

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Los conceptos de gusto y disgusto en Gracián con el ejemplo del cuerpo grotesco en *El Criticón*

Eduardo Muratta Bunsen  
(Freie Universität Berlin, Deutschland)

**Abstract** The concepts of taste (*gusto*) and disgust are two sides of the same coin. Whereas Gracián is consistent in his references to the former, its counterpart, disgust, has to be inferred from his silence on the concept. In this article, I discuss disgust by analyzing the relationship between the body and literary taste in Gracián's *Criticón*. I maintain that the Jesuit introduced a newly dynamic dimension on then-accepted ideas of taste. Further, I reject the improper identification of Gracián's innovations as an expression of 'bad taste' and propose instead the notion of disgust in as much as it refers to an aesthetic category that rejects the Rules of Decorum and follows the *Varietas* to design a grotesque body.

**Sumario** 1 Gusto y disgusto. – 2 Gusto y variedad. – 3 El cuerpo grotesco en *El Criticón*. – 4 Consideración final.

**Keywords** Grotesque body. Disgust. Fine taste. Decorum. Variety.

## 1 Gusto y disgusto

Los conceptos de gusto y disgusto son dos caras de una misma moneda. Mientras que Gracián tematiza constantemente su concepto de gusto, su contraparte, el disgusto, tiene que ser inferido a partir de sí mismo. A continuación discuto ambos conceptos con el ejemplo del tratamiento del cuerpo grotesco en *El Criticón* y argumento que únicamente mediante el concepto de disgusto se puede explicar el gusto a través de representaciones bizarras. Para ello, primeramente, fijo el sentido dinámico de los conceptos de gusto y disgusto, seguidamente los aplico a la representación del cuerpo y sus extensiones en la referida novela y, finalmente, extraigo las conclusiones que derivan de este análisis para establecer una poética del disgusto.

## 2 Gusto y variedad

El gusto es uno de los conceptos rectores de la obra de Gracián. Como concepto, el gusto es sinónimo de buen gusto. En el *Político* escribe el jesuita aragonés que «la variedad es madre del gusto» (Blanco 1993, p. 86), en una carta para Lastanosa incluida como un realce en *El Discreto* menciona la relatividad de la elección según la ocasión que convierte en «señor de todos los gustos» (Egido 1997, p. 214), en el *Oráculo manual* indica que «la alternación refresca el gusto» (Blanco 1993, p. 230) y «alternar lo agrio con lo dulce es prueba de buen gusto» (p. 292). Considerado de esta forma, el gusto es búsqueda de diversidad y evasión de la monotonía, que, en su versión renacentista, se denominó *varietas* y, según Alberti, atiende primariamente a la multiplicidad y a la abundancia: «primum enim quod in historia voluptatem afferat est ipsa copia et varietas rerum» (Grayson 1972, p. 78).

En la *Agudeza y arte de ingenio*, que es donde Gracián desarrolla su concepción literaria apuntando a «numerarle al ingenio sus modos y diferencias de conceptos, y intentar comprenderle su fecunda variedad» (Peralta et al. 2004, p. 515), se aplica el principio de la *varietas* al gusto literario en la siguiente caracterización:

Afecté la variedad en los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos para quienes se sazónó. El predicador estimará el sustancial concepto de Ambrosio; el humanista, el picante de Marcial. Aquí hallará el filósofo el prudente dicho de Séneca; el historiador, el malicioso de Tácito; el orador, el sutil de Plinio; y el poeta, el brillante de Ausonio, porque el que enseña es deudor universal. (p. 11)

La variedad de los ejemplos, la hermosura, la dulzura y la diversidad son los elementos característicos del gusto literario graciano, así como también son diversos sus destinatarios. Aquí se nos da un ejemplo de los modelos que se brindan a lo largo de la obra y de su público meta, destacándose también la variedad de sus receptores. En ello, además, resalta parte de la pedagogía jesuita resumida en el principio «lee, escribe y enseña» (*si vis esse doctus, lege; si vis esse doctior, scribe; si vis esse doctissimus, doce*), ya destacada por Miquel Batllori (1996, p. 312).

Pero hay muchísimos más autores en la *Agudeza* entre quienes, es de subrayar, destaca una mujer: Ana Vicencia de Mendoza, asidua participante de los certámenes poéticos de su época y de la cual el jesuita dice que «cantó así en emulación de la misma Euterpe» (Peralta et al. 2004, p. 107); resalto esta presencia y su comparación con la musa porque no es gratuita en un autor de consabida escritura misógina. Hay muchos más autores,

entre los cuales destacan Garcilaso: «el dulcísimo con una ingeniosa ficción» (p. 415), Guillén de Castro y Calderón, a quienes menciona «por la bizarría del verso, y por la invención» (p. 486), el ejemplar Góngora, quien «fue cisne, fue águila, fue fénix, en lo canoro, en lo agudo, y en lo extremado» (p. 35), y también se menciona a Quevedo y a Lope de Vega, los hermanos Argensola, Fray Luis, Camões y muchos más sobre los que Gracián concluye:

Los varones eminentes en la agudeza van en parte calificados en estos discursos, a prueba de sus citados conceptos. Faltarán algunos, de los agudos, pocos, por no haberlos podido alcanzar a las manos. [...] Otros se dejan, y aun de los celebrados por divinos, porque confieso que, les he hecho anatomía del alma, jamás la pude hallar. (p. 645)

Estos autores serían, hechas las sumas y las restas respectivas, los representantes del buen gusto y de la agudeza literaria que da lugar al conceptismo. En esta selección basada en la *varietas* se propone tanto a autores conocidos como a otros que no lo son, llamando la atención entre ellos la curiosa ausencia de Cervantes.<sup>1</sup> Esta concepción literaria está determinada, según se señala, por las «agradables proporciones conceptuosas, belleza del discurso» (p. 53). Aquí es la belleza, suprema finalidad del arte, la que junto a la *varietas* ha dado forma a ese canon.

Desde antiguo la belleza estuvo indisolublemente unida a la bondad. Esta íntima relación entre lo estético y lo moral dio lugar a la concepción denominada καλοκάγαθία, voz griega procedente de la aglutinación de lo bello (καλός) y lo bueno (ἀγαθός), permitiendo calificar a Sócrates, famoso por sus desproporciones físicas, como bello, y así poder afirmar, como se hace en el *Timeo*, que «todo lo que es bello es bueno y lo bello no es desmesurado» (Durán, Lisi 1992, p. 254).<sup>2</sup> Este elemento moralista en la concepción de lo bello se transformó en proporción, adecuación o conveniencia resumidos en lo que se llamó πρέπον (cfr. Pohlenz 1965, pp. 100 ss.), cuya equivalencia latina *decorum*, en castellano 'decoro', acompañó al buen gusto. En este sentido, en *El Discreto* indica Gracián

1 En *El Discreto* hay una referencia cervantina en el siguiente pasaje: «no todos los ridículos andantes salieron de La Mancha» (Egido 1998, p. 320), así como en la *Agudeza*, donde se lee en referencia al Comendador valenciano Escrivá: «ven, muerte, tan escondida» subrayando que «enmendóla alguno o la enajenó» (Peralta et al. 2004, p. 264) en alusión al capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote*.

2 Posteriormente fue Lessing quien, en el capítulo 22 de su *Laokoon* (1766), afirmó que de ninguna manera cabían juntos un cuerpo deforme y un alma bella, pues para el gusto eran como vinagre y aceite: «Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich» (Kreutzer 2003, p. 168).

que «hermanos fueron el Despejo, el Buen Gusto y el Decoro, que todo lo hermocean y todo lo sazonan» (Egido 1997, p. 304), es decir, participan de un indesligable vínculo originario.

No obstante, en el aforismo intitulado *Corriente, pero no indecente* del *Oráculo manual* observa Gracián que no siempre se ha de ser figurero, excéntrico o pesado, sino más bien recomienda observar la galantería cortesana, por lo cual «hase de ceder en algo al decoro para ganar la afición común» (Blanco 1993, p. 295).<sup>3</sup> Si bien el decoro es un sentimiento de orden, proporción y adecuación según los cánones de un discurso, esto es, un conjunto de prácticas sociales, también es cierto que no es regla absoluta e inviolable. Por eso Gracián puede paliar su observancia, como ocurre con la opción literaria de *El Criticón*, donde a la norma de belleza se le superpone una concepción estética individual constituida por el disgusto. Con este concepto directriz en la composición literaria de *El Criticón* se someten a crítica los cánones adquiridos, aceptados y promovidos socialmente. Por ejemplo, la felicidad no existe como estado alcanzable, sino que por el contrario consiste en el recorrido mismo de la vida, un proceso, un viaje. Por este tipo de tipicidades la novela experimentó agrios juicios ya entre sus contemporáneos como, por ejemplo, el del canónigo Manuel de Salinas y Linaza, integrante de la tertulia oscense en torno a Lastanosa, quien refiriéndose a esta novela la comparó con roñas: «se ha empleado todo en resolver los cienos hediondos y pestilentes, [...] siendo lo más que ha recogido, sucios, groseros y vilísimos andrajos» (Bonilla 1918, p. 128) o Sancho Terzón y Muela, anagrama de Matheu Sanz, quien criticó el ignominioso estilo de la novela: «en gramática tropieza a cada paso» (Gorsse, Jammes 1988, p. 98) y apologiza la descreencia al «olvidar la diligencia mayor y más debida, que era instruirle en la fe [a Andrenio y Critilo], enseñarle los divinos preceptos y darle noticia de la religión católica» (p. 164).

Gracias a la introducción del disgusto ceden el buen gusto y el decoro para dar lugar a la aceptación del público, antes traída del *Oráculo Manual*, que corresponde a un *delectare* vulgar, semejante al que el Fénix mencionó en su *Arte nuevo*. Esta aquiescencia permite dar respuesta a la

---

3 La observancia del principio de la *varietas* lleva a Gracián a decir que «es lisonjera la novedad» (Blanco 1993, p. 298). Del mismo modo, en *El Discreto* la novedad agrada por romper con la regularidad: «Remózanse las cosas con las circunstancias y desmiéntese e asco de lo rancio y el enfado de lo repetido, [...] es lisonjera la novedad, hechiza el gusto, y con solo variar de sainete se renuevan los objetos, que es gran arte de agradar» (Egido 1997, p. 336). Sobre este arte de agradar ha escrito Sánchez-Blanco que se trata de «la capacidad que debe poseer una persona para orientarse en cada situación, adaptándose a los individuos que le rodean, con vistas a caer en gracia o a no provocar desagrado. El ideal de Gracián consiste en prever las expectativas de los otros y en comportarse según eso. Un hombre de mal gusto es aquel que llama la atención porque le falta ese sentido para el momento y lo particular» (1989, p. 395).

pregunta que en su momento planteó Gerhart Schröder en su monografía sobre *El Criticón*: «¿por qué elige Gracián imágenes bizarras?» (Schröder 1966, p. 206).<sup>4</sup>

Lo bizarro, lo deforme o monstruoso corresponden a lo grotesco que, como ha señalado Bajtin, rebasan a la sátira e incluso, como propone Paul Ilie (1971), funda una moral (pp. 30-48). Pero en el caso del cuerpo grotesco se va más allá de la sátira y de lo moral, pues con él se plantea una crítica a un entorno cuyas coordenadas epistémicas, sociales, morales están trucadas, llegándose incluso a invertir su sentido original. Por eso, también cabe considerar al cuerpo grotesco como una encarnación del desengaño.

En su estudio sobre Rabelais y la cultura popular medieval y renacentista, publicado en 1965, el crítico ruso Mijail Bajtin se ocupa de la *Geschichte der grotesken Satyre* (1894) del romanista alemán Heinrich Schneegans para criticar su comprensión de lo grotesco. Bajtin califica la interpretación de Schneegans de «fundamentalmente inexacta» porque «ignora la ambivalencia profunda y esencial de lo grotesco» (Bajtin 1990, p. 273; énfasis del Autor) que lo condujo a interpretar las imágenes del cuerpo «con fines estrictamente satíricos» (p. 276). En juego está la interpretación que Schneegans hace, entre otras, del «proyecto de Panurgo de construir el cerco de París con órganos genitales» (p. 274).<sup>5</sup> Pero Bajtin encuentra que más allá de una sátira lo que está en cuestión es la imagen grotesca del cuerpo, que se caracteriza no sólo por la exageración que linda con lo imposible y monstruoso dentro de una lógica grotesca, argumentando que «el cuerpo humano es el material de construcción; la frontera entre el cuerpo y el mundo *se debilita*» (p. 281; énfasis del Autor), «en la base de las imágenes grotescas encontramos una *concepción particular del todo corporal y de sus límites*» (p. 284; énfasis del Autor). El realismo grotesco impugna el *ordo* conservador. Su arma más punzante fue la imagen grotesca del cuerpo que al rescatar la materialidad de lo corporal difumina las idealizaciones clásicas permitiendo, como indica Bajtin, el surgimiento de

4 Salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen.

5 El pasaje en cuestión dice que con los miembros viriles femeninos se pueden realizar murallas ciudadinas por su abundancia y economicidad: «Je voy que les callibistris [organs sexuels] des femmes de ce pays sont à meilleur marché que les pierres. D'iceulx faudroit bastir les murailles, en les arrangeant par bonne symmetrye d'architecture et mettant les plus grans au premiers rancz, et puis, en taluant [en talus] à doz d'asne, arranger les moyens et finalement les petitz, puis faire un beau petit entrelardement, à pointes de diamans comme la grosse tour de Bourges, de tant de bracquemars [épée, membres virils] enroiddys qui habitent par les braguettes claustrales» (Joukovsky 1993, p. 100). Cuerpos grotescos aparecen en Quevedo y Bosch, de quien Gracián escribe en su crisis sexta de la primera parte de *El Criticón* «¡Oh, qué bien pintaba el Bosco!» (Cantarino 1998, p. 141), así como en Góngora, Goya y muchos más entre quienes cabe destacar a Gutiérrez Solana, Torres Villarroel y Valle-Inclán.

la nueva corporalidad externa, producida por el cuerpo mismo, pero que ya no es el cuerpo, sino una extensión suya, un segundo cuerpo:

Lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda al cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. [...], el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste [...] el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo. (p. 285)

Esta representación grotesca del cuerpo, advierte Bajtin, no es nueva, sino añeja, alojada en la cultura popular o en el folclor que iba desafiando un discurso oficial, hegemónico, y alcanzándose por eso una dimensión disidente frente a ese discurso y, también, subversiva por su efecto desacralizante e iconoclasta que supone la representación grotesca del cuerpo, el cual abandona su estatuto medieval de *principium individuationis*, que era la medida material de lo individual, para alcanzar un estatuto desproporcionado e inconmensurable.

Ahora, con el cuerpo grotesco se constata una pérdida de los límites entre cuerpo y mundo. El cuerpo deja de ser un cuerpo para transformarse en una multiplicidad de cuerpos.

### 3 El cuerpo grotesco en *El Criticón*

En el siglo XVII, con *El Criticón*, cima de la producción literaria graciana, encontramos una representación grotesca del cuerpo que calza con esas características hasta aquí esbozadas. El cuerpo grotesco es representado por Gracián de manera ambivalente y su cercanía provoca cuando menos disgusto, término que entretanto ha devenido en una influyente categoría estética (cfr. Menninghaus 2003).

La primera parte de *El Criticón* (1651) está dedicada a repasar lo que ocurre *En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud*, es decir, que desde el inicio del proyecto literario se alegoriza la aventura de la vida como el resultado de un naufragio, un estado de intemperie existencial que, poco a poco, se va sobreponiendo a las adversidades. La crisis undécima titulada *El golfo cortesano* confronta a los viajeros protagónicos Andrenio y Critilo con los desafíos sociales de la vida cortesana. En ese marco aparece la siguiente referencia al cuerpo realizada por el personaje del Cortesano en diálogo con Critilo:

Pondera el autor [del *Galateo Español*] que es una bárbara asquerosidad, después de haberse sonado las narices, ponerse a mirar en el lienzo la inmundicia [...]. Perdóneme el autor y enseñe todo lo contrario. Diga que sí, que miren todos y vean lo que son en lo que echan; advierte el otro presumido de bachiller y conózcase que es un rapaz mocososo que aún no discurre ni sabe su mano derecha, no se desvanezca; entienda el otro que se estima de nasudo y de sagaz que no son sentencias ni sutilezas las que piensa, sino crasicies que distila del alambique de su nariz aguileña; persuádase la otra linda que no es tan ángel como la mienten ni es ámbar lo que alienta, sino que es un albañar afeitado; desengañese Alejandro que no es hijo de Júpiter, sino de la pudrición y nieto de la nada; entienda todo divino que es muy humano, y todo desvanecido que por más viento que tenga en la cabeza y por más humo, todo viene a resolverse en asco, y cuando más sonado, más mocososo. ¡Eh!, conozcamos todos y entendamos que somos unos sacos de hediondez: cuando niños mocos; cuando viejos flemas, y cuando hombres postemas. Esta otra que se sigue, es totalmente superflua. Dice que por ningún caso el cortesano, estando con otros, se saque la cera de los oídos, ni la esté retorciendo con los dedos, como quien hace fideos. (Cantarino 1998, p. 245)

En este caso el cuerpo produce otros cuerpos que provocan asco. Estos nuevos cuerpos son lo rapaz mocososo que se refiere al mozuelo que arrastra el humor segregado por las membranas mucosas; una destilante crasicie que es crasitud gruesa, una sustancia grasa e incluso mantecosa, albañar afeitado que es un depósito de inmundicias o el canal por donde tienen salida aguas inmundas, flemas que es mucosidad nasal despedida por la boca, el humor flemático y pituitoso arrojado por la boca, postemas o, mejor dicho, apostemas que designa hinchazones con pus. Se trata de una descripción del cuerpo grotesco cuyas nuevas corporalidades son esas excrecencias, supuraciones o secreciones corporales que se distancian del buen gusto y decoro. En este sentido ha indicado Aurora Egido que «Gracián cree también en el decoro estilístico por el que los géneros se someten a un ejercicio retórico determinado» (2001, p. 69), pero ese decoro estilístico es postergado permanentemente para dar lugar a imágenes grotescas como la del cuerpo.

Del mismo modo, en la segunda parte de *El Criticón* (1653), dedicada a la *Juiciosa cortesana filosofía, en el otoño de la varonil edad*, que tiene lugar cuando se ha ganado cierta experiencia en la vida y empieza la decrepitud corporal. En la crisis quinta, titulada *Plaza del populacho y corral del vulgo*, se encuentra una representación del cuerpo grotesco en la descripción satírica del vulgo:

Fue el caso que asomó por una de sus entradas, [...], un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros

para la carga, no tenía pecho con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo en todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caídas: era furioso en acometer, y luego se acobardaba. Hízose en un instante señor de la plaza, llenándola toda de tan horrible escuridad que no vieron más el sol de la verdad. (Cantarino 1998, p. 409)

El cuerpo grotesco aquí aparece como cuerpo monstruoso y deforme, con lengua pero sin cabeza, con hombros pero sin brazos, con dedos pero sin manos, deforme y torpe pues al carecer de ojos, una y otra vez, tropieza. Este cuerpo, que corresponde al vulgo, a la masa o populacho, está segmentado, dividido, mutilado. Pese a ello su apabullante presencia mayoritaria termina por confundirlo todo. Con lo cual su capacidad de formar la opinión pública aparece frontalmente opuesta a lo que es, la realidad, el desengaño o, en términos de la metafísica occidental, la verdad.

La tercera parte de *El Criticón* (1657) está dedicada al *Invierno de la vejez*, la fría y postrera etapa. En su crisis primera, *Horrores y honores de Vejecia*, esto es, la edad en que se espera veneración proveniente de la prudencia: «sabia, apacible y discreta» (p. 563), se halla una vez más una representación grotesca del cuerpo introducida en medio de un diálogo entre un amo y su joven lacayo:

«¿Eres amo o eres fantasma? ¿Qué diablo eres?». Sentóse en esto para que le descalzase, y habiendo desatado unos correones: «Estira, le dijo, de esa bota». Y fue de modo que se salió con bota y pierna, quedando de todo punto perdido, viendo su amo tan acabado. Mas éste, que debía tener mejor humor que humores, viéndole así turbado: «De poco te espantas, le dijo. Deja esa pierna y ase de esa cabeza». Y al mismo punto, como si fuera de tornillo, amagó con ambas manos a retorcer y a tirársela. El mozo no bastándole ya el ánimo, echó a huir con tal espanto, creyendo que venía rodando la cabeza de su amo tras él, que no paró en toda la casa ni en cuatro calles alrededor. Y con todo esto, se agravia de que le tengan por viejo, que todos desean llegar, y en siéndolo no lo quieren parecer: todos lo niegan y con semejantes engaños lo desmienten. (p. 565)

Este cuerpo es grotesco porque se puede segmentar. En este caso es un cuerpo mutilado y necesitado de prótesis que Pelegrín llama «sueño de adelantos biotécnicos» (2010, p. 187). Con este cuerpo proteico se abandonan los códigos del decoro al introducirse un distanciamiento del gusto o buen gusto, que he denominado intencionalmente disgusto para no usar el sintagma mal gusto, en primer lugar, porque la carga valorativa negativa del adjetivo predispone a un prejuicio y, en segundo lugar, para distinguirlo del reproche de la crítica neoclasicista dieciochesca que postergó su aporte, como hizo Luzán cuando dijo:

creería faltar a lo que debo a la verdad si callara que Lope de Vega Carpio y Don Luis de Góngora fueron los primeros que introdujeron esa no acertada mutación [(sic) el *mal gusto*]. Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles *tan depravado estilo* en su *Agudeza y arte de Ingenio*. (Sebold 2008, p. 162; énfasis del Autor)

Es el mismo Gracián quien desdeña el mal gusto señalando que «un mal gusto todo lo desazona [...]. Extremada elección la de la abeja, y qué mal gusto el de una mosca, pues en un mismo jardín solicita aquella la fragancia y esta la hediondez» (Egido 1997, p. 241). Empero, luego descubre la capacidad del gusto para contravenir sus propios principios y renovarse, según se menciona en la tercera crisis de la primera parte de *El Criticón*: «redimen esta civilidad del gusto los sabios con hacer reflexiones nuevas sobre perfecciones antiguas, renovando el gusto con la admiración» (Cantarino 1998, p. 87). Esta renovación del gusto mediante su contraparte disgusta al buen gusto y, a su vez, en tanto disgusto, renueva el gusto. La repudiada concepción del mal gusto es encarnada en *El Discreto* por Momo: «una cosa es ser Momo de mal gusto, pues se ceba en lo podrido; otra cosa es un integérrimo Catón, finísimo amante de la equidad» (Egido 1997, p. 315); ésta adquiere una renovación estética al privilegiarse el deleite en desmedro del decoro, como bien constataron Cervantes, Turia, Lopes da Veiga, Suárez de Figueroa, Barreda, Polo de Medina, Enríquez de Guzmán, el Fénix, Tirso y Calderón (cfr. Díez Borque 1992) con quienes conviene Gracián con su representación de cuerpos grotescos en *El Criticón*.

#### 4 Consideración final

¿Por qué ocurre esto en una novela del adalid del concepto del buen gusto? ¿Por qué nos presenta Gracián esta imagen del cuerpo? La respuesta a estas preguntas requiere que se plantee un nuevo enfoque que atienda a la *varietas* y mitigue el *decorum*, tal y como se subraya en la *Agudeza*: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato» (Peralta et al. 2004, p. 26). No cabe duda que la primerísima opción es estética y no epistémica.

De esta desatención de la verdad en beneficio de lo estético proviene el impulso que conduce a Gracián a representar cuerpos bizarros, cuerpos mutilados o segmentados, cuerpos proteicos, cuerpos segundos o, en suma, cuerpos grotescos. Todo lo cual abona en favor de una concepción literaria que, y esto es lo importante, se aleja del gusto o buen gusto como principio rector y abre paso a una innovadora poética del disgusto, cuya especificidad y dinamicidad como categoría estética así como su plasmación literaria en *El Criticón* provienen, como he querido mostrar, de la misma concepción de la belleza clásica, del decoro y del buen gusto.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Batlloori, Miquel (1996). *Baltasar Gracián i el Barroc*. València: Climent.
- Blanco, Emilio (ed.) (1993). *Gracián, Baltasar: Obras completas*, vol. 2. Madrid: Turner.
- Bonilla, Adolfo (1918). «Un manuscrito inédito del siglo XVII con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián». *Revista crítica hispano-americana*, 2 (3), pp. 121-135.
- Cantarino, Elena (ed.) (1998). *Gracián, Baltasar: El Criticón*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Diez Borque, José María (1992). «Lope de Vega y los gustos del ‘vulgo’». *Teatro*, 1, pp. 7-32.
- Durán, María de los Ángeles; Lisi, Francisco (eds.) (1992). *Platón: Diálogos*, vol. 6. Madrid: Gredos.
- Egido, Aurora (ed.) (1997). *Gracián, Baltasar: El Discreto*. Madrid: Alianza.
- Egido, Aurora (2001). *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gorsse, Odette; Jammes, Robert (1988). «La *Crítica de Reflexión* de Lorenzo Matheu y Sanz. Edición, índice y notas». *Criticón*, 43, pp. 73-188.
- Grayson, Cecil (1972). *Alberti, Leon Battista: On Painting and on Sculpture*. London: Phaidon.
- Ilie, Paul (1971). «Gracián and the Moral Grotesque». *Hispanic Review*, 39, pp. 30-48.
- Joukovsky, Françoise (éd.) (1993). *Rabelais, François: Pantagruel*. Paris: Flammarion.
- Kreutzer, Ingrid (Hrsg.) (2003). *Lessing, Gotthold E.: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ingrid Kreutzer. Stuttgart: Reclam.
- Menninghaus, Winfried (2003). *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Albany (NY): State University of New York Press.
- Pelegrín, Benito (2010). «Del cuerpo antitético al cuerpo sintético en *El Criticón*. De la ficción a la ciencia y ciencia ficción». En: Neumeister, Sebastian (ed.), *Los conceptos de Gracián*. Berlín: Frey, pp. 173-192.
- Peralta, Ceferino et al. (eds.) (2004). *Gracián, Baltasar: Agudeza y arte de ingenio*. 2 vols. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Pohlenz, Max (1965). «Τὸνρέπων: Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes». In: *Kleine Schriften I*. Hildesheim: Olms, pp. 100-139.
- Sánchez-Blanco, Francisco (1989). «Los comienzos de una estética del gusto español en el Renacimiento». *Revista de Literatura*, 51 (102), pp. 395-409.
- Schröder, Gerhart (1966). *Baltasar Gracián's 'Criticón'*. München: Fink.
- Sebold, Russell P. (2008). *Ignacio de Luzán: La poética*. Madrid: Cátedra.