

Facultad de Humanidades (Sección de Filología)

Departamento de Filología Española

***Breve historia de la fealdad:
aproximación a la «estética de lo negativo»
en los Siglos de Oro***

Trabajo de Fin de Grado

Grado en *Español: Lengua y Literatura*

Sara Rodríguez Lijó

Tutor:

Carlos Brito Díaz

La Laguna

Curso 2014-2015

A mi abuelo, por enseñarme a leer entre Luces de bohemia.

Índice

Índice de ilustraciones, 4

1. Introducción, 9

2. Concepto o conceptos de belleza en el Siglo de Oro, 11

2.1. La «estética de lo negativo» en los Siglos de Oro, 13

3. Lo monstruoso, 17

3.1. El monstruo como representación de la armonía, 18

3.1.1. La armonía de *Polifemo*, 20

3.2. La fealdad como entretenimiento, 37

3.2.1. Los monstruos de la corte, 37

3.2.2. La caricatura, 42

3.2.3. La carnavalización, 52

3.2.3.1. El mundo al revés, 57

4. Conclusiones, 63

5. Bibliografía, 65

Índice de ilustraciones

Figura 1	Nicolás Poussin, <i>Paisaje con Polifemo</i> (ca. 1645). Museo Hermitage.	24
Figura 2	Maestro del alto Rin, <i>Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria</i> (siglo XVI). Museo del Prado	27
Figura 3	Pierre Puget, <i>Milón de Crotona</i> (1671-1682). Museo Nacional del Louvre.	29
Figura 4	Matthie y Louis Le Nain, <i>Venus en la fragua de Vulcano</i> (1641). Museo Saint-Denis.	31
Figura 5	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, <i>La fragua de Vulcano</i> (1630). Museo del Prado.	32
Figura 6	Annibale Caracci, <i>Polifemo enamorado</i> (1597). Palacio Farnesio.	34
Figura 7	Horapolo, jeroglífico <i>La eternidad</i> .	35
Figura 8	Simon Vouet, <i>El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza</i> (1627). Museo del Prado.	37
Figura 9	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, <i>Don Sebastián de Morra sentado en el suelo</i> (1645). Museo del Prado.	40
Figura 10	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, <i>El príncipe Baltasar Carlos</i> (1631). Museo del Prado.	41
Figura 11	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, <i>El bufón de Calabacillas</i> (ca.1637). Museo del Prado.	42
Figura 12	Desiderio da Settignano, <i>El niño riendo</i> (1460-1464). Kunsthistorisches Museum.	45
Figura 13	Jean-Gilles Berizzi, <i>Tête marotte</i> (ca. 1645). Museo Nacional del Louvre.	46
Figura 14	Quentin Metsys, <i>El contrato de venta</i> (siglo XVI). Staatliche Museen.	47
Figura 15	El Bosco, <i>Carro de heno</i> (1515). Museo del Prado.	48
Figura 16.	El Bosco, <i>Jardín de las delicias</i> (1500-1510). Museo del	50

Prado.

Figura 17.	El Bosco, <i>Tentaciones de San Antonio</i> (ca. 1501). Museu Nacional de Arte Antiga. 52
Figura 18	Pieter Brueghel, <i>El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma</i> (1559). Museo de Historia del Arte de Viena. 54
Figura 19	Estampa de Jean Baptiste Bonart (ca. 1700). 62
Figura 20	Estampa de Paulus Fürst (1650). 63

Resumen

La estética de lo negativo es la presencia de imágenes y significados feos o grotescos en el arte y la literatura que producen paradójicamente placer estético. La publicación en el año 1853 de la *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz, supone una nueva lectura del concepto de fealdad que se basa en una relación de dependencia entre lo feo y lo bello, y permite disolver la aparente contradicción que encierra el sintagma «estética de lo negativo». Desde esta perspectiva, es posible estudiar la convivencia de las dos conceptualizaciones de belleza que se manifiestan en las artes y las letras de los Siglos de Oro. La representación áurea de la fealdad se sustenta en la contradicción del código clásico de construcción de la belleza, lo que implica necesariamente una superación estética del mismo que no se reduce a la mera oposición: la madurez retórica y conceptual que alcanza la lengua española en los siglos XVI y XVII converge con la necesidad de dar cauce estético a los conflictos sociales y morales del periodo. La prolijidad de la estética de lo negativo de los Siglos de Oro se debe principalmente a que el espectador o lector colectivo reconoce representados esos conflictos cotidianos y logra evadirse de ellos mediante el implícito o explícito componente burlesco de estas manifestaciones de lo feo. La *Fábula de Polifemo y Galatea*, de don Luis de Góngora, permite dar cuenta del vínculo de complementariedad que existe entre la belleza y la fealdad a partir de sus dos personajes principales, porque los contornos anticanónicos del cíclope potencian el perfil renacentista de la ninfa, del mismo modo que el retrato clásico de Galatea intensifica la monstruosidad del gigante. La *Fábula* gongorina refleja además esa madurez retórica y conceptual de la lengua española al conseguir el perfecto equilibrio entre la expresión y el contenido, que a su vez desvela la relativa armonía de Polifemo frente a la descontextualización estética de la ninfa. Ello podría entenderse metafóricamente como la superación de los ideales renacentistas: el canon clásico ya no alimenta ni se alimenta de las necesidades morales de su problemático contexto histórico. El principio de elusión que motiva la estética de lo negativo se vuelve explícito cuando la fealdad se manifiesta al servicio del entretenimiento. Los retratos de poder que Velázquez pintó para la Corte de los Austrias reflejan la necesidad que tienen los monarcas de tomar como diversión seres con defectos o malformaciones físicas; locos, enanos o mujeres barbudas amenizan la vida de palacio y se immortalizan en la pintura y las letras como un testimonio del disfrute de lo feo. El fenómeno de la caricatura reúne los principios de alusión y elusión, porque la representación hiperbólica de determinados rasgos físicos constituye una referencia a las taras psicológicas y morales, pero al mismo tiempo el principio burlesco desde el que se genera la

caricatura desemboca en el humor y la risa. La maduración de los principios renacentistas que se produce en el siglo XVII encuentra su máxima representación en las fiestas del Carnaval, porque la autoexploración que implica el antropocentrismo se alcanza finalmente con estos festejos y sus mascaradas. Las fiestas carnavalescas se rigen por el principio de relatividad de la verdad que responde a la lógica del *mundo al revés*, y representan la libertad temporal del pueblo, su autoconocimiento, renombramiento y relativo equilibrio.

Palabras clave

Alusión canon elusión estética de lo negativo fealdad

Abstract

The aesthetics of ugliness is the presence of ugly or grotesque images and meanings in art and literature which paradoxically produce aesthetic pleasure. The publication of *Aesthetics of Ugliness* by Karl Rosenkranz in 1853 gave way to a new interpretation of ugliness which is based on the dependent relationship between ugliness and beauty. It also dissolved the apparent contradiction that is held within the syntagma «aesthetics of negativity». From this perspective it is possible to study the cohabitation of the two conceptualizations of beauty which manifest in the arts and letters of the Golden Age. This representation of ugliness is held on the contradiction of the classic code of constructing beauty which necessary leads to the overcoming of aesthetics of the same which cannot be reduced to mere opposition. The rhetorical and conceptual maturity which the Spanish language reached in the XVI and XVII converges with the need to give an esthetic take on social and moral conflicts of the period. The excess of detail in the aesthetics of negativity of the Golden Age is principally owed to the fact that the spectator or collective reader recognizes the everyday conflicts which are being represented. Furthermore, what they succeed in avoiding them through the implicit or explicit burlesque component of these manifestations of ugliness. Góngora's *The Fable of Polyphemus and Galatea* allows us to realize the complementarity which exists between beauty and ugliness from the two main characters because the anticanonic contours of the Cyclops empower the renaissance profile of the nymph, in the

same way that the classic portrait of Galatea intensifies the monstrosity of the giant. Furthermore, the gongorian *Fable* reflects that rhetorical and conceptual maturity of the Spanish language on establishing perfect equilibrium with the expression and the contents which, in turn, reveals the relative harmony of Polyphemus against the aesthetic decontextualisation of the nymph. This could be understood metaphorically as the overcoming of the Renaissance ideals: the classic canon now does not feed or feed from the moral needs of its problematic historical context. The principal of evasion which motivates the aesthetic of negativity becomes explicit when ugliness is manifested at the service of entertainment. The portraits of Royalty that Velázquez painted for the Austrian court reflect the need that the monarchs have of taking beings with defects or physical disfigurements as a means of entertainment; loons, dwarves or bearded women liven up the life of the palace and are immortalized in the paintings and writings as a testament of enjoyment of ugliness. The phenomenon of the caricature reunites the principles of allusion and evasiveness because the hyperbolic representation of certain physical features constitutes a references to the psychological and moral defects, but at the same time the burlesque principal from which the caricature is generated provokes humour and laughter. The maturity of the Renaissance principles which is produced in the XVII century finds its maximum representation in the carnival parties because the self-exploration which implies antropocentrism which is reached with these festivities. These celebrations are guided by the principle of relativity of truth that responds to the logic of the upside down world and they represent the temporal freedom of the masses, their self-knowledge, renaming and relative equilibrium.

Key words

Allusion canon elusion aesthetics of negativity ugliness

1. Introducción

Aunque pudiera parecer contradictorio hablar de una «estética de lo negativo»¹, lo cierto es que el motivo de la fealdad ha sido una de las grandes constantes artísticas debido principal, aunque no exclusivamente, a su eficacia mnemotécnica². La presencia de lo feo en el arte se convierte además en una condición frecuente para los Siglos de Oro, muy especialmente para el XVII. Son naturales de este periodo las representaciones de enanos, mendigos, pícaros, ancianos, personajes de sexualidad ambigua o seres que se articulan en proporciones monstruosas.

Este trabajo se ha planteado como objetivo fundamental una aproximación a la estética de lo negativo en los Siglos de Oro a partir de diferentes representaciones artísticas, con la intención de reflexionar sobre el concepto paradójico de la belleza desde una perspectiva no exclusivamente literaria. *Breve historia de la fealdad* pretende explicar la oscura moral de los Siglos de Oro mediante manifestaciones artísticas de diversa naturaleza, al mismo tiempo que alude al discurso estético que codifica esa relación para definir el punto exacto en el que Renacimiento, Barroco, fealdad y belleza confluyen para que pueda hablarse, efectivamente, de una «estética de lo negativo».

La metodología empleada ha permitido establecer un diálogo entre la literatura y otros lenguajes. Se ha tomado como punto de partida la *Fábula de Polifemo y Galatea* de don Luis de Góngora, para analizar el discurso estético y moral que representan estos dos personajes gongorinos y contrastarlo con diferentes representaciones de lo grotesco. Para ello, se ha procedido a la selección y análisis de las estrofas VI, VIII, XIII y XLVIII, y del mismo modo se han intercalado las obras *Paisaje con Polifemo* de Nicolás Poussin (1594-1665), *Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria* del Maestro del Alto Rin (siglo XVI), *el Milón de Crotona* de Pierre Puget (1620-1694), *Venus en la fragua de Vulcano* de Matthieu Le Nain (1607-1677) y Louis Le Nain (1601-1648), *Polifemo enamorado* de Annibale Caracci (1560-1609) y *El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza* de Simon Vouet (1590-1649).

El análisis contrastivo de la *Fábula* y las diferentes representaciones artísticas ha facilitado la reflexión sobre la belleza paradójica del cíclope, que se sustenta, por un lado, en

¹ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, ed. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero, 1992.

² Fernando Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y Bienestar Social, 1988, págs. 23-24.

la armonía del personaje con su entorno en la propia ficción literaria o artística; mientras que, por otro, se justifica con la necesidad de mostrar estéticamente las miserias culturales y morales de la sociedad de este periodo. Una vez planteados los principios que regulan la estética de lo negativo, se ha reparado en el carácter lúdico de la fealdad estética a partir de tres temas concretos: los monstruos de la corte, el fenómeno de la caricatura y la carnavalización. En esta segunda parte del estudio, los textos e imágenes seleccionados representan un deseo social de evasión, que no deja de estar en consonancia con la realidad española de los siglos XVI y XVII. Han sido de especial interés los retratos de la corte de Diego de Silva y Velázquez, así como la poesía satírica de Francisco de Quevedo.

Cualquier reflexión sobre la época áurea de las letras españolas desencadena necesariamente un discurso paradójico, a la luz del contraste que representa la España de los Austrias: el imperio de esplendorosa expansión y triunfantes conquistas frente a su revés con las profundas crisis económicas, sociales y morales, que constituyen la cara de la moneda que se finge casual bajo el envés de la *monstruosa* sombra del gran Imperio.

La constante inclinación social hacia el disfrute de lo grotesco, así como la frecuentísima representación de lo feo en el arte, no es otra cosa que un espejo de la sociedad que lo nutre; en este caso, un contexto que por su poder de expansión geográfica permite el avance cultural, pero que debido a su acción política genera graves conflictos sociales. El desarrollo de la cultura se traduce en una gran maduración retórica y conceptual de la lengua, que se topa con la necesidad de dar cauce a las inquietudes y los problemas sociales mediante la literatura. La estética de lo negativo se puede entender como la convergencia de la madurez técnica con la necesidad de expresar una nueva sensibilidad, como un desgarro artístico perfectamente mantenido, que encontraría su máximo desarrollo con la estética esperpéntica que inició Francisco de Goya en el siglo XVIII y consolidó Ramón del Valle-Inclán en el siglo XX.

2. Concepto o conceptos de *belleza* en el Siglo de Oro

Los Siglos de Oro se definen a través de las letras y las artes mediante dos conceptualizaciones de la belleza que se pueden comprender como opuestas a la vez que complementarias. El humanismo, con su deseo de reavivar el cultivo y conocimiento de la cultura clásica, se tradujo en una estética basada en los principios de armonía, proporción y orden, y así es como se configura la visión ortodoxa de la belleza en los Siglos de Oro. Además, el concepto de «amor platónico» desarrollado por Baltasar de Castiglione y Pietro Bembo confiere a la concepción de la belleza un sentido espiritual, de manera que la experiencia amorosa se convierte en una vía que conduce a la unión con Dios. En este sentido, afirma Alexander A. Parker³ lo siguiente:

Para Hebreo la belleza tampoco reside en la materia, que es esencialmente fea; la belleza de las cosas materiales consiste en las ideas que configuran la materia. De modo que, si bien la belleza física de un cuerpo no es corpórea en sí misma, es la imagen o reflejo de la belleza espiritual, y el alma humana debería aspirar a conocer y amar esta belleza esencial.

Se produce por lo tanto una elevación natural de lo humano al equipararlo a la divinidad, lo que refleja el espíritu humanista del Renacimiento. Sin embargo, los teólogos platónicos de la Contrarreforma atacaron directamente la literatura humanista del periodo, y Alexander A. Parker⁴ considera que *La conversión de Magdalena* (1588) del fraile agustino Pedro Malón de Chaide es un perfecto ejemplo de ello. En esta obra se reconoce que la gran tragedia del ser humano radica en que su espíritu deba combinarse con la materia, porque ello lo impulsa a romper el carácter puramente espiritual del amor, y convertir su vivencia en una experiencia imperfecta e inferior.

La Contrarreforma oxigenó el ideal del amor perfecto, porque lo situó en la dimensión espiritual pero teniendo en cuenta el mundo terrenal, la naturaleza humana y las obligaciones y deberes morales. Así alcanzó la literatura su «momento de mayor esplendor», según afirma Alexander A. Parker⁵, porque floreció el componente realista en detrimento del idealismo. Del mismo modo, la corriente erasmista tampoco propuso una búsqueda de la divinización del ser humano, ni tampoco heroicos triunfos de su intelecto. Erasmo de Rotterdam buscó una simple participación de lo humano con lo divino, con el fin de alcanzar el amor y la libertad.

³ Alexander A. Parker, «Dimensiones del Renacimiento español», en F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II: *Siglos de Oro: Renacimiento*, F. López Estrada (coord.), Barcelona, Crítica, 1980, pág. 68.

⁴ *Ibidem*, pág. 69.

⁵ *Ibidem*, pág. 70.

Según Marcel Bataillon y Eugenio Asensio⁶, el erasmismo supuso una nueva concepción de la literatura:

España concibió, al leer a Erasmo, la idea de una literatura a la vez festiva y verdadera, sustancial, eficaz para orientar a los hombres hacia la sabiduría y la piedad [...] hizo que la minoría selecta despreciara las pueriles y maravillosas ficciones de los libros de caballerías. Si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos habría dado el *Quijote*.

Así, la corriente erasmista del humanismo hizo desviar la atención hacia las miserias de la sociedad, lo que derivó como consecuencia en una conceptualización de la belleza heterodoxa, alejada del canon idealista italiano pero próxima en cierto modo a la realidad grotesca de España.

La belleza que sigue los patrones clásicos responde, como se ha dicho, a los principios de armonía, equilibrio, naturalidad y proporción. Esto se traduce en el arte y la literatura en el uso de tópicos concretos que definen los espacios representados y las características físicas y morales de los personajes. Los espacios pasan por el tamiz del tópico *locus amoenus*, por lo que se trata de lugares placenteros e idealizados que sirven de lugar de encuentro para los amantes.

Cuando se trata del cuerpo humano, la mujer que se ajusta al canon queda definida por el tópico de la *donna angelicata*, que se alimenta de la *descriptio puellae*: tez blanca, mejillas sonrosadas, cabello rubio y largo, frente despejada, ojos grandes y claros; labios rojos o sonrojados; hombros estrechos, como la cintura; caderas y estómagos redondeados; manos delgadas y pequeñas, en señal de elegancia y delicadeza; los pies delgados y proporcionados; dedos largos y finos; cuello largo y delgado; cadera levemente marcada; senos pequeños, firmes y torneados, en paralelo con la expresión del canon de belleza masculino: cabellos largos y relucientes, cejas pobladas y marcadas, una mandíbula fuerte y unos pectorales anchos. Todo ello exhibe una perfecta armonía de proporciones.

La apariencia física se interpreta además como una advertencia de la naturaleza moral, lo que condiciona las representaciones artísticas y literarias del periodo. Prueba de ello resulta *El sol solo, y para todos sol, de la filosofía sagaz, y anatomía de ingenios*, que publica el Pbro. Esteban Pujasol en el año 1637⁷. En su tratado reconoce que el hombre ideal debe poseer una cabeza grande, lo que significa «entendimiento, ingenio y discurso»; pelo rubio,

⁶ Marcel Bataillon y Eugenio Asensio, «En torno a Erasmo y España», en F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II: *Siglos de Oro: Renacimiento*, F. López Estrada (coord.), Barcelona, Crítica, 1980, págs. 71-77.

⁷ Citado por Elena del Río Parra, *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Iberoamericana, 2003, págs. 192-193.

que representa «buen discurso y larga vida»; frente mediana, que es una señal de «buen juicio»; orejas medianas, como advertencia de «buenas costumbres»; ojos medianos, alegres, agraciados y de color negro, como representación de «ingenio agudo, especulativo y acomodado para cualquier ciencia»; labios sutiles y blandos, prueba de «buenas entrañas»; cuello grueso y de buen color, para indicar «compleción fuerte y varonil»; manos agraciadas, que indicarían «mucho prudencia» y rostro de color trigueño, que refleja «acomodación a la virtud». El perfil moral de los personajes está también en consonancia con los tópicos *beatus ille* o *aurea mediocritas*. El primero constituye una alabanza a la vida alejada de la ciudad, e idealiza el modo de vida rural en el que se abandona la corrupción urbana; el segundo representa el intento de alcanzar la medida.

2.1. La «estética de lo negativo» en los Siglos de Oro

Elena del Río Parra⁸ observa que el modelo de belleza se ha basado históricamente en proporciones objetivas y técnicas que han servido de patrón para la búsqueda del *homo bene figuratus*, y a pesar de las variaciones que ha experimentado a través del tiempo, se sustenta siempre en paradigmas concretos para su consecución. Sin embargo, la construcción estética de lo feo se regula en su propia práctica, porque si bien es cierto que el artista sabe cómo deformar hasta conseguir la creación de lo feo, no dispone en cambio de unas estrategias o fundamentos teóricos que lo regulen. Así entiende la autora que la creación de la fealdad resulta una actividad que requiere de una mayor intuición y percepción. Es por lo tanto el espectador quien percibe lo feo, porque el artista no conoce exactamente los límites a los que debe llegar la desproporción para que se convierta en fealdad. El canon de lo feo, insiste del Río Parra, «reside en su propia práctica y en las infinitas variaciones que es capaz de elaborar, libremente, a partir de un código estático de belleza».

Eugenio Asensio⁹ afirma que la corriente erasmista supuso una auténtica renovación religiosa, social y literaria:

El erasmismo vitalizó su virtuosismo retórico proponiéndole unas tareas morales y religiosas que podrían culminar en la reforma de una sociedad consciente de sus miserias. Para activar esta conciencia le ofreció una estrategia literaria muy distante de la oratoria apocalíptica o de la estricta lógica: los juegos de la ambigüedad, de la paradoja o de la sátira alternando con el fervor y la exhortación. Cada uno encontraba en Erasmo lo que buscaba y algo más: la

⁸ E. del Río Parra, ob. cit., pág. 200.

⁹ Eugenio Asensio, «Tendencias y momentos en el humanismo español», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II: *Siglos de Oro: Renacimiento*, A. Deyermond (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1991, pág. 29.

tradición aliada a la modernidad, el evangelio formulado con arte, la retórica al servicio de la paz y la reforma social, las fuentes cristianas y sus afluentes paganos fertilizando la nueva cultura.

Esta idea sugiere que el planteamiento de una belleza heterodoxa no debe entenderse únicamente como una oposición al canon, sino también como la auténtica maduración del mismo debido a su adaptación a la realidad social, lo cual es importante si se tiene en cuenta que uno de los principios del humanismo era adaptar los ideales clásicos a una sensibilidad nueva.

La relación que existe entre la belleza ortodoxa y la heterodoxa constituye, como ya se ha mencionado, un vínculo antitético a la vez que complementario, y en estos paradójicos términos podría definirse también la aparente oposición que existe entre el Renacimiento y el Barroco.

La modalidad rigurosa del humanismo durante el reinado de Carlos V aspiró fundamentalmente a reavivar el conocimiento y ejercicio de la latinidad como un instrumento internacional de cultura. Así pretendió estilizar los modos expresivos para adaptarse a una sensibilidad nueva, objetivo al que responde principalmente la conceptualización de la belleza en su modalidad clásica. Este deseo de alcanzar la perfección intelectual – a la vez que espiritual con el concepto idealista del amor que ya se ha mencionado anteriormente – representa la médula de todo el Renacimiento español.

La corriente erasmista aderezó estos primeros postulados humanistas, y comprendió la imperfección de la naturaleza humana impulsando un ejercicio de la fe que no aspiraba a la divinización, sino al alcance de la libertad espiritual, como ya se ha comentado con anterioridad. El concepto irregular de belleza es, en cierto modo, una consecuencia estética de las ideas de la Contrarreforma y del erasmismo, y su carácter realista reproduce el significado del Barroco en España.

La desviación anticanónica de la belleza es, a pesar de las intrínsecas contradicciones que comporta respecto de la otra vertiente, complementaria a su versión ortodoxa por el avance que supone. Las letras y el arte se adaptan a la imperfección del ser humano y logran reflejar las inquietudes que generan en este el ejercicio de la religión o las mencionadas estrategias políticas del Imperio. Puede hablarse de complementariedad porque existe un desarrollo, perfeccionamiento y madurez del concepto estético, lo que convierte en codependientes ambas versiones de la idea de belleza. Asimismo, el Barroco supone el florecimiento de la preocupación renacentista por el conocimiento y la espiritualidad.

El arte y la literatura del siglo XVII heredan la mayor parte de sus temas del Renacimiento, pero experimentan una mayor madurez estética y conceptual. Cabe destacar en este sentido el sentimiento barroco del desengaño¹⁰, como consecuencia de haber alcanzado el auténtico conocimiento sobre sí mismo y de la naturaleza temporal del mundo. Esta visión desengañada hace desconfiar de las apariencias, por lo que se dará lugar a temas como el de la locura, la mascarada, el mundo al revés o la soledad. Por otro lado, la transcendencia espiritual que en el Renacimiento se alcanzaba mediante la práctica platónica del amor, se alcanza ahora a través de lo sensual e incluso lo carnal. Es importante tener en cuenta también el empeño de los escritores barrocos por producir sorpresa, porque a través de su ingenio caracterizado por la agudeza y versatilidad, producen efectos insólitos de extrañeza en sus obras; el conceptismo y el culteranismo suponen para la lengua española alcanzar un punto de madurez en el que se abandonan la medida y proporción clásicas a beneficio de un rico despliegue de ingenio. Responde esto a su vez a una visión del mundo de naturaleza antitética y yuxtapuesta que da lugar a mundos ficticios que desrealizan esa realidad, lo que tiene su máxima expresión en las fiestas del Carnaval.

Los Polifemo y Galatea gongorinos permiten dar comienzo a este breve estudio sobre la estética de lo negativo en los Siglos de Oro, porque la relación entre estos dos personajes literarios sirve como punto de partida para analizar la complementariedad que existe entre dos conceptualizaciones estéticas dispares, lo que a su vez permite dar cuenta de la concomitancia que existe entre los siglos XVI y XVII.

No es hallazgo de última hora el conjunto de correspondencias estéticas e históricas que pueden ofrecer los personajes gongorinos, pero tal vez lo sería plantearse de nuevo a quién de los dos le corresponde en efecto la expresión de la belleza ortodoxa y a quién la de la heterodoxa. Galatea ha sido comúnmente identificada como un símbolo de armonía que se relaciona antitéticamente con el desproporcionado Polifemo, pero si se repara ligeramente en el contexto en el que aparece la ninfa, es este personaje el descontextualizado, el que se encuentra en desequilibrio con el grotesco entorno. Entonces cabe reconsiderar quién representa el equilibrio y quién define la desmesura; quién es renacentista y quién es barroco.

La lectura paralela de la belleza que realiza la estética de lo negativo de los Siglos de Oro incorpora por lo tanto una oportuna descodificación moral¹¹. Pueden servir como ejemplo

¹⁰ Bruce W. Wardropper, «Temas y problemas del Barroco español», en *Historia y crítica de la Literatura española*, vol. III: *Siglos de Oro: Barroco*, B. W. Wardropper (coord.), Barcelona, Crítica, 1983, pág. 9.

¹¹ E. del Río Parra, ob. cit., pág. 195.

Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso de Juan Rufo (1596), donde el autor no solo parodia y caricaturiza el canon de belleza clásico, sino que establece además una correspondencia entre las taras físicas y las morales:

Dijo también a este propósito «que, con ser el color negro el más honesto estaba allí tan por los cabellos, que era violento y cosa indecente».

Cierta hermosísima portuguesa volvía un poco el ojo derecho, con la gracia que bastaba a no causarle fealdad. Pues como dos mujeres, invidiosas de su hermosura, la acusasen de aquel defecto, les dijo así:

«Si oblicua la luz nos envía
su vista de cuando en cuando,
es porque mata mirando,
y mira de puntería».

Sentía ásperamente un gentil hombre el hacerse viejo, y corríase de verse algo cano, como si fuera delito vergonzoso. Y como fuese su amigo, y le viese que en cierta conversación daba señales desto, le dijo para consuelo y reprehensión los versos que siguen:

«Si cuando el seso florece
vemos que el hombre encanece,
las canas deben ser
flores que brota el saber
en quien no las aborrece».

Tenía un caballero grandísima boca y pequeñísimas narices, y costumbre de prometer sin cumplir cosa de las que prometía; por el cual dijo: «Que prometía con la boca y cumplía con las narices».¹²

¹² Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág. 25.

3. Lo monstruoso

Lo monstruoso constituye una fuerza imaginativa que se articula en contra de las normas clásicas armónicas, geométricas y apolíneas de la percepción y la representación dictadas por el principio de mimesis aristotélica:

Si la composición ha de quedar bien, e incluso de cuántas y de qué partes consta, e igualmente de todo aquello que concierne a este método, hagámoslo empezando, como es natural, por orden [...] así como algunos imitan muchas cosas con colores y formas, reproduciéndolas [...] lo mismo ocurre con las artes mencionadas: a saber, todas hacen imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos.¹³

Como consecuencia, el monstruo podría definirse como una representación concreta anamórfica que contradice la imitación, o que establece una variante de la imitación basada en lo deforme y su espectáculo. Asimismo, lo monstruoso es uno de los principios a partir de los cuales se activa la estética de lo negativo.

Es importante tener en cuenta que los monstruos no constituyen exclusivamente un grito estético de revolución, porque su construcción se convierte además en una perfecta definición de la conciencia artística de los Siglos de Oro, especialmente del XVII. Del Río Parra¹⁴ utiliza los términos «alusión» y «elusión» para concretar lo que significa el monstruo para el Barroco:

La atracción por lo excéntrico y lo deforme es una vía de escape tanto para evitar la realidad como para nombrarla. El uso de los monstruos participa de una gran corriente de escapismo donde lo deforme aflora a la superficie en dos movimientos complementarios y, en cierto modo, paradójicos, de elusión y alusión. Para eludir una realidad que no satisface se crea el asombro por medio de lo monstruoso mientras que, al mismo tiempo, para aludir a una realidad que no gusta, el mejor método es recurrir a lo deforme.

La reflexión que hace la autora permite comenzar a comprender la versión paradójica de la belleza, así como el también paradójico disfrute de lo feo. En apariencia, lo monstruoso es la contradicción de las ya puntualizadas formas clásicas dictadas por el concepto de mimesis. Sin embargo, esta imitación que se alimenta del espectáculo de lo deforme desencadena también fructíferas significaciones perceptivas: cuando se utiliza lo monstruoso como «elusión» de la realidad se produce un impacto directo en la emoción del lector o espectador, pero cuando se utiliza como «alusión» al mundo se despiertan todas sus posibilidades intelectuales. Esto sucede porque el monstruo no responde a lo natural y lógico, sino justamente a la crisis de lo regular y racional, por lo que al receptor le genera disfrute tener que interpretar y descifrar el fenómeno.

¹³ Aristóteles, *Poética*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2004, págs. 31-32.

¹⁴ E. del Río Parra, ob. cit., págs. 16-17.

La estética de lo negativo se nutre de los espacios grotescos, porque son fecundos para dar lugar a la parodia y la carnavalización. Surgen así lugares comunes como el de la mascarada, la locura o el mundo al revés. Del mismo modo, los personajes se presentan con frecuencia como seres de sexualidad ambigua, monstruos, enanos, mendigos o gigantes. El arte del XVII depende del mundo para aludirlo, con la misma subordinación que el arte del XVI imitaba la naturaleza. Ello confirma lo que se ha planteado inicialmente en este breve estudio: la estética de lo negativo es en realidad una prolongación o maduración de los principios que regulan la estética habitual de la belleza, no una simple oposición al canon. Asimismo, esta relación de complementariedad justifica la no oposición entre Renacimiento y Barroco, y en este sentido, es necesario tener en cuenta también lo que ya afirmaba Karl Rosenkranz:

No es difícil comprender que lo feo, en cuanto concepto relativo, solo puede ser comprendido en relación a otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello, pues lo feo es solo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues solo existe en cuanto negación de aquel. Lo bello es la idea divina y originaria y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria. Se produce a partir de lo bello. No como si lo bello, en cuanto bello, pudiera ser feo al mismo tiempo, sino en la medida en que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se transforman.¹⁵

3.1. El monstruo como representación de la armonía

Una vez desterrada la mera oposición como principio que regula la relación entre los dos tipos de belleza, es necesario prestar atención a todas las posibilidades expresivas que ofrece la estética de lo negativo. Una de ellas tiene que ver justamente con lo monstruoso, y como en este estudio tiene cabida todo lo aparentemente contradictorio, es el momento de definir al monstruo, paradójicamente, como representación de la armonía.

Resulta necesario tener en cuenta, en primer lugar, el panorama social de los Siglos de Oro, para comprender el ya mencionado principio de alusión que justifica y regula la presencia de lo monstruoso en el arte y las letras. Tres órdenes representaban el «supuesto»¹⁶ estatismo social de los siglos XVI y XVII: la nobleza (*bellatores* o defensores de la Cristiandad), el clero (*oratores* que rezaban con el mismo objetivo) y los trabajadores (*laboratores* que trabajaban para sustentar al resto). Este aparato de naturaleza estamental parece representar una organización social inmovilista, que se organiza a partir de la sangre o el origen. Sin embargo, en el interior de esta estructura se producían transformaciones que se

¹⁵ Karl Rosenkranz, ob. cit., pág. 56.

¹⁶ Enrique Soria, «La sociedad de los siglos XVI y XVII», en *Historia de España siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 433.

ocultaban mediante la elaboración de detallados programas ideológicos. El sistema resultaba así enriquecedor para los grupos más adinerados, que experimentaron asombrosos ascensos. Además, al legitimar los ascensos sociales, la monarquía se rodeaba de aquellos que no solo podían, sino que también querían acceder a ella (si un individuo desea integrarse en un grupo, solo puede ser para fortalecerlo).

Los burgueses constituían un grupo social diferenciado dentro de la sociedad española. Inicialmente estaban desprovistos de un estatuto privilegiado, pero el dinero le confería poder en la jerarquía social. Las actividades económicas que ejercía la burguesía guardaban relación con el comercio y la banca, y se mantenían en la esfera de la circulación y especulación financiera. Adquiría tierras, rentas y jurisdicciones como una estrategia para ascender socialmente, del mismo modo que concertaban matrimonios con las noblezas locales o ingresaban en los ayuntamientos con la adquisición de una regiduría.

Los cambios sociales internos estaban al servicio de la estabilidad del Imperio, pero lo mismo sucede con los estatutos de limpieza de sangre, porque además de mantener la pureza racial, pretendían autoafirmar también la limpieza del propio Imperio y una vez más controlar el acceso a su círculo de poder. Todo ello puede explicar sus dos siglos de trayectoria a pesar de las profundas crisis económicas e ideológicas que padecía.

España era por lo tanto un espacio donde convivían el poder y la miseria. Asimismo, afirma Manuel Fernández Álvarez¹⁷ que con tales estructuras «las tensiones sociales eran inevitables». El sometimiento de Granada, el establecimiento de la Inquisición, la expulsión de los judíos y los decretos contra los moriscos fueron convirtiendo a España en un país de intolerancia. Por otro lado, los privilegios generaban un territorio de contrastes: «frente a un puñado de poderosos, una nube de mendigos»¹⁸. La mendicidad era una consecuencia directa de la frágil economía de la época, pero la existencia del pobre era interpretada no solo como un mal personal, sino también como una necesidad social, porque su desgracia era entendida como la compensación de la humanidad por las riquezas de los demás¹⁹. La función del pobre era la de calmar la cólera divina, y ello estaba profundamente interiorizado en la mentalidad religiosa de la época.

¹⁷ Manuel Fernández Álvarez, *Sombras y luces en la España imperial*, Madrid, Espasa, 2004, pág. 48.

¹⁸ M. Fernández Álvarez, ob. cit., pág. 53.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 54.

El monstruo se convierte en un ejemplo perfecto de la adaptación del arte a la sociedad, porque alberga connotaciones morales y estéticas que se corresponden con lo deforme y desproporcionado de la realidad que lo alimenta. Por este motivo, podría decirse que estos seres están en perfecta armonía con el entorno, debido principalmente al proceso de mimesis alusiva que se ha mencionado.

Si se tiene ligeramente en cuenta el paisaje social que se acaba de describir, resulta sencillo comprender que no es el espacio ideal para ondear sus cabellos dorados la pálida y armónica *donna angelicata*. La miseria se convierte en cambio en el perfecto *locus amoenus* de los monstruos, que se autodefinen como una prolongación de la realidad grotesca de España. Asimismo, es preciso tener en cuenta la estética del esperpento que consolidó Valle-Inclán en el año 1920 con la publicación de *Luces de Bohemia*, porque constituye, junto con Goya o Gutiérrez Solana, el consecuente directo de la estética de lo negativo de los Siglos de Oro. Es de obligada mención la Escena XII de la obra:

El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.²⁰

En el fragmento se confirma que la presencia de lo grotesco en la literatura y el arte nace como respuesta a una negativa realidad histórica, donde se vuelven totalmente absurdas las imágenes bellas. De este modo, Valle-Inclán define el esperpento como una deformación sistemática, que se logra mediante técnicas expresivas concretas como la degradación de los personajes mediante su cosificación o animalización, el uso del lenguaje coloquial —frecuentemente enriquecido con la intertextualidad— los contrastes, la apariencia de burla y caricatura de la realidad, la crítica e intención satírica que constituye la auténtica lección moral o la presencia de la muerte como personaje fundamental. Asimismo, predominan como escenarios las tabernas, los burdeles, los antros de juego, los interiores míseros y las calles inseguras. Por estos espacios deambulan borrachos, prostitutas, pícaros, mendigos, artistas fracasados y bohemios.

²⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid: Espasa Calpe, 2008, págs. 168-170.

3.1.1. La armonía de *Polifemo*

La *Fábula de Polifemo y Galatea* representa, ante todo, la convivencia de la luz y la sombra, lo celestial y telúrico; la solución estética a lo que estaba fermentando el arte y la literatura del siglo XVII. Sin embargo, una vez insinuados los principios que convierten al monstruo en un ser armónico, Polifemo se abre paso entre estas reflexiones para definir el punto en el que fealdad y belleza confluyen para constituir la estética de lo negativo de los Siglos de Oro.

La octava VI marca el inicio de cualquier búsqueda de equilibrio en la figura del cíclope:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío
de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.²¹

Merece especial atención el hipérbaton que estructura la octava. El orden sintáctico esperable sería el siguiente: «El melancólico vacío de este bostezo formidable de la tierra es a Polifemo choza bárbara, albergue umbrío y redil espacioso, donde encierra cuanto cabrío esconden las cumbres ásperas de los montes». Dámaso Alonso²² resuelve de esta manera el problema del hipérbaton:

Esta libertad que tiene el castellano para alterar —con algunas limitaciones— el orden de la frase, lo aligera y lo varía con mucha gracia, es un excitante para el cerebro del oyente, alerta ante mil imprevistas y posibles direcciones de ataque, y, sobre todo, permite un maravilloso registro exterior de los más finos matices intencionales.

La transposición de palabras es un recurso que refuerza la sensación de monstruosidad, horror y desorden, por lo que está en consonancia con el propio contenido de la estrofa, que describe la terrible gruta donde habita Polifemo. José María Micó²³ precisa además que el cultismo «formidable» comprende en la composición dos posibles significados: ‘temible, espantoso’ y ‘desmesurado, enorme’. Así la técnica del hipérbaton gongorino se entiende al servicio de la expresión del contenido. Dámaso Alonso define este recurso, como se ha recogido en la cita anterior, como un «excitante para el cerebro del oyente», lo que podría

²¹ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. José María Micó, Barcelona, Península, 2001, pág. 18.

²² Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1996, pág. 335.

²³ J. María Micó, ob. cit., pág. 18.

relacionarse con los efectos de asombro que según Elena del Río Parra producía lo monstruoso en el receptor.

Necesita especial atención el «formidable de la tierra/ bostezo» de los versos 1 y 2. Dámaso Alonso²⁴ afirma que «no es la inversión de este vínculo lo que desazona, sino el desgarramiento del nexa “formidable bostezo” por interposición de “de la tierra”». Efectivamente en estos versos se produce una distensión que se debe en primer lugar a la interposición de «de la tierra», y en segundo lugar al encabalgamiento abrupto. Estos dos procedimientos técnicos suscitan la sensación de esfuerzo y cansancio, que a su vez se puede relacionar con las características fisiológicas de un bostezo real.

Resulta verdaderamente significativa la abundancia aliterativa en el uso del fonema vibrante, que resuena en todo el pasaje excepto en el verso 2 («formidable», «tierra», «horror», «sierra», «bárbara», «albergue», «umbrío», «redil», «encierra», «cumbres», «ásperas», «cabrío»). Esta atormentada vibración lingüística define la ruda aspereza del paisaje, que se opone a la armonía bimembre de los versos 7 y 8 («copia bella/ que un silbo junta y un peñasco sella»). Es la hermosura del abundante rebaño la que contrasta con el horrendo paisaje²⁵.

Es importante regresar a la identificación de la cueva de Polifemo con un «bostezo formidable de la tierra» (versos 1 y 2), metáfora que al mismo tiempo constituye una personificación de la tierra. Así, la morada de Polifemo es un «bostezo» telúrico, como si la tierra misma se desperezara con el fin de acoger al personaje. Se convierte entonces la gruta del gigante en una manifestación o prolongación de la violenta y tenebrosa naturaleza, de manera que el monstruo gongorino se alimenta de ese clima ensombrecido que lo envuelve; se mimetiza con su tétrico entorno articulándose en sus mismas proporciones tal y como lo haría un tierno embrión al húmedo útero materno. En esta expresión de sintonías, el verso bimembre final delimita el contorno monstruoso del gigante y aporta así equilibrio y orden a la figura: «copia bella / que un silbo junta y un peñasco sella».

La intensidad expresiva de esta estrofa está lograda a partir de dos procedimientos técnico-estilísticos fundamentales: primero, el hipérbaton, que logra conectar el desorden lingüístico con la monstruosidad que encierra el contenido; y segundo, la aliteración que

²⁴ D. Alonso, ob. cit., pág. 338.

²⁵ *Copia*: ‘abundancia’. Góngora utiliza la dimensión cultista del término.

constituye la consecutiva aparición de vibrantes, que aporta una sonoridad concreta, los ruidos desgarradores de la sierra donde vive el cíclope.

Dámaso Alonso²⁶ considera, respecto de las técnicas expresivas de Góngora, que «su verso y su poema son una constante modificación intensificada del vínculo entre significante y significado». Esto es lo que ocurre en esta y en el resto de estrofas que componen la *Fábula de Polifemo y Galatea*, pues el tema fundamental del poema gongorino, que es principal aunque no exclusivamente la oposición entre la belleza y la fealdad, no solo aparece representado por el propio contenido, sino que también se refuerza a partir de los empleos retóricos que utiliza el cordobés.

Góngora no describe el personaje y después el entorno, sino que presenta en primer lugar el tenebroso paisaje donde aparece de manera natural (hasta fisiológica) la casa de Polifemo. Así se convierte al gigante en una inevitable consecuencia del lugar donde habita; es decir, de las «cumbres ásperas» nace un «albergue umbrío», lo que justifica que su habitante sea el «horror de aquella sierra». Elena del Río²⁷ advierte esta armonía del gigante con la naturaleza en *Paisaje con Polifemo*, de Nicolás Poussin [Fig. 1.]:



Fig. 1. *Paisaje con Polifemo*

En el fondo, *Polifemo* se mimetiza con las montañas y parece integrado en el paisaje de manera que cuesta identificarlo en la pintura. En un primer plano aparecen representadas

²⁶ D. Alonso, ob. cit., pág.169.

²⁷ E. del Río Parra, ob. cit., pág. 226.

las ninfas y los sátiros, que encarnan el lado natural y salvaje de la naturaleza. A la derecha aparece Galatea con el cabello azul, porque es la ninfa de las aguas como bien la definía Góngora; a la izquierda, se encuentra Acis. Las nubes anuncian que se avecina tormenta, y envuelven así la representación en un clima amenazante que está en consonancia con la tragedia de los amantes. Tiene especial relevancia el tratamiento del cromatismo, pues todo parece estar en armonía de color con el gigante. Sin embargo, la luminosidad que desprenden los cuerpos de las ninfas desentona de forma destacable en la pintura. El equilibrio de Polifemo no solo se percibe mediante el tratamiento armónico de las tonalidades del paisaje con el cíclope, sino también por la actitud desafiante que muestra en la representación. También en las ninfas se puede advertir la intranquilidad en sus rostros, sabiéndose observadas por los sátiros que se esconden entre la vegetación, y que también son afines a su contexto monstruoso natural.

La representación que Poussin hace del cíclope sugiere un auténtico relativismo de las proporciones, pues lo que debiera ser desmesurado es en realidad lo que se encuentra en equilibrio con las medidas del entorno. El personaje que pretende constituirse como una hipérbole por definición, termina por convertirse en una paradoja: es la definición del monstruo como representación de la armonía.

Polifemo retuerce y desarma los límites del lenguaje. Burla el canon clásico con una carcajada barroca y obedece paradójicamente al principio de mimesis renacentista, porque la monstruosidad del cíclope no es otra cosa que una imitación leal de la naturaleza que lo envuelve; una imitación por *alusión* de la realidad barroca.

Agustín Espinosa²⁸ entiende el Polifemo gongorino como un florecimiento de las clásicas versiones del cíclope:

Aquí, el *Polifemo* de Góngora: el nuevo *poliedro* en que se ha quebrado el *plano* vecino. El último, el definitivo. El complicado Polifemo poliédrico de la Casa Góngora [...] sobre las agudas aristas galopan sonoramente las metáforas. Fulminan los vértices. La flauta pastoril hincha, en la hora de Amor —oh, Galatea!— las velas latinas de las caras. La cantera de Ovidio guardaba el mármol. Córdoba, la romana, los moldes.

El Polifemo gongorino constituye el desarrollo y enriquecimiento del modelo antiguo de cíclopes, a los que Espinosa denomina «polifemos del escaparate clásico» y «cíclopes de ayer». Ello permite establecer una correspondencia con la complementariedad que se ha

²⁸ Agustín Espinosa García, «Vidas paralelas. Escaparates polifémicos», en A. Krawietz (ed.) *La Rosa de los Vientos* [1927], ed. facsímil, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2003, pág. 6.

mencionado que existe entre el Renacimiento y el Barroco, entendiendo este no como una oposición al primero sino como la culminación. Andrés Sánchez Robayna²⁹ se refirió a esta conmemoración gongorina que hacen los escritores canarios de *La Rosa de los Vientos*, y afirmó que «entre las revistas que configuran el periodo de las vanguardias históricas en España, *La Rosa de los Vientos* no ha recibido hasta hoy la consideración que sin duda merece».

De igual manera que el soneto XXIII de Garcilaso representa el ideal de belleza petrarquista, la octava VIII de la *Fábula* podría considerarse paralelamente una auténtica expresión de la belleza anticanónica:

Negro el cabello, imitador undoso
de las oscuras aguas de Leteo,
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente es su barba impetuoso,
que, adusto hijo de este Pirineo,
su pecho inunda o tarde, o mal o en vano
surcada aun de los dedos de su mano.³⁰

Regresa Góngora al uso del hipérbaton. El orden sintáctico de la estrofa sería el siguiente: «El cabello negro, imitador undoso de las aguas oscuras de Leteo, vuela sin orden y pende sin aseo del viento que lo peina proceloso; su barba es un torrente impetuoso que inunda su pecho, surcada aun de los dedos de su mano o tarde, o mal o en vano». El hipérbaton ofrece como resultado la expresiva separación de los adjetivos respecto de sus sustantivos («torrente...impetuoso», «barba...surcada»), lo que requiere un esfuerzo cognitivo de asociación que puede identificarse con la violencia del propio «viento», como si además de desordenar la barba de Polifemo desordenara también las palabras del verso.

Es preciso tener en cuenta el oxímoron del verso 3 («peina proceloso»³¹). Puede entenderse como una parodia de las descripciones petrarquistas del cabello, tales como la que hace Garcilaso de la Vega en el verso 8 del soneto XXIII («el viento mueve, esparce y desordena»); o incluso el propio Góngora en los versos 6 y 7 del soneto XXIV («ondeábale el viento que corría/ el oro fino con error galano»³²).

²⁹ Andrés Sánchez Robayna, «Aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927», *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 161.

³⁰ L. de Góngora, ed. cit., pág. 20.

³¹ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996, pág. 59.

³² *Proceloso*: 'tempestuoso'. Góngora utiliza la dimensión cultista del término.

La descripción que Góngora hace de *Polifemo* se puede entender como una descripción de los atributos del *monstruo*: cabello oscuro y desaseado, barba frondosa y enormes proporciones. Como el viento de Garcilaso «esparce y desordena»³³ los atributos femeninos de su *donna angelicata*, la brisa gongorina «peina proceloso» el cabello de *Polifemo*. De nuevo el gigante no impacta contra la naturaleza, sino que flirtea con ella y se vuelve consecuencia inmediata. Este aspecto físico identifica a Polifemo con la pasión animal ciega, la manifestación telúrica de la pasión. En el personaje se encuentra un desplazamiento metafórico entre lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, lo animado y lo inanimado. En él se asocia el latido de las fuerzas elementales de la tierra a la voluptuosidad del amor.

El anticanon no presenta una única prescripción, como ocurre en cambio con los atributos femeninos y masculinos clásicos. La estética de lo feo se elabora a partir de un significado moral negativo, pero las posibilidades de expresión son múltiples y variadas. Véase por ejemplo la obra pictórica *Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria*, del Maestro del Alto Rin [Fig. 2.]:

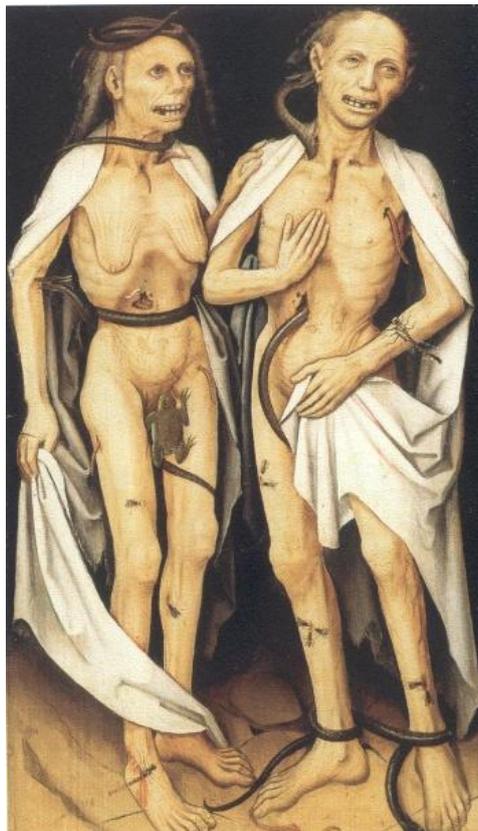


Fig. 2. *Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria*

³³ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1989, pág. 120.

Los amantes muertos denuncia el pecado capital de la lujuria, mostrando el aspecto percedero de las dos figuras como una consecuencia de haber cometido esta falta. Ello se puede relacionar con la representación negativa de las tentaciones que hace El Bosco en las *Tentaciones de San Antonio*, obra que se comentará más adelante. Además, el desnudo de los personajes responde principalmente al tema del triunfo de la muerte: cabellos grisáceos, dentaduras privadas de algunas piezas, carnes flácidas con los huesos pronunciados y expresiones de inquietud. Estas características físicas se relacionan directamente con los tópicos de *ubi sunt* y *memento mori*, que a su vez son la expresión del desengaño barroco. Podría definirse esa visión desengañada como un despertar, «una exhortación a adquirir un sentido de la duración del tiempo y la insignificancia de los bienes terrenos con su consiguiente menosprecio»³⁴. Respecto del pensamiento barroco español, afirma Luis Vives-Ferrándiz³⁵ lo siguiente:

El pensamiento barroco español concibe el desengaño como un sinónimo de verdad. El mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica esa primera visión para desengañarse y llegar a la verdad de la existencia. Se trata de una idea cuyas fuentes hay que encontrarlas en la influencia del estoicismo y principalmente en la figura de Séneca, en el momento de pesimismo y decadencia que vive la Monarquía Hispánica.

En relación con la práctica literaria del motivo del desengaño, merecen especial atención *Los sueños* de Francisco de Quevedo. En «El mundo por de dentro», el tema se personifica en el personaje del Desengaño, quien cumple esa misión de hacer despertar o enseñar a mirar lo esencial de la existencia:

Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño; estos rasgones de la ropa son de los tirones que dan de mí los que dicen en el mundo que me quieren, y estos cardenales del rostro, estos golpes y coces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya, que en el mundo todos decís que queréis desengaño, y en teniéndole, unos os despertáis, otros maldecís a quien os le dio, y los más corteses no le creéis [...] yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece.³⁶

El *Milón de Crotona*, de Pierre Puget [Fig. 3.], representa la debilidad causada por la edad. Aunque el significado de la escultura marmórea está relacionado con la obra pictórica del Maestro del Alto Rin, las estrategias técnicas mediante las que se codifica el contenido son diferentes:

³⁴ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011, pág. 32.

³⁵ *Ibidem*, pág. 37.

³⁶ Francisco de Quevedo, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 275-276.

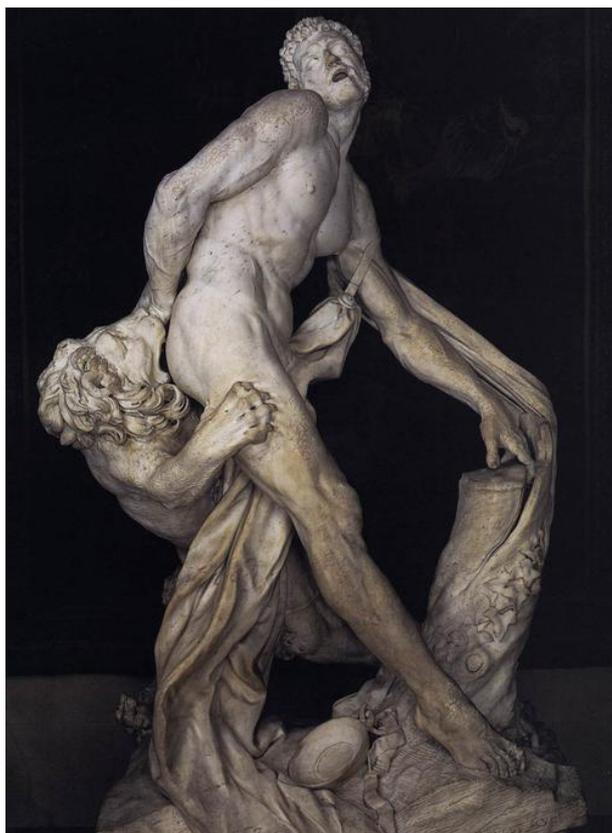


Fig. 3. *Milón de Crotona*.

El dramatismo del momento en el que la fiera ataca a *Milón* se logra mediante un rostro deformado por el miedo, así como por la violenta torsión física del atleta.

La octava XIII de la *Fábula* ha sido interpretada como la oposición entre la armonía de Galatea y la desmesura de Polifemo:

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.³⁷

Es necesario destacar que de nuevo el hipérbaton se convierte en la estructura que organiza la octava. Si se tiene en cuenta la función expresiva con la que Góngora utiliza el hipérbaton en las octavas anteriores, podría parecer contradictorio que la descripción de Galatea aparezca representada mediante la transposición de palabras. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el lenguaje de la *Fábula* se posiciona principalmente al servicio de la

³⁷ L. de Góngora, ed. cit., págs. 28-29.

monstruosidad, no de la belleza. La hermosura de la ninfa se define en el contenido, pero en el plano de la expresión no puede encontrarse una identificación de los atributos de Galatea con el desorden sintáctico. La principal virtud del hipérbaton, afirma José María Micó³⁸, es «introducimos bruscamente, por contraste con las estrofas anteriores, en el ámbito de Galatea».

La belleza de la ninfa se representa mediante el uso de la metáfora, pues se identifica su hermosura con las «Gracias» (verso 4), que son divinidades asociadas a Venus: Castitas, Voluptas y Pulchritudo. También se convierten en «luminosa estrella sus ojos», imagen puramente petrarquista. En el verso 6 hay además una doble identificación, porque por un lado la «blanca pluma» se asocia a la diosa Venus³⁹, pero al mismo tiempo escribe Góngora que tiene «lucientes ojos» en ella, lo que la relaciona con la diosa Juno⁴⁰. Estas metáforas, así como el uso de adjetivos como «bellos», «dulces», «luminosos», «lucientes» y «blancos» (versos 1, 3, 5 y 6) permiten describir a Galatea siguiendo el modelo clásico.

Dámaso Alonso⁴¹ afirma lo siguiente en relación con la aparición de Galatea en el poema: «Tras el estruendo, un silencio breve y entran ahora, dulcemente, las palabras de la estrofa 13». Sin embargo, se ha podido observar que la descripción de la ninfa impacta de forma abrupta en la *Fábula*, porque sus contornos petrarquistas irrumpen violentamente en el monstruoso entorno de Polifemo. La armonía de Galatea está en desarmonía con el contexto en el que aparece.

Algo parecido ocurre con la *Venus en la fragua de Vulcano*, de Matthieu y Louis Le Nain [Fig. 4.]:

³⁸ J. María Micó en su edición de la *Fábula*, ob. cit., pág. 29.

³⁹ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Robin Book, 1996, pág. 80.

⁴⁰ *Ibidem*, ob. cit., pág. 251.

⁴¹ D. Alonso, ob. cit., pág. 163.



Fig. 4. *Venus en la fragua de Vulcano*

El cuadro de Le Nain representa la visita de la diosa Venus a la fragua del dios Vulcano. En un primer plano, los dioses se enfrentan en cromatismo y efectos lumínicos. La figura femenina se encuentra ataviada con una túnica roja y acompañada de una figura infantil que se puede entender como el dios Eros. Mientras la palidez de su cuerpo se refuerza por la luminosidad, Vulcano se define en el claroscuro. Sin embargo, el trabajo de las sombras envuelve a los quirogástores que trabajan en la fragua, quienes se encuentran envueltos en su entorno habitual. Los quirogástores surgieron de la imagen de los forjadores de bronce de la Grecia primitiva. Fueron los que, en la Fragua de Vulcano, fabricaron el Rayo, el Carro y la Égida de Zeus, el Carro de Helios, el Tridente de Poseidón, las Flechas de Artemisa, la Coraza de Oro de Heracles, el Cetro de Agamenón y la Corona de Ariadna. Se representan con un solo ojo por el parche con el que los herreros griegos se protegían uno de los suyos, para evitar quemaduras de las chispas del yunque. En el último plano, se puede observar cómo uno de los cíclopes ha desviado la atención de su trabajo por la entrada de la diosa, que mantiene una postura distendida en contraste con el fuerte dinamismo de la escena. Como ocurre en la *Fábula* gongorina, la llegada del canon clásico produce una reacción inmediata de la atmósfera grotesca.

La fragua de Vulcano de Velázquez [Fig. 5.] también permite apreciar la irrupción de la divinidad en el contexto lóbrego de trabajo. Refleja el momento en que el dios Apolo revela a Vulcano el adulterio de Venus con Marte. El taller se encuentra en penumbra, iluminado por la chimenea y con predominio de los colores terrosos, contra los que irrumpe el dios del sol al irradiar luz desde su cabeza. De nuevo las sombras invaden los cuerpos y una luz difusa matiza las zonas no iluminadas. Apolo exhibe un desnudo adolescente, de formas delicadas y carnes blancas de apariencia frágil, mientras que los cuerpos de Vulcano y los cíclopes carecen de idealización, porque son trabajadores curtidos por el esfuerzo. Así se reflejan las carnes apretadas y la tensión de los músculos, aunque se encuentran momentáneamente detenidos, porque observan atónitos al dios.

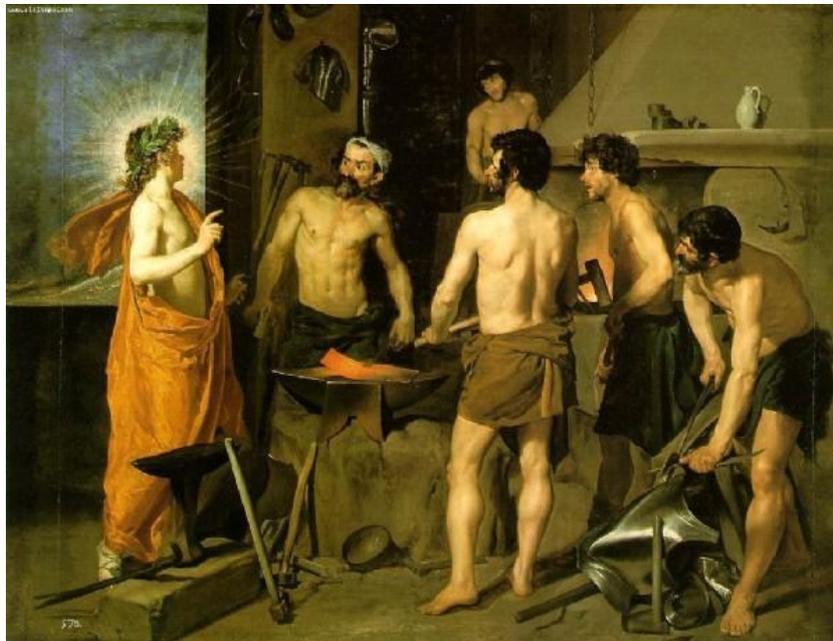


Fig. 5. *La fragua de Vulcano*.

Polifemo y Galatea representan, en primer lugar, la oposición entre la belleza y la fealdad, pero se ha podido observar cómo relativiza la figura del cíclope gongorino el concepto de armonía. Por ello resulta necesario tener en cuenta la estrofa XLVIII para cerrar completamente la idea que constituye al monstruo como representación de la armonía:

Sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento:
o dormida te hurten a mis quejas
púrpúreos troncos de corales ciento,
o al disonante número de almejas
(marino, si agradable no, instrumento)
coros tejiendo estés, escucha un día

mi voz por dulce, cuando no por mía.⁴²

Resulta evidente de nuevo la transposición de palabras de la octava, que seguirían habitualmente el siguiente orden: «hija sorda del mar, cuyas orejas son rocas al viento a mis gemidos: o te hurten dormida ciento troncos purpúreos de corales, o estés tejiendo al número disonante de almejas (marino, si no instrumento agradable), escucha un día mi voz por dulce, cuando no por mía».

En este caso el desorden sintáctico se identifica con el canto de Polifemo, que en la estrofa XII se define como un «bárbaro ruido». Sin embargo, el mismo cíclope dice poseer ahora una voz «dulce», lo que podría parecer una falta de discordancia con lo que representa el personaje; lo que a su vez implicaría ahora sí la desarmonía de Polifemo. Lo que ocurre con el gigante es que se está armonizando en un nuevo contexto: su amor por Galatea.

El desdén de la ninfa hacia el cíclope se define mediante una metáfora: las «orejas» de Galatea son «rocas al viento» (v. 2). Esta imagen remite al espacio tempestuoso donde habita Polifemo, del que se ha descontextualizado por la irrupción de un personaje que está fuera de su entorno habitual. Al aludir a las rocas y el viento, se consigue mantener el contraste entre Galatea y el entorno a pesar de que Polifemo se haya armonizado con ella.

La veta de dulzura que asoma en el cíclope con este canto, convierte al personaje en un oxímoron. Así es como Polifemo vuelve a ser el monstruo como representación de la armonía, porque aunque Dámaso Alonso afirme que «solo el amor de Acis armoniza con la belleza de Galatea» (1994: 162), se ha podido comprobar la transformación del gigante a partir de la forma en que se dirige a la ninfa. Polifemo ha cambiado de contexto: ya no es el gigante habitando la tenebrosa caverna, sino el enamorado de una ninfa, por lo que está intentando adaptarse y armonizarse a esa realidad.

En el *Polifemo enamorado*, de Annibale Caracci [Fig. 6.], se puede observar también el intento de mimetización del cíclope con el perfil petrarquista:

⁴² L. de Góngora, ed. cit., pág. 81.



Fig. 6. *Polifemo enamorado*.

Este fresco representa el amor de Polifemo por Galatea. A la izquierda, Polifemo se encuentra sentado en un peñasco y tocando para la ninfa. Puede observarse que la vegetación lo acompaña en este lado de la representación, y se encuentra en sintonía cormática con él gracias a los tonos verdes y ocres (el cíclope sigue identificándose como un elemento más de la naturaleza). A la derecha, se observa a Galatea acompañada de unas náyades que con ella reposan sobre delfines. El mar parece acogerla como la tierra lo hace con el gigante. Podrían diferenciarse dos entornos en la representación; el espacio de la tierra y el del mar, y cada uno integra perfectamente a sus personajes. Sin embargo, a diferencia del *Paisaje con Polifemo de Poussin*, en este fresco Annibale Carracci no sitúa al gigante de espaldas a la ninfa, sino que lo aproxima a ella y lo representa dedicándole su música. Así es como Carracci logra el intento de armonización del cíclope con Galatea, pero sin que el monstruo pierda del todo su equilibrio con el entorno. Hay que recordar cómo Góngora lograba mostrar la ternura de Polifemo para equilibrarlo con la ninfa, pero en el plano técnico el hipérbaton que configuraba la organización lingüística de la octava seguía respondiendo a la monstruosidad del personaje. También para Carracci el efecto del amor, representado en el fresco mediante el manto rojo que envuelve a Galatea, desencadena ese intento de armonización del cíclope con su amada.

El paño forma además un círculo perfecto, como símbolo de la perfección y eternidad de la belleza. Es necesario tener en cuenta el Jeroglífico de la eternidad de Horapolo⁴³ [Fig. 7.]:



Fig. 7. Jeroglífico *La eternidad*.

El *ourobouros* es una serpiente alada que se devora a sí misma, por lo que forma un círculo con su cuerpo. Así, esta criatura reúne los contenidos de varios símbolos⁴⁴: la serpiente, las alas, la autodestrucción y el círculo. La serpiente se identifica con la ancestral sabiduría; las alas simbolizan la sublimación de lo material y la elevación del alma a lo espiritual; la idea de que el animal se alimente a sí mismo, se identifica con el ciclo vital, porque el principio y el final no parecen estar delimitados con una frontera definida; por último, el círculo es la idea sintética de perfección. La forma circular del paño de Galatea es el símbolo de la unidad en tanto que se une en sí mismo, y entraña por lo tanto la suprema perfección, oponiéndose a lo terrenal que en este caso representa Polifemo.

Es importante tener en cuenta también que lo bello es armónico por definición, pero para lograr el equilibrio en lo feo se necesitan diferentes procedimientos. En la literatura, el lenguaje parece desordenado para reforzar el grotesco contenido —aunque se ha comprobado

⁴³ Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, págs. 43-45.

⁴⁴ José María Albert de Paco, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Óptima, 2003, págs. 331-332.

que es un desorden perfectamente ordenado y estudiado—; en el arte, se rompe la escala esperada de las proporciones y se mimetiza cromáticamente al personaje monstruoso con su entorno.

El siglo XVII español es un paisaje monstruoso, sombra melancólica, violento claroscuro y retorcimiento expresivo. Por este motivo, la *Fábula* es el ejemplo perfecto de cómo el artista barroco imita en su obra la naturaleza que le rodea con lealtad renacentista. Una vez analizada la primera de las estrofas que sustentan este breve estudio, es posible confirmar que lo atractivo de la estética monstruosa reside en dos procedimientos fundamentales: primero, lo grotesco representado es una mimesis por alusión a la realidad con la que se identifica la sociedad en el siglo XVII; y segundo, lo grotesco representado se logra a partir de elaboradísimas técnicas expresivas.

La madurez retórica y conceptual que alcanza la lengua española en los Siglos de Oro converge con la necesidad de dar cauce estético a los conflictos sociales y morales del periodo. Así se configura la estética de lo negativo, como un vínculo de complementariedad entre lo bello y lo feo. Karl Rosenkranz⁴⁵, para explicar el fenómeno de la estética de lo negativo afirmó:

Lo feo es inseparable del concepto de lo bello [...] concebir una figura divina es infinitamente más elevado y placentero que dar forma a una grotesca imagen diabólica. Pero no siempre el artista puede evitar lo feo. Muchas veces lo necesita como lugar de paso en la manifestación de la idea y como recurso de lucimiento.

El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza de Simon Vouet [Fig. 8.] puede sintetizar esta primera parte del estudio:

⁴⁵ K. Rosenkranz, ob. cit., pág. 55.



Fig. 8. *El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza.*

En primer lugar, es importante reconocer la naturaleza antitética del paisaje. A la izquierda, se representa lo terrenal con un cromatismo teñido en sombras; a la derecha, se advierte lo celestial mediante las pinceladas lumínicas que definen el cielo y el mar. En el primer plano de la representación se aprecian cuatro figuras que se articulan en un fuerte dinamismo: ataviada con una túnica carmín y una corona de flores, la Esperanza personificada es la primera de las figuras femeninas; como representación del Amor, el niño alado se identifica con el dios Eros; en una lumínica desnudez, la Belleza con su manto carmín. Rendido en el centro, el Tiempo encarnado por un anciano con los atributos del reloj de arena y la guadaña. Este óleo sobre lienzo constituye una alegoría al paso inexorable del tiempo, que solo puede vencerse por la esperanza, el amor o la belleza. La preocupación barroca por el *tempus fugit*, se disuelve de forma violenta mediante conceptos que son tradicionalmente renacentistas. El antitético paisaje puede entenderse también como la oposición entre el Renacimiento y el Barroco, que se ha matizado ya en esta primera parte del estudio. En la obra pictórica, se oponen efectivamente las dos partes del paisaje, pero esa oposición se destensa con la irrupción de la Esperanza, el Amor y la Belleza en el espacio mundano, donde están descontextualizadas como Galatea en el entorno de Polifemo.

La representación del Tiempo con un anciano indica la sintonía entre la expresión y el contenido, como ocurre en las octavas gongorinas en las que las figuras de pensamiento o las técnicas lingüísticas responden al contenido que necesitan representar. Por eso hay equilibrio en esa figura, a pesar de que contraste con los renacentistas contornos que la rodean.

El siglo XVII logra el placer estético mediante la representación de significados negativos. Para conseguir el disfrute de lo monstruoso o lo grotesco se trabaja el lenguaje hasta que la expresión se convierte en un espejo del contenido; se procura que el lector infiera desorden y desmesura donde hay una muy estudiada armonía, como sucede con los hipérbatos gongorinos en la *Fábula*. En otros lenguajes artísticos, el contenido se refuerza también a través de la forma, con las comentadas selecciones cromáticas y actitudes de la proporción.

El óleo de Simon Vouet representa de forma explícita la tensión entre lo barroco y renacentista, que también se observa en la *Fábula de Polifemo y Galatea*; define el desequilibrio de los cánones clásicos cuando irrumpen en un contexto grotescamente mundano. Confirma además el anticanon como el resultado de una mimesis por alusión a la realidad y desvela por qué puede hablarse de una estética de lo negativo de los Siglos de Oro: lo bello es armónico por definición, pero para lograr placer estético a partir de lo feo es necesaria la gran agudeza de ingenio de los artistas barrocos, que se traduce en el perfeccionamiento de las técnicas y su adaptación a la nueva sensibilidad estética.

3.2. La fealdad como entretenimiento

La primera parte de este estudio se ha centrado en justificar el concepto aparentemente contradictorio de «la estética de lo negativo». Se ha sustentado en el análisis del texto gongorino y el comentario complementario de diferentes representaciones artísticas, lo que ha permitido comprender el primero de los dos propósitos a los que responde la presencia de lo feo en el arte según Elena del Río Parra: la «alusión»⁴⁶. *Breve historia de la fealdad* se centrará ahora en analizar la segunda motivación de la estética de lo negativo; esto es, el disfrute, liberación, espectáculo y mofa de la realidad, como «elusión»⁴⁷ de lo oscuro de los Siglos de Oro.

3.2.1. Los monstruos de la corte

Durante los siglos XVI y XVII, la denominada «gente de placer»⁴⁸ ameniza la corte de los Austrias. Se trata de un variopinto conjunto de personajes que poseían algún rasgo de deformidad física o moral, y respondían a la función principal de divertir a los cortesanos. Fernando Bouza⁴⁹ afirma, además que, para formar parte de esta cohorte de prodigios, era necesario cumplir tres «requisitos» fundamentales: primero, poseer algún rasgo que lo

⁴⁶ E. del Río Parra, ob. cit., págs. 16-17.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 17.

⁴⁸ Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1996, pág. 13.

⁴⁹ F. Bouza, ob. cit., págs. 18-20.

definiera como un ser inusual; segundo, carecer de algún atributo considerado esencial en un hombre; y tercero, tener buen sentido del humor o ser gracioso.

Los enanos se convierten en uno de los prodigios más atractivos para la corte debido a su inusual tamaño, lo que se corresponde con el primer requisito de la gente de placer. Para la literatura, la figura del enano constituye un objeto de inspiración en la poesía burlesca, como sucede por ejemplo con los epitafios que dedicaron al enano Bonamí Lope de Vega:

Ten el paso, caminante,
a ver lo que no has de ver;
aunque si tienes que hacer,
puedes pasar adelante.
Pero si el verlo te place,
tan pequeño yace aquí
el átomo Bonamí,
que no se sabe si yace.⁵⁰

Y don Luis de Góngora:

Yace el gran Bonamí, a quien
será esta piedra no leve,
que ocupará por lo breve
una sortija más bien;
de Atropos aun no el desdén
en tierra lo postró ajena,
que un gusano tan sin pena
se lo tragó, que el gusano
le sobró más del gusano
que a Jonás de la ballena.⁵¹

Los hiperbólicos versos de Lope de Vega, que llegan a convertir el «átomo» en una metáfora del enano (verso 7), están cargados de un gran sentido del humor, sobre todo los versos 6, 7 y 8 («tan pequeño yace aquí/ el átomo Bonamí/ que no se sabe si yace»). La ironía y el tono burlesco se acentúan en los versos gongorinos a través de atrevidas hipérboles, como «que ocupará por lo breve/ una sortija más bien» (versos 2 y 3) y «que un gusano tan sin pena/ se lo tragó» (versos 7 y 8), que se termina de formular con «que el gusano/ le sobró más del gusano/ que a Jonás de la ballena» (versos 9 y 10). Se observa cómo don Luis refuerza las hipérboles con referencias concretas como «Atropos» o «Jonás» (versos 5 y 10).

A pesar de las diferencias estilísticas, puede entenderse que la figura del enano supone un objeto de burla para la poesía, lo que responde principalmente a un objetivo humorístico.

⁵⁰ Citado por F. Bouza en *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, pág. 51.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 52.

Sin embargo, es importante matizar que la presencia de enanos en las representaciones artísticas ofrecía además el contraste a la prudencia, belleza, compostura y proporción de sus señores. La idea de lo bello se refuerza a partir del contraste de lo feo, según afirmaba el mismo Rosenkranz⁵².

En el lenguaje pictórico, Velázquez constituye un ejemplo de genial captador de estos problemas físicos, porque muestra una especial agudeza sin llegar a la burla o a la caricatura como se ha visto que hacen los poetas. Podría hablarse incluso de la dignificación de estas figuras, como ocurre por ejemplo con Mari Bárbola y Nicolasillo Pertusato en *Las Meninas*.

Con *El enano Don Sebastián de Morra sentado en el suelo* [Fig. 9.], el pintor de *Las Meninas* consigue reflejar la dignidad del enano:

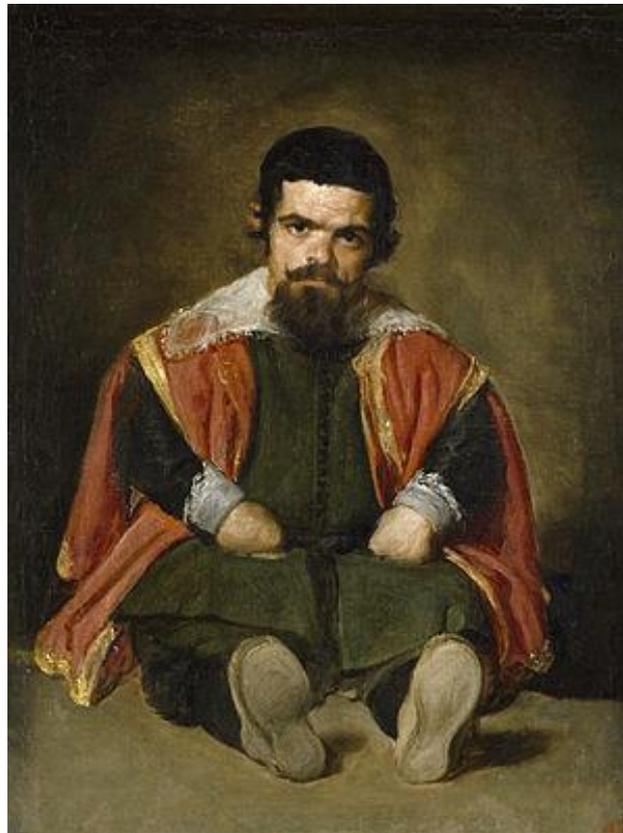


Fig. 9. *El enano Don Sebastián de Morra sentado en el suelo*.

La figura está sentada con los pies hacia arriba y mostrando al espectador las suelas sucias y los pequeños brazos apoyados en el cuerpo, para resaltar así el torso como si se tratara de un busto monumental. La combinación de luces y sombras destacan el carácter

⁵² K. Rosenkranz, ob. cit., 56.

irascible del enano, y el bello colorido utilizado por Velázquez (carmesíes, dorados, verdes, blancos y azules) lo hacen equiparable a las mejores obras de la última etapa del pintor.

En *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* [Fig. 10], se puede observar el contraste que existe entre las dos figuras:



Fig. 10. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*.

El príncipe aparece ataviado con el uniforme de capitán general, adaptado a su condición infantil pero incluyendo la banda, el bastón de mando que porta en la mano derecha y la espada sobre la que se apoya la izquierda. El enano lleva en cambio una manzana y un sonajero en las manos, elementos infantiles que infieren que el heredero de la monarquía no necesita juguetes sino instrucción militar y formación para poder gobernar sus dominios en un futuro.

Es necesario prestar atención al dinamismo que envuelve al enano frente al estatismo del príncipe, encorsetado en esa vestimenta verde bordada en oro que responde a una menor libertad del trazo. También es importante tener en cuenta que mientras el futuro monarca preside el centro de la representación, su enano y bufón aparece en la parte inferior de la izquierda.

El último de los requisitos de la gente de placer era «el oficio de buen humor o de gracioso». Mateo Alemán describe la función de los graciosos en el palacio en su *Guzmán de Alfarache* (1599):

Porque para decir gracias, donaires y chistes, conviene que muchas cosas concurran juntas. Un don de naturaleza, que se acredite juntamente con el rostro, talle y movimiento de cuerpo y ojos [...] también importa memoria de casos y conocimiento de personas, para saber casar y acomodar lo que se dijere con aquello de quien se dijere [...] también es de importancia, oportunidad y tiempo en quien las quiere decir; que, fuera dél y sin propósito, no hay gracia que lo sea ni siempre se quieren oír ni se podrán decir.⁵³

Lo que propone Mateo Alemán es un retrato físico y psicológico del ideal de gracioso o bufón de la corte, que se puede comparar al retrato que hace Velázquez en *El bufón de Calabacillas* [Fig. 11] con la notable distancia del personaje pictórico al literario, que se debe a la ausencia de inteligencia del primero:



Fig. 11. *El bufón de Calabacillas*.

Las líneas del personaje no están claramente delimitadas. Está formado por una textura de colores y sombras sutiles en armonía de negros y pardos violáceos, así como la ligereza del pincel en el rostro. Los ojos del bufón son bizcos, pequeños y hundidos, con mirada extraviada y gesto bobo. La ausencia de inteligencia encuadra a Juan Calabacillas no solo en

⁵³ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 198, págs. 47-48.

el tercer criterio de la gente de placer, sino también en el segundo, el de «la falta de algo considerado esencial en el hombre».

La eficacia comunicativa del retrato se basa en la presencia del personaje en un primerísimo plano, su ubicación en un espacio indeterminado, la extraña postura el juego entre la deformidad física y la expresión insólita. Se observa por lo tanto la armonía entre la técnica y el significado de la obra que se ha descrito ya anteriormente.

La presencia de la gente de placer en los retratos de la corte es una representación de la cotidianidad y el poder del monarca. Sin embargo, hay que tener en cuenta también que la rareza de estas colecciones, afirma Estrella de Diego⁵⁴, «se vuelve pretexto para hablar de los miedos colectivos —los miedos sociales— que surgen precisamente en ambientes de gran esplendor y en sociedades de abundancia». La integración o adopción de los monstruos de la corte responde a la moral de una época que buscaba tener en su propiedad lo que le aterraba, como si poseerlo hiciera posible superarlo. De nuevo se entiende lo monstruoso como objeto de fascinación por «alusión» y «elusión» social.

3.2.2. La caricatura

Afirma Karl Rosenkranz⁵⁵ que «la caricatura consiste en el exagerar el momento de una forma hasta la deformidad», pero esa deformidad que logra la caricatura se obtiene mediante un proceso de desproporción. Esto quiere decir que para caricaturizar la forma, la exageración debe afectar solo a una parte de su totalidad, porque si afectara al todo se regresaría a la armonía, y por lo tanto no habría desproporción; habría fealdad, mas no existiría caricatura. Es lo que sucede por ejemplo con el cíclope Polifemo, que si bien es feo por el gigantismo, no es caricatura porque esa cualidad negativa afecta a su totalidad y ello implica armonía. Por este motivo asegura Rosenkranz⁵⁶ que «la exageración que desfigura la forma debe operar como un factor dinámico que conmociona la totalidad de la misma».

Si bien es cierto que lo bello está siempre en relación con lo feo, porque «es solo bello en la medida en que no es feo, y lo feo es solo feo en la medida en que no es bello», la caricatura es algo más que una negación de lo bello, porque constituye una imagen negativa que no se sustenta en la degradación total de la imagen bella, sino en la desproporción de la misma. Esto supone, en primer lugar, que lo feo experimente una liberación de su carácter

⁵⁴ Estrella de Diego, «Pintar al otro: retratos de lo diferente», en C. Zurita (coord.), *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pág. 252.

⁵⁵ K. Rosenkranz, ob. cit., pág. 373.

⁵⁶ K. Rosenkranz, ob. cit., pág. 376.

exclusivamente negativo y contenga cierta positividad —ligada al componente de belleza—; y en segundo lugar, que al generar un significado negativo de una imagen bella, la caricatura derive en la comicidad.

Para que la caricatura funcione, es necesario que ese componente negativo que desfigura y desproporciona la imagen inicial represente en última instancia el significado global de la misma. Esto es, que el resultado caricaturesco permita establecer las correspondencias con su origen bello de forma metonímica.

Si se traducen estas nociones básicas al ámbito literario, es necesario advertir que la hipérbole constituye un recurso fundamental para lograr la caricatura, porque es el procedimiento más inmediato para lograr la deformación. En este punto, merecen especial atención los versos de Francisco de Quevedo:

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado.

Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce Tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y frito.⁵⁷

Quevedo utiliza la imagen concreta de la «nariz» para referirse de manera negativa al referente del soneto. Así se confirma que la caricatura funciona al exagerar una parte de la totalidad de la imagen.

El poeta insiste en el paralelismo sintáctico como forma de conseguir la intensidad mediante la reiteración de la misma estructura (verbo-sujeto-atributo). Se infiere de esta forma la desmesura y el exceso, componentes que definen en esencia a la caricatura. Además, el uso de identificaciones hiperbólicas, como en «érase un hombre a una nariz pegado» o «érase un naricísimo infinito» (versos 1 y 12), da lugar a la humorística descripción del sujeto. Con frecuencia también procede Quevedo a la animalización, como sucede por ejemplo en los versos 4 y 7: «érase un peje espada muy barbado» o «érase un elefante boca arriba».

⁵⁷ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 546.

Resulta importante reparar también en la propia estructura de la composición, porque en apariencia la naturaleza canónica del soneto debería oponerse a la desmesura que sugiere el contenido. Sin embargo, la adopción rigurosa de la estructura italiana potencia la comicidad de la composición, porque infiere una ampulosidad que en cierto modo ya se anuncia desde la expresión esdrújula «érase» del primer verso, aludiendo además a la clásica estructura de los cuentos tradicionales.

Si se tienen en cuenta los primeros planteamientos relativos a la definición de la caricatura, es posible advertir lo siguiente en el soneto de Quevedo: primero, la liberación del carácter exclusivamente negativo de lo feo mediante la comicidad del contenido; y segundo, la desarmonía basada en una definición metonímica de la totalidad del referente.

La caricatura puede llegar a producir risa porque el lector o espectador de la obra en cuestión es capaz de conectar la expresión con el contenido y la parte con el todo. Esa unión representa también el equilibrio entre el significado y su representación, como se puede observar perfectamente en la oposición entre las esculturas *El niño riendo* [Fig. 12.] de Desiderio da Settignano y la *Tête marotte* de Jean-Gilles Berizzi [Fig. 13.]:



Fig. 12. *El niño riendo*.



Fig. 13. *Tête de marotte*.

En la primera de las esculturas se define un rostro infantil en el que se encuentran unas mejillas pueriles y una sonrisa inocente, lo que responde al significado de la niñez. En la segunda imagen se puede observar un rostro anciano, cuyos atributos son una boca desdentada, ceño fruncido y arrugas pronunciadas como representación de la vejez del bufón.

Umberto Eco⁵⁸ afirma que «la caricatura, al poner el énfasis en algunas características del sujeto, pretende lograr también un conocimiento más profundo de su carácter». Es lo que ocurre en *El contrato de venta* de Quentin Metsys [Fig. 14.], porque se puede intuir el carácter de los personajes con apenas atender a los rasgos físicos que ha potenciado el pintor:

⁵⁸ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2011, pág. 152.



Fig. 14. *El contrato de venta.*

El grueso rostro de la figura de la derecha indica abundancia, de igual manera que el gesto de su sonrisa y sus cejas en arco sugieren cierta malicia en sus intenciones; a su lado aparece un personaje con los labios sellados y la mirada fija en él, lo que puede expresar su carácter cauto, observador e intuitivo. Con la boca abierta, los otros dos rostros de bocas abiertas sugieren una actitud charlatana y ciertamente imprudente.

En definitiva, se puede confirmar la identificación de los defectos físicos como un espejo de las taras morales, que se aprecia en el arte figurativo de Metsys. Asimismo, se reitera en el equilibrio que existe entre la expresión y el contenido que se ha mencionado en este estudio desde el análisis inicial de los textos gongorinos.

Resulta de obligada mención la obra pictórica de El Bosco, que permite reconocer esa correspondencia entre las taras físicas y las morales como una evidencia que se ha venido representando desde la Edad Media. En este sentido, Gonzalo M. Borrás Gualis⁵⁹ considera fundamental la influencia del cristianismo en la tradición de lo fantástico, y recoge como prueba de ello el *Sermón para la Natividad* de San Odilón, abad de Cluny, de comienzos del siglo XI:

Pero después de que la condición de la naturaleza humana, con la persuasión del ángel caído, perdió en el primer padre la luz de las cosas invisibles y se precipitó totalmente en el amor de las cosas visibles, no solo quedó ciega para la visión interior sino que se deformó en la visión de las cosas exteriores; de esta manera la que había de ser carne espiritual, si hubiera cumplido el mandato del Creador, al traicionarlo se convirtió en mente carnal. De donde resultó que la naturaleza humana no conocería otras cosas que aquello que conoce, por así decirlo, palpando

⁵⁹ G. M. Borrás Gualis, «Lo fantástico en el mundo medieval», en AA. VV., *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pág. 45.

con los ojos del cuerpo, y solamente piensa en aquellas cosas que entran en su espíritu a través de las imágenes corporales. Las cuales, cuanto más contempla la mente, más se embrutece y se aleja de la sutileza del entendimiento interior. Y como no puede elevarse a las cosas superiores, perdida la belleza celestial, se revuelca de buen grado en las deformidades corporales.

El Bosco pretendía transmitir en sus pinturas esas verdades morales y espirituales. Valeriano Bozal⁶⁰ considera que hay tres temas fundamentales que destacan en su obra pictórica: «el viaje, el mundo y la santidad». Afirma que el mejor referente para el primero de ellos es el *Carro de heno* [Fig. 14.], mientras que el tema del mundo es el asunto central del *Jardín de las delicias* [Fig. 15.] y el motivo de la santidad está perfectamente representado en las *Tentaciones de San Antonio* [Fig. 16].



Fig. 15. *Carro de heno*.

El *Carro de heno* está compuesto por tres paneles que representan la metáfora de la vida como viaje. En el primero de ellos se advierte el tiempo de la creación, la caída y la expulsión del paraíso. Es este el lugar donde suceden los hechos que otorgan sentido a todo lo que ocurre después. En el panel central se representa el tiempo cotidiano: diferentes personajes se esfuerzan para subirse al carro, pero este es conducido por seres demoniacos hacia el infierno. A medida que los personajes parecen ir desapareciendo hacia la derecha, como si se tratase de una representación teatral, se van convirtiendo en figuras mitad humanas mitad bestiales. De esta manera, se cumple la condenación por el pecado original que se anunciaba en el panel izquierdo. Asimismo, puede definirse la representación del medio como

⁶⁰ V. Bozal, «Riendo camino de la muerte», en AA. VV., *El Bosco y la tradición pictórica...*, cit., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pág. 59.

el punto central de la secuencia narrativa que abarca desde el paraíso hasta el infierno, que se refleja en el panel derecho. Este último representa un tiempo eterno, basado en la repetición, por lo que la curiosidad y los deseos terrenales no se pueden satisfacer nunca. Aquellos que han cedido a las tentaciones de esa temporalidad, a las ambiciones y las pasiones de la vida cotidiana solo tienen paja en sus manos, como símbolo de la intranscendencia vital, y castigo en el futuro, que será eterno. El paraíso y el infierno se oponen por representar respectivamente la pureza y la corrupción: en el primero predominan los movimientos pausados y serenos, y ese estatismo se debe a que todo lo que allí acontece se encuentra perfectamente ordenado espacial y cronológicamente. En el infierno hay multitud de personajes, todo es abigarrado y desordenado, porque el desorden se entiende como un rasgo específico de la maldad y del pecado. A las cuevas y construcciones de todo tipo que se observan, se oponen los fuertes contrastes lumínicos provocados por los incendios. Los seres demoniacos expresan perfectamente el desorden, porque son el resultado de mezclas y deformaciones en las que se intensifica lo absurdo y lo contradictorio.

Ese desorden que se ha descrito es de naturaleza moral y no pictórica. La metamorfosis y agitación de los personajes que se encuentran en el infierno no suponen una confusión en la imagen. El artista demuestra en su composición un estilo eficaz y sencillo: es posible seguir el hilo de la narración y advertir con claridad todos los acontecimientos. La composición ofrece los sucesos en el lugar adecuado, las escenas en el ámbito que puede contenerlas y un orden pictórico que organiza globalmente la escena de manera convincente. El orden pictórico permite observar con nitidez el desorden emocional y la diversidad de pasiones y secuencias que se representan en el panel central, y que tienen su consecuencia en el derecho.

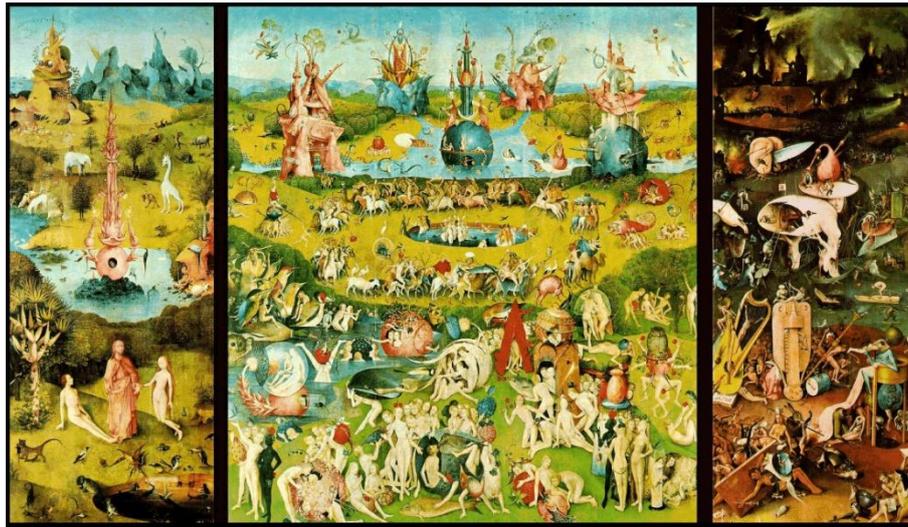


Fig. 16. *Jardín de las delicias*.

El *Jardín de las delicias* ofrece una imagen atractiva de los goces, pero a la vez también sugiere lo inmoral y pecaminoso de los mismos. La diversidad de las emociones se expresa a través de los objetos, las acciones, la agitación de los cuerpos, las posturas y las actitudes. En el panel de la izquierda, que se identifica con el paraíso, aparece la presentación de Eva a Adán. Estos personajes están en consonancia con la belleza, claridad y orden que existen en ese espacio, pero existen también motivos incongruentes: el conjunto de animales repugnantes que corren a refugiarse en una cueva sobre la que crece el árbol del bien y del mal, en cuyo tronco se aprecia la serpiente, o el estanque tenebroso y oscuro delante de la escena en la que Dios presenta a Eva. El paraíso del *Jardín de las delicias* sugiere así la existencia de ese otro mundo, y por ello está dotado de una dualidad que permite explicar los placeres del placentero e inmoral jardín. En el panel central, en la parte inferior izquierda, puede observarse a una mujer de color que rodea a una mujer blanca, y esta señala hacia la Eva del panel anterior. También en el extremo inferior derecho aparecen dos personajes que se pueden identificar con Adán y Eva una vez que han pecado; observan lo que sucede en el jardín y de algún modo dan paso a lo que va a suceder en el infierno. Como ocurre en el *Carro de heno*, un tiempo o una fuerza trascendental proporciona sentido y verdad a la temporalidad de lo cotidiano. El Bosco ha establecido una clara división de los diferentes espacios del jardín. El espacio más próximo al espectador ocupa casi la mitad de la representación, y está habitado por grupos de figuras que se dedican a sus placeres, muchos de ellos de naturaleza sexual. En todos estos seres se puede apreciar cierta actitud inconsciente, que se entiende como una entrega a la inmediatez y la temporalidad que produce satisfacción —como se puede percibir en las sonrisas de algunos—. El segundo ámbito espacial, superior al que se acaba de describir, está presidido por un gran lago rodeado de

mujeres, que parecen esperar a los caballeros que se mueven sobre sus monturas —caballos, cerdos, grifos, toros, lince y camellos— alrededor del estanque. Ello representa la ronda del deseo en un viaje circular que conduce únicamente al pecado. En el tercio superior del jardín aparece un grupo de humanos bajo una gran fresa, otros salen de un huevo y se adentran en el agua, sirenas, parejas boca abajo o dentro de extraños recintos. Esto junto a la fuente de la vida, con los cuatro ríos y diferentes motivos arquitectónicos, orgánicos y minerales, naturales y artificiales que constituyen un mundo onírico de símbolos principalmente sexuales. Cabe tener en cuenta la convivencia de lo humano y de lo bestial, que no solo se encuentra en seres que poseen ambas naturalezas —como las sirenas—, sino también en las relaciones que se establecen entre humanos y animales, donde se produce una equiparación o incluso desproporción de los tamaños. Es importante también la gran cantidad de figuras que se encuentran dentro de huecos, recipientes y construcciones, semillas, globos de cristal, toneles, huevos, dentro de un mejillón, de un escorpión sin cabeza o dentro de algo semejante a un pez. Se trata de recursos para lo cómico que proceden del mundo clásico. En el panel de la derecha se representa el infierno, y en él es preciso destacar los grandes contrastes cromáticos, que no se observan en los otros paneles. Se advierte una gran agitación que se logra mediante el trabajo de las sombras, luces, huecos, cuevas y construcciones. Es posible atender al relato de los pecados capitales y la presencia de motivos relevantes: el hombre clavado; el monstruo que defeca seres humanos; los tres instrumentos musicales que se convierten en herramientas de martirio; el hombre árbol, hueco; las dos orejas y el cuchillo fálico; los incendios y las catástrofes del fondo.

El *Jardín de las delicias* podría definirse como una celebración de lo inadecuado y lo indecoroso. El artista juega con la dualidad de aquello que parece ser algo gozoso, pero que en realidad es terrible para la eternidad. La bestialidad y la animalidad, el deseo y el goce son principios consustanciales al ser humano, que pueden además poseer cierto componente humorístico si no se reprimen.



Fig. 17. *Tentaciones de San Antonio*.

En el centro del tríptico conocido como *Tentaciones de San Antonio*, aparece una construcción abierta que recuerda a la Torre de Babel, donde se encuentra un recinto a modo de capilla independiente de todo lo demás debido a la iluminación y la serenidad que sugieren respecto del resto de la representación. Jesucristo señala, dirigiéndose a San Antonio, hacia un crucifijo que se encuentra en el altar, mientras que el santo de rodillas mira al espectador y lo invita a participar en la acción. A su lado se encuentra una mujer de elegante indumentaria y gesto de dureza. Algunos personajes hacen música y otros beben; muchos se han convertido en criaturas atroces. El santo que se encontraba desfallecido y arrastrado en el primer panel, se reconforta ahora con la figura de Cristo que señala, y en el tercer panel se retirará del mundo. En los tres espacios destaca la figura del santo no solo por su mayor tamaño, sino también por la serenidad que sugiere en relación con el entorno agitado en el que se encuentra. Las figuras que tientan a San Antonio producen repugnancia, miedo o risa, pero carecen de atractivo y fuerza seductora, son repugnantes, violentas, alucinadas y bestiales. Las tentaciones son agresivas y violentas, terroríficas y cómicas; el artista no pinta el aspecto seductor de las mismas, sino su naturaleza negativa y desquiciada. Los fieles que contemplasen el tríptico podían apreciar la fuerza moral del santo en su resistencia y serenidad, así como el verdadero carácter negativo de las tentaciones a la que se ve sometido; si se tiene en cuenta la fuerza moral, se puede producir un abandono del mundo infernal en el que se ha convertido la tierra por la presencia de esas tentaciones.

3.2.3. La carnavalización

El fenómeno del Carnaval sirve como última parada de reflexión sobre la estética de lo negativo. Se ha comentado de manera insistente que el disfrute de lo grotesco puede explicarse debido a su relativa armonía estética, que se codifica a partir de dos mecanismos fundamentales: la alusión y la elusión. Estos procesos convierten al emisor y receptor de la obra en co-creadores del efecto de disfrute de la misma. En este sentido, los festejos carnavalescos son la última y más potente expresión de la estética de lo negativo de los Siglos de Oro, y se relacionan directamente además con el tópico barroco del *theatrum mundi*.

En el catálogo de textos y obras artísticas seleccionadas para sostener y argumentar este estudio, existe un denominador común que regula la eficacia estética de los ejemplos recogidos. Se trata de la tensión entre la expresión y el contenido, que debe perseguir como objetivo fundamental el placer del lector/espectador a través de la evasión de la realidad. El Carnaval disuelve esa tirantez, porque se trata de una celebración vivida, no representada. Afirma Mijail Bajtin⁶¹ que durante la celebración «no hay otra vida que la del carnaval [...] es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad». Desaparecen el escritor o el artista preocupados de mimetizar por alusión y conseguir la compleja y paradójica armonía entre la forma y el contenido grotescos, porque es el propio pueblo quien alude y se elude mediante la representación vivida que es el Carnaval.

Debe tenerse en cuenta además que estas fiestas tienen además un origen fundamentalmente religioso, por lo que indica José María Díez Borque⁶²:

Para entender el significado de las máscaras, del Carnaval en la historia de las mentalidades y, consecuentemente, su función en arte y literatura, es necesario —para los momentos de su plena vigencia, como en el Siglo de Oro— relacionarlos con la religión.

La antítesis que representa el origen religioso y el carácter pagano que particulariza las fiestas, significa la intrínseca oposición entre Carnaval y Cuaresma, lo que permite dar cuenta una vez más del principio paradójico que ha persistido a lo largo de esta *Breve historia de la fealdad*. Manuel Hernández González⁶³ entiende también que el «periodo de expansión de los

⁶¹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1988, pág. 13.

⁶² José María Díez Borque, «Púlpito y máscaras en el Siglo de Oro», en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pág. 183.

⁶³ Manuel Hernández González, «El simbolismo del Carnaval. Su proyección en Canarias en el Antiguo Régimen», en Josefina Gómez Palenzuela (ed.), *El arte del Carnaval*, La Laguna, Producciones Gráficas, 2003, pág. 50.

sentidos» se cierra con una etapa de «ayuno, abstinencia, recogimiento y contemplación de la finitud del mundo». *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* de Pieter Brueghel [Fig. 15.], permite dar cuenta de esta oposición:



Fig. 18. *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma.*

La primera mención escrita de los personajes Don Carnal y Doña Cuaresma se encuentra en el *Libro de Buen Amor*, escrito por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, alrededor del año 1330. Uno de los pasajes de la obra se es precisamente «De la pelea que ovo Don Carnal y la Cuaresma», que a modo de alegoría representa las Carnestolendas personificadas en Don Carnal, un hombre mundano y amante de los placeres, y en oposición a este la Cuaresma como Doña Cuaresma, mujer recta y pura.

En el *Libro de Buen Amor*, cuyo análisis no se incluye en este estudio por razones cronológicas, Doña Cuaresma reta a Don Carnal a una batalla que dura una semana. Don Carnal acude con su ejército de bueyes, jabalíes, puercos, jamones, capones, gamos, corzos, gallinas, becerros, cabras y demás carnes, para enfrentarse a Doña Cuaresma y su legión de verduras, vegetales, pescados y mariscos.

Don Carnal, decide celebrar un fastuoso banquete. Propenso a los excesos, el banquete le provoca a él y a los suyos una enorme pesadez y sueño. Doña Cuaresma, aprovechando la situación y sin apenas oposición, entra de noche en la tienda de su enemigo, al cual somete y hace prisionero. Ese mismo día, Miércoles de Ceniza, Don Carnal debe confesarse y hacer penitencia. Mientras tanto Doña Cuaresma anuncia su victoria y llama a los feligreses

cristianos para que participen y reflexionen durante este tiempo de penitencia. Durante cuarenta días, Don Carnal parece verdaderamente arrepentido de sus pecados, pero en Domingo de Ramos, consigue burlar a su carcelero, Don Ayuno, para reunir de nuevo a su ejército. Doña Cuaresma, que no puede contrarrestar al nuevo ejército, decide huir a Jerusalén con sus mejores galas durante la noche del Viernes Santo. Al día siguiente, Don Carnal acompañado de Don Amor, Don Almuerzo y Doña Cena, entra triunfante en la ciudad sobre un carro musical.

Es importante prestar atención a la iconografía del cuadro, porque fácilmente se pueden distinguir dos partes: primero, la de la izquierda ambientada en las diversiones populares y los vicios del Carnaval; y segundo, la de la derecha dominada por la piedad religiosa y la abstinencia de la Cuaresma. A la izquierda se encuentra Don Carnal, representado como un hombre obeso que se sienta a horcajadas sobre un barril de vino, con cacerolas y un pastel en la cabeza. Sostiene en la mano un espetón con pedazos de carne, pollo y una cabeza de cerdo, con el que apunta a Doña Cuaresma como si se tratase de una lanza. Detrás del tonel de vino aparece a modo de séquito un grotesco personaje que lleva un embudo en la cabeza y va vestido de amarillo, color asociado al engaño. También hay un ciego que toca la zambomba, un niño que porta una vara con dos candelas envueltas en paja, y otros personajes enmascarados que tocan improvisados instrumentos musicales. A la derecha se encuentra Doña Cuaresma, que se representa como una anciana mujer que lleva en la cabeza una colmena y en su mano una pala con dos pescados. Los pescados y la miel de la colmena son dos símbolos gastronómicos de la dieta habitual durante el período de abstinencia. Doña Cuaresma está sentada además sobre una silla de iglesia que se encuentra en una carreta que arrastran una monja y un fraile. Le sigue un grupo de niños y un sacristán con agua bendita. Atrás algunas personas entregan limosnas a pobres y enfermos, como representación de la caridad cristiana, mientras que otras visten de negro y se cubren la cabeza con capuchas, en señal de penitencia. Al fondo de la composición se observan otros grupos de personajes que protagonizan escenas secundarias. Las de la izquierda están ambientadas en el Carnaval y tienen como centro una taberna, mientras que las de la derecha están relacionadas con la espiritualidad de la Cuaresma y su centro es una iglesia. En el centro de la composición, aparece al lado del pozo un matrimonio que camina de espaldas guiado por un bufón que porta una antorcha en la mano. La ropa del hombre tiene en la espalda un extraño bulto, similar al saco escondido que lleva la alegoría del Egoísmo. La mujer lleva colgado del cinturón un farol apagado y se deja guiar por la luz del bufón. El trío constituye una metáfora

de la masa ignorante que sigue ciega a un líder. Entre ellos y el pozo hay un cerdo, que suele encarnar el perjuicio y la destrucción inconsciente, y en este caso alude a lo que pueden llegar a provocar las masas cuando se comportan de manera irracional. Por el resto de la plaza se pueden observar a los leprosos, que se identifican por las colas de zorro. También aparecen jóvenes jugando, personajes cargando comida y vino, otros hombres trabajando, una mujer sacando agua del pozo y unas vendedoras de pescado. Todas estas escenas muestran situaciones sociales relacionadas con el final del período lúdico del Carnaval y los preliminares de la Cuaresma. La mujer que está subida a la escalera y limpia los cristales de la casa del fondo es una representación de la actitud de espera, preparación y purificación para la Pascua, como acontece en torno a la iglesia, de la que sale un grupo de fieles después de haber escuchado el sermón.

La obra de Brueghel es una descripción alegórica de las costumbres sociales y de los valores morales relacionados con el Carnaval y la Cuaresma. Manifiesta la contraposición entre el hedonismo frívolo del Carnaval, que es un testigo del paganismo heredado del mundo romano, y el ascetismo espiritual de la Cuaresma, que es indicativo de la moral impuesta por el cristianismo. Es el contraste entre la vida ordenada que implica la celebración de la Cuaresma frente a la vida de goces del Carnaval.

Posteriormente, Gaspar Lucas Hidalgo, en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) expresa también la oposición entre el Carnaval y la Cuaresma:

Martes era, que no lunes
martes de Carnestolendas,
víspera de la Ceniza,
primer día de Cuaresma.

ved qué martes y qué miércoles,
que vísperas y qué fiestas;
el martes lleno de risa,
el miércoles de tristeza.⁶⁴

En los versos de Gaspar Lucas Hidalgo se observa la considerable oposición que se hace en los versos 7 y 8: «el martes lleno de risa/el miércoles de tristeza». En ellos no solo se puede volver a observar el contraste que existe entre estos dos periodos, sino también la conciencia que el pueblo tiene de ellos. Así, el «martes» está «lleno de risa» y el «miércoles» de «tristeza», porque se ha terminado el momento de liberación que supone el Carnaval.

⁶⁴ Citado por J. M. Díez Borque, «Púlpito y máscaras en el Siglo de Oro» en J. Huerta Calvo, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1989, pág. 192.

Aunque resulte también paradójico, es la máscara lo que desvela la identidad del pueblo, porque su uso permite la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, normas y tabúes.

Si bien se ha entendido en este estudio que el siglo XVII comprende la auténtica maduración de todos los valores y motivos renacentistas, la autoexploración que implica el antropocentrismo se termina de alcanzar con los festejos carnavalescos y sus mascaradas, pues al disfrazarse el pueblo puede cambiar su identidad y liberarse, lo que acarrea connotaciones morales interesantes: las licencias carnavalescas responden, podría decirse, a una búsqueda del equilibrio social basado en el aparente desorden, lo que en una lectura bastante caprichosa podría volver a definirse como el *monstruo como representación de la armonía*. En palabras de Mijail Bajtin⁶⁵:

El carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de cualquier espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada.

El Carnaval supone en última instancia una superación del *theatrum mundi*, pues plantea unos personajes que eligen su identidad y así se liberan de la máscara con la que los cubre la sociedad, y aunque paradójicamente lo hacen poniéndose otra encima, enuncian temporalmente un nuevo yo. En relación con este problema barroco de la identidad, afirma Luis Vives-Ferrándiz⁶⁶ lo siguiente:

El tema del gran teatro del mundo habla del fraude y la mentira de la representación pues esta se desarrolla con las máscaras del papel que se está representando. La vida, la comedia de la vida, adquiere la forma de la mentira y el engaño porque está basada en máscaras. El hombre del Barroco es una máscara, comenta González García siguiendo a Maravall, que vive en una sociedad enmascarada y que piensa que solo mediante el disfraz, mediante la máscara, puede llegar a descubrirse a sí mismo.

En este mismo sentido, considera Rodríguez de la Flor⁶⁷ que «la máscara barroca es lo que posibilita al hombre encarnar su verdad social, encarnar y representar su papel en el teatro del mundo, fingir su papel en el escenario de la vida».

El Carnaval es entonces la máscara sobre la máscara por antonomasia; el yo elegido, ficticio, sobre el yo impuesto, que es también ficticio. Suponen las fiestas carnavalescas no

⁶⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1988, pág. 13.

⁶⁶ L. Vives-Ferrándiz Sánchez, ob. cit., pág. 197.

⁶⁷ F. Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005, págs. 129-139.

solo una superación del tópico literario, sino el significado moral que ello conlleva: una solución —aunque temporal— al desequilibrio social.

3.2.3.1. El mundo al revés

El Carnaval es libertad, autoconsciencia, renombramiento y relativo equilibrio; pero sobre todo, el Carnaval es el envés del pueblo. Todos los símbolos que acompañan la representación de estos festejos responden al principio de renovación y relativismo de la verdad, que está regido por la lógica del *mundo al revés*. Esta organización basada en lo contradictorio ofrece diversas expresiones de parodia: inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.

El *mundo al revés*, que tiene su máxima representación en las fiestas del Carnaval, se define como un universo ficticio que gira en torno a la locura y disuelve las jerarquías o leyes aceptadas como lógicas. Por ello resulta esperable la aparición de personajes que abastezcan los principios que rigen ese mundo irracional, lo que paralelamente se traduce de nuevo en el monstruo como representación de la armonía.

En la difusión del tema, afirma Carlos Vaíllo⁶⁸ que «varía la significación que se le presta [...] puede servir para reforzar la convicción reaccionaria de una decadencia de los principios morales o patrióticos de una sociedad [...] como para crear el efecto contrario, apoyando la renovación social». Por este motivo, el *mundo al revés* no solo vuelve a establecer una conexión con la idea de armonía relativa planteada a partir de la figura del *monstruo*, sino que también regresa a la conexión entre la estética de lo negativo y las taras e inquietudes morales de la sociedad.

El *loco* se convierte en la figura fundamental del universo que codifica el *mundo al revés*, por lo que la referencia al *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam resulta absolutamente necesaria. Interesa especialmente a este estudio el capítulo 38, porque en él define Erasmo que existen dos tipos de locura: la que significa «destrucción de conciencia y de costumbres civilizadas», y la que defiende el humor como complaciente de uno mismo y del mundo.

Esto afirma Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*:

⁶⁸ Carlos Vaíllo, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 380 (1982), pág. 365.

No hay por qué creer que toda locura sea un desastre [...] hay dos tipos de locura: la que envían las furias vengadoras desde el infierno [...] o cuando persiguen a un alma culpable y consciente con las furias y fantasmas del terror [...] hay otra locura muy distinta de ésta: procede de mí y es deseable por encima de todo. Aparece cuando el alma se siente liberada de las preocupaciones y angustias por una especie de desvarío, inundándola al mismo tiempo de deliciosos perfumes [...] No se debe tomar como loco a un legañoso que confunde un mulo con un asno, ni a quien se exalta ante un mal poema que considere perfecto. Pero si alguien de una manera habitual o constante yerra en sus sentidos y en sus juicios, habrá que considerarlo muy cerca de la locura [...] Sucede que, muchas veces, este tipo de locura tiende al placer y proporciona una notable alegría tanto a los que la padecen como a aquellos que son testigos de la misma, si bien estos últimos no son locos en el mismo sentido.⁶⁹

Erasmus comprende la locura como algo relativo, identifica su valor positivo y comprende el goce que produce en el sujeto que la padece. En primer lugar, afirma que «no hay por qué creer que toda locura sea un desastre» pues, aunque existe un tipo de locura asociada a lo infernal, a ella se le opone la que tiene facultades de renovación espiritual.

La locura que aparece «cuando el alma se siente liberada de las preocupaciones» es la que interesa en este punto de la reflexión, porque se relaciona directamente con el significado no solo del Carnaval, sino de todas las expresiones artísticas y literarias que se han analizado y comentado a lo largo de este estudio. Se trata de la «estética de lo negativo» cumpliendo sus consustanciales funciones de *alusión* y *elusión*. Alude el tema de la locura a la sociedad porque confiesa la necesidad de revelación, y elude porque, como se ha visto, implica en su significado una liberación. En la representación, la elusión la produce el tema de la locura debido principalmente al componente humorístico que le es natural.

Resulta interesante tener en cuenta *El cuerdo loco* de Lope de Vega (1602), porque en esta obra propone la locura como única escapatoria de uno de sus personajes. Antonio, que es el príncipe de Albania, decide ofrecer al conde *Próspero* el cargo de oficial del ejército para alejarlo de él y su amada Lucinda. Esta decisión decepciona a Dinardo y Rosania, madrastra de Antonio, porque contaban con el ejército como un modo de destronar al príncipe. Deciden entonces darle una bebida que lo vuelva loco con la ayuda del cocinero de palacio, pero Roberto confiesa la conspiración a Antonio y le aconseja que finja no estar cuerdo para que Dinardo y Rosania crean haber cumplido su proyecto:

ROBERTO	Yo les diré que en las aromas eché las yerbas de aquel veneno. Bébele en mi confianza fíngete loco, y entiende
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁶⁹ Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura*, ed. Pedro Rodríguez Santidirán, Madrid, Alianza Editorial, 1998, págs. 83-85.

quién, cuándo y cómo te vende.⁷⁰

La locura, como puede observarse, no es un modo de renovación o liberación, sino una cuestión de pura supervivencia.

El tema de la locura aparece también en *Los locos de Valencia* (ca. 1590), donde Lope había reflejado ya la naturaleza relativa de la locura. El poeta loco Belardo interviene en seis ocasiones mostrando erudición y sensatez. Pisano, el portero de la casa de los locos, lo presenta de la siguiente manera:

Belardo fue su nombre;
escribe versos y es del mundo fábula
con los varios sucesos de su vida,
aunque algunos le miran que merecen
este mismo lugar con mejor título.⁷¹

Por otro lado, es muy importante tener en cuenta *La Hora de todos y la Fortuna con seso* de Francisco de Quevedo. La obra responde a la noción básica de que el mundo está al revés, lo que se expresa en la queja contra la diosa *Fortuna* al principio y en el discurso de Júpiter, que expone la inevitable perversidad del mundo. Entre estos extremos aparecen pretensiones de restablecer el equilibrio alterado por las reglas del mundo al revés, aunque se entiende que el enderezamiento del vivir es una prueba del mundo al revés, de la realidad que solo está al derecho en apariencia.

Esto dice Júpiter a la Fortuna:

—Borracha, tus locuras, tus disparates y tus maldades son tales que persuades a la gente mortal que, pues no te vamos a la mano, que no hay dioses, y que el cielo está vacío, y que yo soy un dios de mala muerte. Quéjense que das a los delictos lo que se debe a los méritos, y los premios de la virtud al pecado; que encaramas en los tribunales a los que habías de subir a la horca, que das las dignidades a los que habías de quitar las orejas, que empobreces y abates a quien debieras enriquecer.⁷²

En el fragmento anterior expone Quevedo la teoría de que el mundo es un universo de contradicción donde la apariencia del bien esconde el mal. La Fortuna representa la continua y arbitraria transformación, así como la inestabilidad y fragilidad de la vida humana. Se hace una caricatura de este personaje alegórico, al degradarlo con los atributos de la embriaguez, la locura y la maldad.

⁷⁰ F. Lope de Vega, *El cuerdo loco*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editora Hernando, 1922, vv. 854-869.

⁷¹ F. Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, ed. C. Peña López, Madrid, Gredos, 2014, vv. 2549-2553.

⁷² F. de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 156-157.

En el pasaje «Damas que encubren años», se puede observar el componente humorístico de obra:

Iban diferentes mujeres por la calle; las unas a pie, y aunque algunas dellas se tomaban ya de los años, iban gorjeándose de andadura y desviviéndose de ponleví y naguas; otras iban embolsadas en coches, desañándose de navidades, con melindres y manoteando de cortinas; otras, tocadas de gorgoritas y vestidas de *noli me tangere*, iban iban en figura de camarines en una alacena de cristal con resabios de hornos de vidrio [...] unas y otras renaciéndose, arrulladas de galas, y con una niña postiza callando la vieja como la caca, pasando a la perspectiva o arismética de los ojos los ataúdes por las cunas.

Cogiólas la Hora y, topándolas Estoflerino y Magino y Origano y Argolio, con sus efemérides desenvainadas, embistieron con ellas a ponerlas a todas las fechas de sus vidas, con día, mes y año, hora, minutos y segundos [...] viendo ella que se le averiguaban sesenta y siete años, entigrecida y enserpentada, dijo:

—Yo no he nacido, legalizador de la muerte, aún no me han salido los dientes.⁷³

Se entiende, en este fragmento de *La Hora de todos*, que la apariencia es la representación engañosa del mundo mediante la humorística caricatura de las ancianas, quienes creen poder burlar el paso del tiempo. A través de esta descripción logra don Francisco de Quevedo el componente humorístico que permite la evasión del lector del siglo XVII, quien puede reconocer en las «Damas que encubren años» la alusión no solo a la apariencia y atributos frecuentes de las damas de la época, sino también a la preocupación por la vejez y el paso del tiempo.

La expresión «y con niña postiza callando la vieja como la caca» vuelve explícita la relación del pasaje con el componente carnavalesco que es consustancial al tópico del mundo al revés, por la pretensión de ser quien no se es. La «niña» es de hecho la máscara de la «vieja».

La Hora de todos y la Fortuna con seso permite argumentar de nuevo los dos fenómenos que han explicado en este estudio el fenómeno de la estética de lo negativo, porque no se queda en una descripción y caricatura del mundo —que está al revés—, sino que también relaciona el disparate y la carnavalización que en él se produce con las preocupaciones del siglo XVII. Así por ejemplo, las Damas que encubren años sirven como expresión del *tempus fugit*, al no asimilar las ancianas su edad; o del *memento mori*, cuando la Hora recuerda a las «viejas» la avanzada edad que tienen. Afirma de hecho Carlos Vaíllo⁷⁴ lo siguiente:

En *La Hora de todos y la Fortuna con seso* se desarrolla el tópico con fuerza y amplitud [...] gira en torno de la noción básica de que el mundo anda mal, al revés [...] se plantea más

⁷³ F. de Quevedo, ob. cit., págs.187-191.

⁷⁴ Carlos Vaíllo, art. cit., pág. 367.

bien como un castigo momentáneo que varía mucho de los tipos satíricos tradicionales, sometidos a inversiones bruscas de carácter carnavalesco, a los personajes elevados o históricos, tratados con más consideraciones y en otra clave distinta.

En Europa, la tradición iconográfica del *mundo al revés* aparece representada por ejemplo en la estampa popular del siglo XVI, e inspiró numerosos grabados hasta el siglo XIX. El análisis iconográfico de estas estampas revela las siguientes características fundamentales: 1º, la inversión de las normas y jerarquía social; 2º, la subversión o desequilibrio en la relación entre personas y animales; 3º, la inversión en las relaciones entre los propios animales y 4º, la subversión entre objetos.

Se puede tomar como ejemplo la siguiente estampa de Jean Baptist Bonart (ca. 1700), en la que se observa la inversión de las normas y la jerarquía social con el niño que castiga a los padres, o el hombre que cuida al niño frente a la mujer; así como el desequilibrio en la relación entre personas y animales con el asno que porta una fusta y pone a trabajar al dueño:



Fig. 19. Estampa del mundo al revés.

En la siguiente estampa de Paulus Fürst (1650), se puede observar además la subversión de las relaciones entre los propios animales, con el ave que caza al zorro, el ratón al gato o la cabra al león:

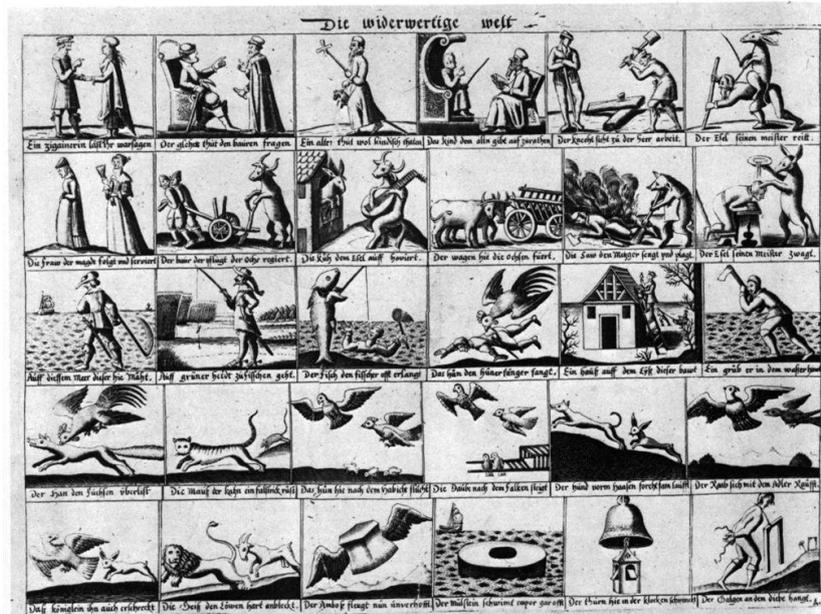


Fig. 20. Estampa del mundo al revés.

En definitiva, el *mundo al revés*, que se fundamenta principalmente en la idea burlesca de ser quien no se es, permite dar cuenta una vez más de cómo la estética de lo negativo responde principalmente a la necesidad social de evasión. Consigue cumplir esta función a través del componente humorístico, que el lector o espectador consigue interpretar gracias a los recursos de alusión que codifican las diferentes representaciones del tópico.

4. Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo era lograr una aproximación a la estética de lo negativo de los Siglos de Oro desde una perspectiva no exclusivamente literaria, comprender los principios que codifican el discurso estético de la fealdad con la finalidad de disolver la paradoja que en apariencia se encuentra en el disfrute de lo feo. La metodología empleada, que se ha basado fundamentalmente en la observación y cotejo de diferentes representaciones de la estética de lo negativo, ha permitido obtener resultados que han hecho posible alcanzar las metas propuestas inicialmente para este breve estudio:

- a. La lectura de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que se ha realizado desde una perspectiva fundamentada en los principios establecidos por Karl Rosenkranz en su *Estética de lo feo*, ha servido como pretexto para justificar la dependencia que existe entre la fealdad y la belleza. Lo feo como negación de lo bello implica necesariamente una relación complementaria entre los dos términos estéticos que se representa literariamente a través de los dos personajes gongorinos. Si bien es cierto que Galatea y Polifemo encarnan Renacimiento y Barroco respectivamente, estos se relacionan no exclusivamente por la oposición, sino también por la ya mencionada complementariedad que refuerza sus significaciones. Esto revela que el siglo XVII depende del ejercicio canónico del XVI para formular su contradicción, lo que justifica que el Barroco no es una oposición a su etapa inmediatamente anterior, sino el resultado de una maduración estética y conceptual que se ha logrado adaptar finalmente a la nueva sensibilidad de los Siglos de Oro. La naturaleza grotesca del cíclope advierte la necesidad de expresar el *monstruo* de la sociedad áurea, y esta contextualización del personaje advierte una relativa armonía en el gigante que anula la vigencia de los contornos renacentistas de la ninfa. Además, la maestría conceptual de don Luis de Góngora permite observar una perfecta sintonía entre la expresión y el contenido que termina de formular la primera de las conclusiones a las que se ha llegado: la fealdad se construye a partir de la negación del código clásico de la belleza, lo que afirma una relación de codependencia estética no solo entre los dos personajes gongorinos, sino también entre las dos etapas que metafóricamente representan. Del mismo modo, las condiciones estéticas de Polifemo se convierten en un instrumento de alusión al contexto histórico del periodo, lo que plantea la relativa armonía del cíclope. Por último, la maestría conceptual y estética de don Luis de Góngora refleja la manera

en la que se encauzan los conflictos sociales de la España de los Austrias: un aparente desorden expresivo que es el resultado de un complejo ejercicio de afinación conceptual.

- b. Los enanos y bufones pintados por Velázquez han permitido conocer la necesidad que tenían los monarcas de convivir con seres que poseían algún defecto psicológico o físico, tanto para lograr su divertimento como para potenciar su propio aspecto. El fenómeno de la caricatura permite observar la correspondencia que el hombre del Siglo de Oro establece entre las taras físicas y las morales, y además se rige por un principio metonímico que da lugar al humor o la parodia. Las fiestas carnavalescas, regidas por un principio que vuelve relativa la verdad, responden a la lógica del *mundo al revés* y representan la libertad temporal del pueblo, su autoconocimiento, renombramiento y relativo equilibrio. La observación y análisis de los retratos de poder y los sonetos referidos a la gente de placer, así como del fenómeno de la caricatura o de los festejos del Carnaval, ha derivado en la segunda de las conclusiones de este estudio: la estética de lo negativo no solo se rige por un principio de alusión social, sino también de elusión, porque la presencia de lo feo o de lo grotesco en el arte, la literatura y la vida de los Siglos de Oro persigue, en última instancia, el entretenimiento o la evasión.

5. Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis, *El erasmismo español. Una historia de la otra España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- ALBERT DE PACO, José María, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Optima, 2003.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1984.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1994.
- ALONSO VELOSO, María José, *El ornato burlesco en Quevedo: el estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- AZARA, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- _____ «Los monstruos de las grutas manieristas», en *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, Anagrama, 1990, págs. 47-58.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Robin Book, 1996.
- BIANCONI, Piero, *El Bosco*, Buenos Aires, Codex, 1964.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.
- BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- BOISIN, Walter, *La obra completa-pintura: El Bosco*, Taschen, Londres, 2000.
- CANAVAGGIO, Jean, «Perfil de un siglo», en *Historia de la literatura española. Siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995, págs. 1-18.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1965.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- DIEGO, Estrella de, «Pintar al otro: retratos de lo diferente», en C. Zurita (coord.), *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, págs. 251-270.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Sombras y luces en la España imperial*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *Historia de España siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2003.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.
- GARCÍA HERNÁN, David, *La historia sin complejos. La nueva visión del Imperio Español*, Madrid, Actas, 2010.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1989.
- _____, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.
- KAMEN, HENRY, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Madrid, Alianza, 1995.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1983.
- MICÓ, José María, *El «Polifemo» de Luis de Góngora*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- PÉREZ SALAZAR, Carmela, Cristina TABERNERO y Jesús María Usunáriz Garayoa (eds.), *Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*, New York, Peter Lang, 2013.
- QUEVEDO, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Cátedra, 1987.
- _____, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991.
- _____, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981.
- _____, *Poesía varia. Francisco de Quevedo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- RICO, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. I: *Edad Media*, coord. A. Deyermeond, vol: II, F. López Estrada (coord.) y vol. III, B. W. Wardropper (coord.), Barcelona, Crítica, 1980-1991.
- RÍO PARRA, Elena del, *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de oro español*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Teatro de la memoria*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y Bienestar Social, 1988.
- _____, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992.
- ROTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- VAÍLLO, Carlos, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380 (1982), págs. 364-393.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.

VEGA, Lope de, *El cuerdo loco*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editora Hernando, 1922.

_____, *Los locos de Valencia*, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, t. II, 2014, págs. 167-327.

VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.