, I, pp. 40-47). Al prolongarse desde el texto (y la imagen) a su modo de recepción, el recurso a lo grotesco bloquea el establecimiento de significados unívocos. Monstruosas en la medida en que ayuntan términos dispares, las disarmonías grotescas tampoco se unifican conceptualmente desde el punto de vista de la audiencia.

La propia heterogeneidad de las reacciones dramatizadas en la mayoría de los *Sueños* por el narrador-protagonista (temor, risa, agresividad, sorpresa) dirige ya las ambiguas respuestas que en el lector puede suscitar la continua acumulación de figuras anómalas¹². Pero más allá de predeterminar el tipo de recepción contemporáneamente asociada a la modalidad de lo grotesco, las monstruosidades quevedianas llaman la atención sobre el proceso de su invención literaria, en el sentido de que manifiestan ser criaturas del ingenio verbal. Aquí conviene notar cómo, al concebir textualmente su nutrida galería de aberraciones, Quevedo elabora y radicaliza una tendencia ya detectable en múltiples representaciones monstruosas de la Edad Media, cuando los monstruos heredados del repertorio clásico a menudo experimentan evidentes metamorfosis. Como señala el pionero ensayo de Wittkower [1977, aunque publicado por primera vez en 1942] y, con mayor detalle, el monumental libro de Céard [1977], dichos cambios acentúan entonces el carácter intercambiable de ciertas imágenes (ya sean individuales o genéricas), explotando decididamente, en el término de Céard, una «plasticidad» (o vale decir ductilidad) sólo apuntada en los textos antiguos. Así, y según la preferencia de cada autor, aumenta o decrece por ejemplo el número de las *razas monstruosas* canonizadas en la influyente visión «orientalista» de Plinio, mientras que los rasgos de cada grupo son susceptibles de eliminarse, de añadirse o de mezclarse con las características de otras especies. Las metamorfosis acusan, por otro lado, una inclinación a alegorizar los monstruos y a convertirlos en imágenes de vicios y virtudes humanos, según un planteamiento aún totalmente vivo durante el siglo XVII y que Gracián, por ejemplo, incorpora¹³. Pero, al desplazarse a un plano simbólico figuraciones antes tenidas por «reales», se ensancha también la posibilidad de que éstas dejen de referir a conceptos morales nítidamente discer-

¹² Sobre la figura del narrador en los *Sueños*, véase Sieber [1982].

¹³ Sobre la alegorización y cristianización de los monstruos en la Edad Media y su entrada masiva, desde el siglo XII, en el arte religioso de ese período, véanse Wittkower [1977, particularmente pp. 56-61] y Céard [1977, particularmente pp. 44-41], quienes aducen entre otros los ejemplos del *Physiologus* (y sus derivaciones en los *Bestiarios*), la *Gesta romanorum*, el *Romançe de Alexandre*, las leyendas del Preste Juan y el *Liber de monstruosis hominibus orientis* de Thomas de Cantimpré.

nibles (sin que las representaciones monstruosas dejen por eso de ser turbadoras e inquietantes). En el proceso de «desrealización» y difuminación simbólica que acabo de resumir, los monstruos del mundo clásico se aproximan funcionalmente a las fantasías y caprichos tan abundantes en manuscritos y decoraciones de la Edad Media, y especialmente populares al fin de ese período, según documentan con profusión los estudios de Baltrusaitis¹⁴.

Creo lícito argüir que la dispersión semántica de los monstruos imaginariamente concebidos tiene una de sus actualizaciones barrocas en los *Sueños* de Quevedo, con la importante salvedad de que ese rasgo no se basa ahora sobre todo en la elaboración de un repertorio dado, sino en la extraordinaria fecundidad del lenguaje puesto en juego por el autor. Gracias a ella, los textos quevedianos se saturan de imágenes contrarias a una idea empírica de mimesis y sometidas en cambio a los mecanismos *conceptistas* de recombinación y desplazamiento léxico. De ahí no sólo resulta una pléthora de seres monstruosos a cual más sorprendente; se posibilita además que el ingenio verbal produzca nuevas clasificaciones y subdivisiones, donde las antiguas listas de monstruos hallan su correlato en la invención de delirantes taxonomías. Si, a la zaga del erudito medieval Michel Psellus, *El alguacil endemoniado* todavía se hace eco, para aplicarla a los alguaciles, de una división de los demonios en seis géneros («leliuros», «terrenos», «aéreos», «acuáticos», «subterráneos» y «lucifugos», p. 134), el mismo texto establece una inusitada agrupación de los poetas según el castigo que reciben en el infierno (véanse pp. 148-49). A su vez, *El sueño de la muerte* incluye una original lista de habladores («de hilván», «a borbotones», «a chorretadas», «a cántaros», «diluvios», «secos», «del río o del rocío y de la espuma», «tarabilla», «nadadores», «jimios», pp. 324-26), y una extravagante subdivisión de los maridos en «calzadores», «linternas» y «jeringas» (pp. 351-52).

Manifestado en clave lúdica, el impulso taxonómico de las últimas citas ejemplifica la proliferación de una escritura que monstruosamente desdibuja los límites de la representación: por la misma extemporaneidad y rareza de sus asociaciones, las listas quevedianas serían prolongables *ad infinitum*, y esta apertura indefinida debilita el asentamiento referencial de los *Sueños*, fortaleciendo en cambio su autonomía lingüística. La denuncia moral sigue, por supuesto, presente en los textos y se usa para justificarlos, pero me interesa subrayar cómo la

¹⁴ Entre los que cabe destacar *Réveils et prodiges* [1960]. Su capítulo 8 es aquí muy pertinente por centrarse en la imaginería infernal de los siglos XIV y XV, donde las figuras de los condenados y de los demonios se aglomeran y contorsionan con una intensidad desconocida hasta entonces, preludiando las representaciones de El Bosco.

coartada didáctica no llega a absorber toda la productividad del lenguaje. En este sentido, las taxonomías ingeniosas se unen a las técnicas de *coincidatio* y *substitutio* (aplicadas por el Bosco a las figuras del *Jardín de las delicias*, según ha visto Certeau [1992]); mecanismos consistentes en poner juntos elementos incoherentes (*coincidatio*) y en cambiar un elemento familiar por otro extraño (*substitutio*). Como el pintor flamenco (inventor de monstruosidades a menudo comparado con nuestro autor y una probable fuente de sus fantasías), Quevedo desbarata así el orden habitual «de las cosas y de las proximidades» [Certeau, p. 67¹⁵]. La mezcla de atributos, la transmutación de órdenes semánticos, la fragmentación del objeto, la ruptura de los sistemas de clasificación rutinarios irrumpen en una escritura heterogénea, que diluye y finalmente traiciona la promesa de significación unitaria.

3. Con mucha mayor deliberación y conciencia que en los *Sueños*, se incorporan en *El Criticón* varias tradiciones teratológicas. Junto a un nutrido número de imágenes monstruosas que son fruto de la inventiva de Gracián, *El Criticón* incluye, efectivamente, diversas referencias a monstruos mitológicos, e incluso las razas de Plinio son aludidas allí de pasada en alguna oportunidad¹⁶. Pero tan importante como este abrumador despliegue de imágenes y menciones (objeto siempre de interpretación alegórica como corresponde a la orientación general del texto) es la presencia en *El Criticón* de reverberaciones y ecos doctri-

¹⁵ Escribe Certeau poco antes: «By being repeated, these techniques of *coincidatio* and *repetitio* produce a proliferation of monsters indicative of possible combinations and movements among species (an enormous fecundity), but dangerously transgressive in relation to the classification that postulates a stability of biological forms. They quietly introduce a mixture of genres everywhere (animal, vegetable, animal), an iconic analogy of a universal language made up of all languages» (p. 66).

¹⁶ Colón Calderón [1993] se ha ocupado recientemente de los monstruos del *Criticón* en un breve ensayo. Al menos formalmente, la autora los separa de las abundantes referencias en la obra a animales fieros y amenazantes, si bien debe indicarse que varias menciones de Gracián a seres monstruosos(o, como pronto distinguiremos, prodigiosos) tienen orígenes literarios específicamente detectables. Además de aludir a la presencia en *El Criticón* de criaturas mitológicas tan conocidas como sirenas, centauros y sátiros, Colón cita por ejemplo un pasaje donde Gracián habla de los monstruos «que no tienen cabeza [...], los de un solo ojo y ése en el estómago, los de un solo pie a lo grullo» [Colón, p. 135], los cuales derivan de las razas plinianas; para una lista de estas razas fabulosas véase el primer capítulo del libro de Friedman [1981]. De hecho, el uso por Gracián de monstruos y prodigios codificados en distintas tradiciones revela su interés en la materia; valga como muestra la imagen de Gerión, la cual mezcla tres figuras humanas en una como símbolo de la amistad (II, p. 72), y a quien San Isidoro considera ya una criatura fabulosa [Céard, 1977, p. 33].

nales sobre el tema de lo monstruoso. Igual, además, que otros autores fascinados por el estudio de fenómenos sorprendentes, Gracián se ve impelido a establecer distinciones semánticas mediante las cuales matiza los conceptos que pone en juego.

La distinción básica es la que, según él, separa, o mejor dicho antagoniza, los *prodigios* y los *monstruos*. Dentro del dominio de las anomalías, los *prodigios* se asocian indefectiblemente en *El Criticón* a manifestaciones admirables, de suerte que lo prodigioso siempre tiene para Gracián resonancias positivas. Aquí el jesuita no sólo se sitúa en una línea filosófico-literaria que, pasando por Platón, Aristóteles o Santo Tomás, alcanza los siglos XVI y XVII; al encarecer lo prodigioso, Gracián suele también trasladar a un plano moral el tipo de reacción maravillada frecuente en Plinio y en San Agustín ante las cosas donde la naturaleza mejor exhibe su esplendor, pujanza y variedad¹⁷. Pero si la rareza de los prodigios es motivo de agradable sorpresa, todo lo contrario se predica de los *monstruos*, figuras recurrentes en el universo axiológico de Gracián como imágenes del desorden y del pecado. Frente a la anomalía prodigiosa (dificilísima de encontrar), Gracián insiste en que las monstruosidades se hallan por todas partes¹⁸. No porque, en un sentido moral, rompan la norma, los monstruos del *Criticón* dejan de ser prácticamente incontables.

De hecho, no es exagerado afirmar que lo monstruoso es, conforme a Gracián, la categoría imperante en el *mundo civil*, cuyos males el autor denuncia sin fatiga en cuanto pervierten el orden divino de la Creación. Significativamente, y después de que la Naturaleza creada sea asunto de alabanza en las páginas iniciales del *Criticón*, Gracián define en la crisis 6 de la Primera Parte el «Estado del Siglo» donde transcurre la andadura humana de sus protagonistas Critilo y Andrenio, fijando entonces unos paradigmas de monstruosidad desarrollados en otros momentos. Pronto en la crisis, Critilo y Andrenio se topan con el centauro Quirón, primer guía de los peregrinos, pero aquí la figura de ese híbrido de hombre y de caballo (ayo de Aquiles en la mitología griega) sirve para oponer la monstruosidad sólo aparente de un prodigioso.

¹⁷ Sobre los fundamentos filosóficos de las ideas de admiración y maravilla en *El Criticón*, véase Armisén [1985]. Acerca de la conexión de lo admirable con la variedad de la naturaleza en Plinio y en San Agustín, consúltese Céard (pp. 13 y 26-28).

¹⁸ Los ejemplos de la distinción en *El Criticón* entre *monstruos* y *prodigios* son abundantes. Véanse dos de ellos: «-¡Eh, dejadme!, que estoy viendo cosas prodigiosas. -No sean monstruosas» (3, 3, p. 72). «Sacólos con esto el Acertador de aquel estanco de los vicios, y estanque de monstruos, al de prodigios» (3, 3, p. 74). Cito siempre *El Criticón* por la edición de Correa Calderón, y mencionando (en el texto o las notas) la Parte, la crisis y la página donde está la cita.

gio saludable al cúmulo de aberraciones a continuación examinadas. Explotando el contraste entre la proximidad fonética y la distancia semántica de las palabras, Critilo le advierte a su compañero que Quirón, es, en lugar de un «monstruo», un «maestro» («el maestro de los reyes y el rey de los maestros», I, 6, p. 74), y el juego verbal de Critilo dirige la atención hacia formas de contradicción no ya superficiales sino moralmente violentas. En ellas, la unión monstruosa de contrarios viene a desmentir la esencia del objeto o las asociaciones que idealmente cabría atribuirle, como se nota en la Plaza Mayor imaginada en el episodio; llena de animales en lugar de hombres, el espectáculo de la plaza despierta la turbación de Andrenio, quien, perplejo, pregunta si se encuentran en una «población humana» o en una «selva ferina» (I, 6, p. 77).

La pregunta de Andrenio sugiere por otra parte cómo en *El Criticón* se acentúa el desplazamiento de lo monstruoso hacia una órbita cotidiana, representada ahora por el espacio en teoría cívico de la Plaza Mayor. En el diseño de Gracián, los monstruos no son entes inaccesiblemente situados en los márgenes del mundo conocido (donde los localizaran Plinio y tantos de sus epígonos¹⁹); y ni siquiera se ubican (a la manera de muchas representaciones medievales y también más tarde de los *Sueños* de Quevedo) en un ambiente ultramundano y escatológico. Son más bien figuraciones atroces que, al «externalizar» la condición invertida de las cosas temporalmente presentes y espacialmente próximas, manifiestan que vivimos en una realidad trastocada o *al revés*²⁰. Ese es justamente el principio articulador del episodio, y la ecuación dentro de él de inversión interna y monstruosidad figurada permite certificar cómo los hombres han dado la vuelta a la jerarquía que les convoca a ser tales en sentido pleno:

Y es cosa de notar que, siendo el hombre persona de razón, lo primero que ejecuta es hacerla a ella esclava del apetito bestial. Deste principio se originan todas las demás monstruosidades, todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital (I, 6, 92).

En un nivel más asépticamente «naturalista» y descriptivo, Aristóteles había visto en el monstruo un fracaso de la naturaleza; el filósofo griego sostuvo que las morfologías monstruosas constituyen desviaciones

¹⁹ La *Historia natural* de Plinio resalta la lejanía espacial de las razas monstruosas mediante expresiones como «in ultima quadam terra», «ad ultimas orientis terras», «apud extrema Indiae» [Céard, 1977, p. 15]. Es también un aspecto estudiado por Campbell [1988] al tratar de los primeros libros de viajes exóticos de la literatura occidental (véase particularmente el capítulo 2).

²⁰ Uno de los ensayos más ilustrativos sobre el tópico del *mundo al revés* en *El Criticón* es el de Redondo [1979].

que apartan a algunas criaturas de su teleología específica²¹. Quizás sin proponérselo, Gracián moraliza el planteamiento de Aristóteles, toda vez que para el jesuita el «Estado del Siglo» es monstruoso porque los hombres se han convertido en bestias traicionando su esencia racional. En esta situación, la transgresión de lo intrínsecamente humano no es, sin embargo, atípica, y la generalidad del «desorden capital» se acompaña de un dictamen, asimismo generalizado, sobre sus raíces. De ahí que, en su tratamiento alegórico de las monstruosidades «civiles», Gracián se incline a menudo a englobarlas en claves o rúbricas universales («el mundo al revés» sería una de ellas), que, contrastando con los *Sueños* de Quevedo, revelan un afán por comprender y subsumir coherentemente los temas explorados.

Sin necesidad de ir más lejos, así lo apreciamos inmediatamente después de la crisis 6, durante el episodio del rey Falimundo. Según ya apunta el nombre del monarca, la acción alegórica se construye aquí en torno al engaño, vicio emblematizado en esa personificación central, aunque también extendido a otras imágenes y figuras. Preludiando la recurrencia de semejante motivo, en la crisis 7 Critilo y Andrenio encuentran un monstruo sobre una carroza tirada por bestias espantosas²², sólo que el monstruo aparece como «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 éste el celebrado Proteo» (I, 7, p. 96). Pero si la absoluta contrariedad monstruosa del falso Proteo tiene para los protagonistas del *Criticón* efectos desconcertantes (como se deduce de la equivocada identificación de Critilo), la confusión no ha hecho sino introducirse, y permea luego una serie de aventuras. Únicamente al final del ciclo (cuando Andrenio ha caído prisionero de Falimundo y Critilo debe

²¹ Sobre la consideración de los monstruos en Aristóteles, con particular atención a las teorías expuestas en *De generatione animalium*, véase Céard [1977, pp. 3-6]. Por otra parte, apuntaremos aquí cómo San Agustín ofrece una explicación teológica de la existencia de algunos monstruos como expresión del pecado original, que ha viciado la naturaleza y sus leyes. Con ello, nota Céard (p. 28), San Agustín parece contradecir la línea dominante de su pensamiento, a menudo basado, según ya vimos, en la exaltación de lo vario y lo excepcional.

²² Se trata de uno de los casos más llamativos del *Criticón* donde la figura monstruosa es prácticamente imposible de visualizar en razón de su dinamismo o de los términos contradictorios que se vinculan a ella. En este trabajo no puedo detenerme en las implicaciones estéticas que conlleva tal tipo de representación anticipatoria, aunque apuntaré que Gracián parece así sugerir la superioridad evocadora de su lenguaje sobre la imagen de inspiración visual para desentrañar determinadas concepciones morales. En una dirección acaso semejante, se sitúa una referencia irónica de Quevedo a la figuración tópica y popular de los demonios, que incluye un comentario burlesco sobre la pintura de El Bosco (*El alguacil endemoniado*, pp. 155-56).

acudir a su rescate), los peregrinos descubren que Falimundo constituye, desde el escondrijo de su palacio, el foco oculto de las insidias experimentadas hasta entonces. Una vez que Critilo desenmascara a Falimundo, éste resulta ser un nuevo monstruo, mucho más atroz que los subcaracteres alegóricos que genera:

Veo un monstruo, el más horrible que vi en mi vida, porque no tiene pies ni cabeza; ¡qué cosa tan desproporcionada, no corresponde parte a parte, ni dice uno con otro en todo él!, ¡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 químera en su cotejo; ¡qué agregado de monstruosidades! (1, 8, p. 127).

En una de sus acepciones corrientes, el monstruo es, por definición, una suma de partes, o fragmentos, disímiles. Al concebirse igual que si juntara en sí diversos monstruos, Falimundo deviene un hiperbólico «agregado de monstruosidades», que intensifica las notas de deformidad, violencia y desproporción. En este sentido, el descubrimiento del monarca asume una función culminante, pues la visión de Falimundo condensa y pone al desnudo toda la malicia diseminada dentro de sus dominios²³. Los numerosos engaños representados a lo largo del episodio convergen de manera apoteósica en la imagen suprema del Engaño, quien a su vez surge rodeado de «toda su parentela»: una de las furias es su madre la Mentira; el Sí y el No corresponden a dos enanos o «meninos»; diversos familiares se identifican con la Ignorancia, el Pesar, el Embuste, el Enredo, etc. (1, 8, pp. 128-29). Es fácil apreciar en este punto que Falimundo y sus subcaracteres o derivaciones más próximos se revelan en la guisa de un *retrato* oficial de Corte, pero con la diferencia de que la majestuosidad y prestancia del rey y sus acompañantes típicas de ese género pictórico se sustituyen ahora paródicamente por la fealdad repulsiva de los monstruos.

Se trata en cualquier caso de un retrato escondido en principio, y únicamente expuesto luego que el lector discierne otras monstruosidades segregadas por Falimundo como huellas de su intrínseca perfidia. Sin duda, no es ideológicamente gratuito que el Engaño se personifique a través de un rey sustraído en la sombra de palacio al escrutinio ajeno²⁴. Pero dejando ahora aparte el más que probable subtexto político del episodio (y sean cuales sean las realidades históricas a las que alude), me interesa resaltar cómo la visión culminante de Falimundo

²³ Sobre la generación en la alegoría de subpersonajes alegóricos a partir de una imagen o personificación central, véase Fletcher [1964, particularmente pp. 35-38].

²⁴ Para una lectura en clave histórica del episodio de Falimundo, véase por ejemplo el artículo de Ucelay [1981].

se sitúa al término de un proceso hermenéutico, cuyo resultado evidente es la identificación del monstruo o, acaso mejor, su *reconocimiento*. En este y en otros casos del *Criticón*, la identidad monstruosa sólo resulta confusa cuando todavía el monstruo se resiste a ser leído. Entonces se produce una asociación entre lo anómalo y lo ambiguo, aunque ambos rasgos (cercanos, pero no por necesidad equivalentes) dejan de coincidir una vez que la anomalía se descifra²⁵. Tal es, por lo demás, la situación ficcionalizada por Gracián en las múltiples ocasiones en que los monstruos funcionan también como enigmas, invitando a la lectura en virtud de su misma apariencia extraordinaria. Así, en la crisis 5 de la Segunda Parte («Plaza del Populacho y Corral del Vulgo») un monstruo singularmente deforme ilustra, igual que Fali-mundo, los principios alegóricos de condensación y síntesis; el monstruo no sólo recapitula el contenido de toda la crisis, sino que, al identificarse expresamente, da lugar a un nuevo acto interpretativo por parte del guía provisional de Critilo y Andrenio:

—¿Qué horrible trago es éste —preguntó Andrenio—, que así lo ha eclipsado todo?
—Este es —respondió el Sabio— el hijo primogénito de la ignorancia, el padre de la mentira, hermano de la necedad, casado con su malicia: éste es el tan nombrado Vulgacho (2, 5, p. 139).

Subrayando la importancia de la identificación por la expectativa que despierta, en algunas ocasiones se habla de un monstruo, pero su lectura no se efectúa hasta la crisis siguiente, como sucede con el Odio (3, 4, p. 96), previamente anunciado cuando se dice que la Verdad ha partido «el hijo feo, el odioso, el abominable» (3, 3, p. 93).

Una curiosa etimología de la palabra *monstruo* (difundida sobre todo a través de San Agustín y San Isidoro de Sevilla y presente incluso en el *Tesoro* de Covarrubias) como objeto que *muestra* y significa una cosa pone ya en primer plano el ejercicio hermenéutico²⁶. Ello explica también la frecuente imbricación de lo monstruoso en el texto de Gracián, presidido continuamente por la necesidad de descifrar las apariencias. De hecho, y al margen de su justificación temática, los monstruos del *Criticón* juegan un papel crucial en la estrategia constructiva de la obra. Son figuraciones extrañas y, por lo mismo, inmejorablemente aptas a la índole y los fines de la imagen alegórica, en la

²⁵ Sobre la proximidad habitual entre la anomalía y la ambigüedad, véanse las consideraciones de Douglas [1984, pp. 38-39].

²⁶ Sobre la transitividad semántica del monstruo, sugerida en la etimología atribuida a esta palabra y a otras pertenecientes a su campo de significación (como *os-tenta*, *portenta*, *prodigia*), véase Céard [1977, p. 25]. Acerca de la aceptación por Covarrubias de semejante raíz etimológica, véase González Echevarría [1993, p. 94].

medida en que ésta suele fijar una obvia distancia externa con respecto al mensaje que ilustra. No otro es el funcionamiento de los monstruos en *El Criticón*, signos alegóricos de aspecto exageradamente raro, pero cuya denotación resulta, en contrapartida, *vulgar* casi siempre. A través de su rareza, la imagen monstruosa expone, entonces, la vulgaridad bajo una luz inédita y más poderosamente que si Gracián recurriera a criterios de representación empíricos o pseudoempíricos²⁷. En consonancia hasta cierto punto con las monstruosidades de los *Sueños*, las del *Criticón* son por eso parte de una reescritura no directamente mimética del mundo cotidiano.

Si ahondamos, no obstante, en la comparación entre Quevedo y Gracián, discerniremos enseguida notables diferencias, la principal de ellas referida al muy distinto grado de control semántico ejercido por cada autor sobre sus textos e imágenes respectivos. Es cierto que tanto Quevedo como Gracián someten sus textos a una proliferación lingüística exageradamente monstruosa. Aun así, y en contraste con Quevedo, Gracián procura poner límites a su característico exceso verbal, y lo hace a base de relacionar muchas veces las imágenes con conceptos universales que, por concentrar el significado de episodios y escenas, sirven de elementos centrípetos. Los monstruos alegóricos del *Criticón* cumplen, por supuesto, esta misma función; incluso cuando poseen una identidad moral más compleja de lo que es habitual, su capacidad de metamorfosis y expansión tiende a estar conceptualmente contenida, y no depende tanto como en los *Sueños* del libre juego asociativo del lenguaje. En la crisis 9 de la Segunda Parte («Anfiteatro de Monstruosidades») Critilo y Andrenio contemplan, por ejemplo, un monstruo cuya repugnancia radica en lo indeciso y cambiante de su figura:

Estaba en el primero y último lugar una horrible serpiente, coco de la misma hidra, tan envejecida en el veneno que la habían nacido dos alas y se iba convirtiéndose en dragón, inficionando con su aliento el mundo (2, 9, p. 205).

Según informa el guía de la crisis, esta criatura híbrida entre serpiente y dragón (y mostrada en proceso de transformarse de un animal a otro) representa la concatenación mediante la cual los vicios se expanden contagiosamente. El monstruo no simboliza, pues, un mal de-

²⁷ Véase este pasaje: «Fue el caso que asomó [...] un monstruo, aunque raro muy vulgar» (2, 5, p. 139). El monstruo es el Vulgacho, al que nos hemos referido antes; repárese cómo en este caso la figura que encarna por antonomasia la Vulgaridad se hace casi invisibilizable (según ocurría con el falso Proteo), evidenciando otra vez la distancia entre signo alegórico y significado conceptual: «No tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros para la carga, no tenía pecho 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».

terminado, pero sí la sucesión y el desarrollo de varios, de modo que aquí la imagen, pese a su deformidad viscosa, se sigue conteniendo en los términos de un principio semánticamente unívoco (aludido en la propia idea de «monstruosidad» dominante en la crisis). A propósito de la categoría de lo grotesco en Quevedo, ya apuntamos cómo los monstruos de los *Sueños*, en cambio, proyectan a menudo su contradicción en múltiples direcciones, hasta el extremo de que la ambivalencia monstruosa contamina el propio espacio interpretativo de los lectores.

En los escritos teratológicos de diferentes épocas han sido siempre frecuentes las consideraciones sobre origen y reproducción (y en verdad, no puede ser de otra forma dada la índole del tema). Cuando afirma que sus figuraciones monstruosas son un parto de los sueños, la voz satírica de Quevedo inscribe parcialmente en ellas el capricho de las fantasías oníricas. De ahí surge un alto grado de indecibilidad semántica, que Gracián trata de suprimir en *El Criticón* distanciándose intelectualmente de sus representaciones aberrantes para controlarlas de acuerdo a fines precisos. Esta forma de operar traslada a los presupuestos morales definidos dentro del texto la cuestión del nacimiento de cada monstruo alegórico, lo mismo que las de su desarrollo y progenie.

OBRAS CITADAS

- Armisen, Antonio, «Admiración y maravilla en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», en Gracián y su época. *Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1985, pp. 201-42.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Réveils et prodiges: Le gothique fantastique*, Paris, Armand Colin, 1960.
- Campbell, Mary B., *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- Céard, Jean, *La Nature et les prodiges: L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Librairie Droz, 1977.
- Certeau, Michel de, *The Mystic Fable (1: The Sixteenth and Seventeenth Centuries)*, trad. Michel B. Smith, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Colón Calderón, Isabel, «Fieras, monstruos y otros animales en *El Criticón*», en *Baltasar Gracián (El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra)*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 134-37.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge, 1984.
- Egido, Aurora, «La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba», en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-78.

- Fletcher, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964.
- Forcione, Alban K., *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros»*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Friedman, John Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- González Echevarría, Roberto, «Calderón's *La vida es sueño*: Mixed-(Up) Monsters», en *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 81-113.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, 3 vols.
- Hobbes, Thomas, *Human Nature and De Corpore Politico*, ed. J. C. A. Gaskin, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Horacio, *De arte poetica*, en *Satires, Epistles and Ars Poetica*, ed. bilingüe y trad. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978.
- Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1978 y 1982, 2 vols.
- Levisi, Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, pp. 163-200.
- Levisi, Margarita, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 20, 1968, pp. 217-35.
- Lope de Vega, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras poéticas. I*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- Pico della Mirandola, Gianfrancesco, *On the Imagination*, ed. bilingüe y trad. Harry Caplan, New Haven, Cornell Studies in English, 1930.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- Redondo, Augustin, «Monde a l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián», en J. Lafond y A. Redondo (eds.), *L'Image du monde renversé et ses manifestations littéraires et para-littéraires*, Paris, J. Vrin, 1979, pp. 83-97.
- Schwartz Lerner, Lía, «En torno a la enunciación de la sátira: los casos de *El crotalón* y los *Sueños*», *Lexis*, 9, 1985, pp. 209-27.
- Schwartz Lerner, Lía, «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes*, 105, 1990, pp. 260-82.
- Sieber, Harry, «The Narrators in Quevedo's *Sueños*», en James Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 101-17.
- Ucelay, Margarita, «Corte y teatro de Falimundo en *El Criticón*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 143-61.
- Wardropper, Bruce W., «La imaginación en el metateatro calderoniano», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. 2, pp. 613-29.
- Wittkower, Rudolf, «Marvels of the East: a Study in the History of Monsters», en *Allegory and the Migration of Symbols*, New York, Thames and Hudson, 1977, 46-74.