

OTROS RECORRIDOS DEL REALISMO CERVANTINO

Mucho se ha dicho sobre la escritura cervantina, sin embargo, cuando se trata el tema del realismo, se toma en cuenta sobre todo la representación de la realidad histórica y geográfica de la época que el escritor nos propone en sus textos. A este propósito se hace referencia o al realismo de la picaresca o, en el caso de *Las novelas ejemplares*, a las categorías de 'idealismo' y 'realismo' que se han utilizado para clasificar las doce narraciones que forman el volumen.¹

Por mi parte en la investigación sobre las modalidades de realismo que Cervantes practica en sus obras, trabajo al que me dedico desde hace algún tiempo, he fijado mi atención en la manera más o menos detallada con que Cervantes describe ambientes, personajes, objetos, con el fin de verificar la función que desarrolla en su prosa la presencia o ausencia, abundancia o escasez de elementos descriptivos. Este tipo de interés no se aleja mucho de los ensayos que han precedido éstos últimos, puesto que, cuando investigaba sobre la teatralidad de ciertas escenas del *Quijote* o analizaba el valor simbólico de algunos signos icónicos presentes en su narración, siempre me guiaba la atención a la capacidad de estos textos de empujar al lector a proyectar en un texto visivo lo que la palabra describe o más sencillamente sugiere (Ruta, "Aspectos iconológicos del *Quijote*"; Ruta, "La escena del *Quijote*").

Por lo que se refiere a algunos lugares del *Quijote*, llegué a la conclusión de que la carencia descriptiva se remediaba con el desarrollo de la acción y la presencia de personajes, elementos que, animando la escena, la llenan de aquella concreción cuya huella no se percibe en la página escrita (Ruta, "Dos ejemplos de realismo: La venta y el mar en el universo quijotesco").

Examinando los retratos femeninos de la Primera Parte del *Quijote*, he verificado que la descripción se hace más detallada en el caso de las mujeres feas, pues de ellas no existía, como para las hermosas, un modelo ideal, cuyos rasgos el lector hubiera podido imaginar fácilmente. Una más atenta especificación de los atributos confiere a estos personajes mayor identidad física que a las mujeres hermosas, no faltando tampoco en esta dirección ejemplos de fealdad extrema (Ruta, "Implicito y

explícito en la descripción de la mujer en el *Quijote*").

Para seguir en el trabajo he elegido la pareja de *Novelas ejemplares* compuesta por *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, obras de las que he tenido que ocuparme por otras razones. También las mujeres de *Las novelas ejemplares* son de belleza extraordinaria y al mismo tiempo dotadas de todas las virtudes deseables. Se ha notado en éstas que los personajes femeninos, enriquecidos de cualidades positivas, pertenecen generalmente a la nobleza, mientras que "Las mujeres de clase baja no sólo son corrientes, sino poco inteligentes, poco escrupulosas, feas, y su honra les tiene sin cuidado" (Corral 403).

En *El casamiento engañoso* el personaje femenino de doña Estefanía constituye el eje alrededor del cual se estructura la sencilla historia del doble engaño realizado por los dos cónyuges y que además permite la existencia del *Coloquio*, puesto que sin ella el Alférez Campuzano no hubiera enfermado de sífilis y por consiguiente no hubiera escuchado en su estancia en el Hospital de la Resurrección de Valladolid el diálogo entre los dos perros Berganza y Cipión.

Nos preguntamos, entonces, qué sabemos de este tan fundamental personaje por lo que concierne a su aspecto exterior. No podemos dejar pasar los detalles con los que la mujer se presenta en su primera aparición:

...y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto; y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora *una muy blanca mano, con muy buenas sortijas*.²

Los dos primeros indicios se refieren a una parte pequeña de la figura pero por convención muy significativa; una mano blanca es un signo de nobleza que el adorno de las sortijas por su preciosidad confirma. Más que a la belleza física los detalles parecen relacionarse a la condición social y económica del personaje de forma que se empieza a tejer la red de relaciones en la que se va a plantear el engaño.

Al alejarse la mujer, el Alférez queda sujeto a los efectos del amor: "Yo quedé abrasado con las manos de nieve que había visto y muerto

por el rostro que deseaba ver..." (224). Adaptándose al código petrarquista el escritor utiliza el concepto antitético de la nieve-fuego, donde, según el uso convencional de la imagen, la nieve representa la blancura de la mano, pero también la frialdad de la mujer y el temor del amante de que la pasión, que acaba de encenderse en su alma, no sea correspondida (Manero Sorrolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*). Si lo que ha visto le ha hecho daño, aún más grave es el efecto de lo que no ha conseguido ver.

Cuando se vuelve a tratar de doña Estefanía, leemos:

Hallé una casa muy bien aderezada y una mujer de hasta treinta años, a quien conocí por las manos. No era hermosa en extremo; pero éralo de suerte que podía enamorar comunicada, porque tenía un tono de habla tan suave que se entraba por los oídos en el alma. (224)

La mano funciona como señal de reconocimiento, elemento que confiere la identidad al héroe, como ocurre en los cuentos de magia que Propp describe en su gramática narrativa (*Morfología del cuento*); luego se pasa a un tipo de retrato realmente sintético puesto que se basa solamente en una oración muy sencilla: "No era hermosa en extremo." Oración simple desde el punto de vista morfosintáctico y léxico, pero llena de significado para el lector habitual de Cervantes. Como he subrayado en el ensayo citado, sin descubrir novedades, las mujeres del *Quijote* son generalmente "hermosas en extremo," tanto que, cuando en la venta de Palomeque se reúnen todas las damas procedentes de distintos lugares, el narrador no puede hacer una clasificación entre ellas sino admitir, cuando por último entra doña Clara, que:

... a no haber visto a Dorotea y a Luscinda y a Zoraida, que en la venta estaban, creyeran que otra tal hermosura como la desta doncella difícilmente pudiera hallarse. (Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* I: 829)

No es, pues, rasgo habitual del sistema descriptivo cervantino el que una mujer de aparente buena condición social sea de mediana belleza. Para los que, según la versión más difundida del Neoplatonismo, creían en la ecuación entre belleza y bondad,³ esta limitación hubiera podido

funcionar como sugerencia de una carencia existente también en el otro término. En efecto llega el momento en que doña Estefanía tiene que declarar su condición pasada y presente, pero lo hace de modo tal que se pone en función el atractivo que en su descripción el narrador había subrayado, la capacidad de enamorar con la palabra, a la que se alude en la voz verbal 'comunicada'.⁴ La palabra, adquiriendo calidad física por medio de la voz que la expresa, actúa como elemento de fascinación; mientras en el citado código petrarquista era la belleza exterior que entraba en el alma del hombre por los ojos, aquí es 'el tono del habla' que llega al alma por los oídos. La magia de la música y la melodía del canto constituían ya para los clásicos una insinuante forma de encanto, cuyo poder escapaba también al control de la razón. Las consecuencias que podían derivar de esta forma de seducción se representaron por medio de los mitos de Orfeo y de las Sirenas.⁵ En el caso de la escritura este poder se hace doblemente eficaz puesto que la fuerza de la palabra hablada se concretiza en la palabra escrita.

En la novela se plantea de esta forma el engaño recíproco en el que la mujer resulta vencedora no solamente porque consigue persuadir del todo al Alférez, que quiere abandonar su mal propósito,⁶ sino porque lo deja marcado por aquella peligrosa enfermedad.

El primer acontecimiento que pone en crisis el programa de doña Estefanía es la imprevista llegada de doña Clementa Bueso, la dueña de la casa, cuyo aspecto físico se descuida totalmente, mientras que se describe con abundancia de pormenores su vestuario. Ella se presenta

...vestida de raso verde prensado, con muchos pasamanos de oro, capotillo de lo mismo y con la misma guarnición, sombrero con plumas verdes, blancas y encarnadas, y con rico cintillo de oro, y con un delgado velo cubierta la mitad del rostro. (228-229)

Lo que resulta es una manera de vestir con ricos adornos, probablemente un tanto llamativos por el vivaz acercamiento de los colores que culmina en las plumas del sombrero. Nada se dice de la cara que está cubierta por un velo, según la costumbre del tiempo. Ni por otra parte es muy funcional para el desarrollo de la historia conocer los rasgos de doña Clementa, puesto que lo que interesa es su papel en la realización del engaño tramado por doña Estefanía contra Campuzano; para esto es más útil darse cuenta de su acomodada condición social.

No se describe ni a la dueña Hortigosa, personaje absolutamente secundario, ni tampoco a la amiga de la perversa mujer que le da hospedaje a la pareja en su casa. También en este caso no tiene importancia el hecho de conocer su aspecto físico, siendo su presencia solamente funcional a la acción.

Pasando al *Coloquio de los perros* no es fácil encontrar retratos de mujeres ni bellas ni feas, siendo ésta la única novela en que no se tratan historias amorosas. Sin embargo Cervantes nos entrega en ella una de las más hiperbólicas de sus descripciones al representarnos la escena de la untura de la hechicera Cañizares. Después de haberse untado todo el cuerpo, antes desnudado, la vieja se queda tendida en el suelo mostrando una figura espantosa:

Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgüeñada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada. (301)

Nos encontramos con una descripción del cuerpo y de la cara de la vieja bruja que se puede colocar dentro del género de la caricatura por lo exagerado de cada rasgo y la total ausencia de características positivas.⁷ No parece ser cosa humana puesto que le da asco al mismo Berganza, que no debía de tener un estómago tan fino siendo perro y criado en un matadero. Como en el caso del retrato de Maritornes, Cervantes se compromete en dibujar un ejemplo de fealdad extrema, realmente grotesca, que parece alejarse de cualquier principio de verosimilitud. Pero el cuerpo viejo, flaco, negro de la Cañizares es sobre todo 'endemoniado', es decir que produce miedo no sólo por lo horrible que es, sino también por ser receptáculo del diablo y por consiguiente de los pecados más despreciables así como las mujeres hermosas lo son de todas las hipotéticas virtudes.

Una conclusión parecida haría colocar el universo cervantino de lleno en el platonismo así como lo confirmaría, por las referencias que se han

subrayado, el retrato de doña Estefanía.⁸ Sin embargo en el mismo *Coloquio* hay otros indicios que dejan paso a algunas perplejidades; como siempre el mundo de Cervantes se revela más complejo de lo que puede parecer en una primera aproximación. En el episodio del matadero la moza que le quita a Berganza el pedazo de carne destinado a la amiga de Nicolás el Romo es 'hermosa en extremo'. Además de esta vaga indicación de ella el texto sólo nos hace conocer la habilidad en substituir la apetitosa prenda con el 'chapín viejo', gesto que sin ninguna duda deja suponer una precedente relación entre la mujer y el jifero. Por lo tanto la hermosa moza no parece ser mujer de virtudes ejemplares y sin embargo el perro no la acomete para recobrar lo que le había hurtado, no queriendo poner "... su boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y blancas" (248). La blancura de las manos, que se acompaña a una belleza genéricamente aludida, evoca otra vez los tópicos del código petrarquista, pero a la gallarda moza no se la puede aparentar con las mujeres hermosas y honestas que pueblan aquel universo de ficción. Una vez aún Cervantes se opone a la concepción metafísica de unir la belleza a la bondad.

Molho, al notar el respeto del perro hacia la belleza humana y, de paso, la quiebra del código neoplatónico, los interpretó sobre todo como inicial indiferencia del animal hacia los comportamientos de los hombres (23-24). Un trabajo muy reciente escudriña los posibles significados del episodio deteniéndose en el análisis de los vocablos 'chapín', 'carne', 'lobo'. Emerge una enraizada lascivia que no ahorra tampoco al perro por el supuesto componente humano de su ser (Alvárez Martínez).

Algo parecido ocurre también en el episodio en el que Berganza sirve al alguacil. Este tenía por compañero de estafa al escribano y: "...estaban los dos amancebados con dos mujercillas, no de poco más o menos, sino de menos en todo; verdad es que tenían algo de buenas caras, pero mucho de desenfado y de taimería putesca" (275). Por sus trajes las dos mozas revelan abiertamente la profesión que utilizan para hacer caer en la red de los dos amigos a los extranjeros que pasaban por Sevilla y Cádiz con ocasión de la feria otoñal. No hay duda de que estas mujeres no son un ejemplo de virtudes, pero tampoco son feas o grotescas: su aspecto físico parece ser cuanto menos normal. Lo mismo pasa en otros casos en que se introducen ramera; estamos pensando en las mujeres que en el II capítulo de la Primera Parte del *Quijote* están delante de la venta-castillo y que con mucho brío se adecúan a la locura del caballero,

o en la Escalanta y la Gananciosa que se presentan en casa de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*. En esta circunstancia el narrador se detiene en la descripción de sus afeites, sus trajes y sus descarados modales (Cervantes Saavedra, 1990 I: 248), pero, como en el caso de las putas-doncellas, no se ocupa en dibujar sus caras y cuerpos. Es como si ellas llevaran una máscara que, mientras declara su papel, oculta su verdadera naturaleza.

Por otro lado en la primera parte de *La española inglesa* el narrador hace un retrato físico y moral de la protagonista de los más atractivos: tanto de niña como de moza Isabela es de 'incomparable hermosura', tiene 'tan buen natural' que aprende fácilmente todo cuanto se le enseña, llega a hablar perfectamente español e inglés, toca muy bien todos los instrumentos adecuados a una mujer, canta con una voz que parece una dádiva del cielo. La joven, pues, se presenta como un conjunto de hermosura, virtudes y gracias. Luego en la descripción de la transformación de su cara, como consecuencia del veneno ingerido, el escritor no ahorra pormenores que por su repugnancia le hacen concluir: "Finalmente, quedó tan fea, que como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad" (Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*, 1988, II: 81). Esto no impide que Ricaredo siga amando a la mujer por las 'infinitas virtudes' de su alma, que no se han perdido en el momento en que han intentado destruir aquella belleza física que solía ser el medio por el que el amor conseguía herir al hombre. Notamos al margen, además, que ninguna ironía o sarcasmo se introducen en la descripción, así que este modelo de fealdad no es comparable con los dos en precedencia mencionados. La exageración de los detalles no contribuye, esta vez, a formar un retrato grotesco sino más bien a subrayar la fuerza del sentimiento que anima a Ricaredo.⁹

Las correspondencias entre beldad y bondad y fealdad y maldad, entonces, de vez en cuando no están respetadas. Cuando no tiene valor el sentido metafórico de la hipérbole, cualquiera que sea el polo del eje, los personajes se hacen más regulares y reales. Con respecto a sus retratos, se confirma la idea de que se les traza con mayor o menor atención según ésta resulte útil al desarrollo de la historia; los famosos detalles 'inútiles'¹⁰ nunca lo son realmente, puesto que su presencia se relaciona normalmente con alguna otra parte del sistema narrativo del texto cervantino, que explica y justifica su existencia.

Notas

- 1 Pierce; Blanco Aguinaga; Dunn; Sobejano.
- 2 Cervantes, *Novelas ejemplares* III: 223; la cursiva es nuestra.
- 3 "Petrarquismo, platonismo y tratados de amor" y la bibliografía allí citada en Manero Sorrolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España* 116-131.
- 4 J. Rodríguez-Luis había observado la novedad del personaje de doña Estefanía:

Ni verdaderamente hermosa, ni distinguida, ni brillante en su discreción, doña Estefanía es una mujer como casi todas, cuya capacidad de enamorar reside en virtudes imponderables que caen, por lo tanto, fuera de las exigencias del tipo de novela más frecuente en la colección cervantina, donde jóvenes caballeros de apostura y virtudes ideales se enamoran sin remedio y para la eternidad de doncellas que reúnen toda la belleza, discreción y honestidad posibles. (43)
- 5 Los dos mitos han tenido gran vitalidad en la historia de la cultura occidental adecuándose en el tiempo a distintas interpretaciones. En la crítica francesa sobre todo los temas han sido tratados en varios lugares entre otros por Barthes, Lacan, Mannoni. Véanse en particular de Maurice Blanchot *L'espace littéraire* y *Le livre à venir*.
- 6 "...en los cuales días, por verme tan regalado y tan bien servido, iba mudando en buena la mala intención con que aquel negocio había comenzado" (228).
- 7 Este trozo ha sido puesto de relieve por la mayoría de los críticos que se han ocupado de la novela. Entre los estudios más recientes recordamos el comentario de Querillacq: "...la escena en que la Cañizares se unta y la descripción del cuerpo de la vieja --cuadro de la mejor vena satírica y muy digno de figurar en una antología junto a textos de Quevedo o Villon-- ..." (110).
- 8 A favor de la conformidad entre la teoría neoplatónica y el universo cervantino se ha manifestado Mezcler.
- 9 Bastante similar es el episodio de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en que la hermosura de Auristela sufre una metamorfosis negativa para volver a su aspecto original, una vez interrumpida la hechicería practicada contra su persona.
- 10 Barthes.

Bibliografía

- Alvárez Martínez, José Luis. "Berganza y la moza ventanera." *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* xii 2 (1992): 63-77.
- Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Communications* 11 (1968).

- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- . *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 313-342.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Vicente Gaos. 3 vols. Madrid: Gredos, 1987.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. 3 vols. Madrid: Editorial Castalia, 1982.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Editorial Castalia, 1969.
- Corral, Helia Ma. "La mujer en las *Novelas ejemplares* de Miguel Cervantes Saavedra." *Cervantes. Su obra y su mundo*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 397-408.
- Dunn, Peter N. "Las novelas ejemplares." *Suma cervantina*. Eds. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley. London: Tamesis Books, 1973. 81-118.
- López Fanego, Otilia. "Algunas reflexiones acerca de la mujer en Montaigne y en Cervantes." *Anales cervantinos* 19 (1981): 105-117.
- Manero Sorrolla, Ma. Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona: PPU, 1990.
- . *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987.
- Mezcler, William. "Neoplatonismo y el Quijote." *Anales cervantinos* 25-26 (1987-88): 315-325.
- Molho, Maurice. "Remarques sur le Mariage trompeur et Colloque des chiens." *Cervantès, El casamiento engañoso y coloquio de los perros / Le mariage trompeur et colloque des chiens*. Paris: Aubier-Flammarion, 1970.
- Querillacq, René. "El Coloquio de los perros: Cervantes frente a su época y a sí mismo." *Anales cervantinos* 27 (1989): 91-137.
- Pierce, Frank. "Reality and Realism in the *Exemplary Novels*." *Bulletin of Hispanic Studies* 30 (1953): 134-142.
- Propp, Vladimir Ja. *Morfología del cuento de hadas*. Barcelona: Fundamentos, 1971.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.
- Ruta, Maria Caterina. "Aspectos iconológicos del Quijote." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990): 875-886.
- . "Dos ejemplos de realismo: La venta y el mar en el universo quijotesco." *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Sevilla, 3-5 diciembre 1990. Madrid: Visor Libros, 1992. 763-774.
- . "La escena del Quijote: apuntes de un lector-espectador." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-25 agosto 1988. Barcelona: PPU, 1992. 703-711.
- . "Implicito y explícito en la descripción de la mujer en el Quijote." *Actas I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Almagro, 24-29 junio

1991. En prensa.

---. "Modulazioni del realismo cervantino." *Don Chisciotte a Padova*. Padova: Editoriale Programma, 1992. 65-79.

Sobejano, Gonzalo. "El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes." *Hispanic Review* 43 (1975): 25-41.