

ESTEREOTIPOS Y ORIGINALIDAD DE LO FEO EN LA ESCRITURA CERVANTINA

María Caterina Ruta
Università di Palermo

El tema de lo bello pertenece al área de la Estética desde que esta disciplina recibió un estatuto autónomo; antes el asunto se trataba en las disertaciones filosóficas en paralelo con la organización de los principios teóricos de las distintas artes. Nos remontamos, por lo tanto, a Platón y Aristóteles para encontrar fijado en la página escrita el planteamiento del tema; a partir de aquel momento se construye la posibilidad de una doble perspectiva desde la cual mirar los fenómenos estéticos. Puesto que con el pensamiento griego nos colocamos en una posición perceptiva-visual, hay que observar que es entonces cuando nace el concepto de arte en cuanto imitación de la naturaleza. Pero recordamos que, mientras para Platón se trata de una imitación de segundo grado, siendo la naturaleza la imitación del mundo de las ideas, en la teoría aristotélica con respecto a la actividad mimética se pone la distinción entre verdadero y verosímil. Dentro del primero cabe la realidad, en el segundo los productos del arte; se objeta de esta forma a la consecuencia del planteamiento platónico que había asimilado al concepto de lo bello (aspecto estético) el de lo bueno (aspecto ético) y de lo verdadero (aspecto aletético). Lo feo en cuanto malo y falso no pertenecía al mundo divino y por lo tanto no tenía acceso a su representación. Todo lo que suscitaba reacciones pasionales era solamente perjudicial al equilibrio al que debía aspirar el sabio. El filósofo estagirita en cambio recurre al concepto de catarsis, utilizándolo tanto en la tragedia, a través de la representación de las pasiones, como en la comedia, a través de la comicidad; de esta forma abría las puertas a lo feo en sus facetas psíquicas y físicas y para tener en cuenta a la idea platónica de armonía y equilibrio, exigía de lo cómico la ausencia de maldad y daño en cuanto a la persona considerada; la risa procedente

de las técnicas utilizadas tenía que dejar el ánimo humano más sosegado y purificado¹.

En efecto en el curso de mi investigación sobre lo feo en el arte me he enfrentado en la mayoría de los casos con referencias a lo cómico, a la sátira, a la burla, al chiste². Parece inevitable relacionar la fealdad, en cuanto resultado de deformaciones del cuerpo o vicios del alma, con el tono jocoso, irónico, paródico, sin embargo, como queda dicho, Aristóteles en su concepto de catarsis incluía también las pasiones fuertes a las que se podía reaccionar de manera positiva. Aceptando el uso de lo feo en los textos trágicos, le confirió una dignidad que este aspecto del arte volvió a recobrar sólo con el romanticismo³. No hay que olvidar, además, que en la antigüedad clásica se elaboró también la categoría estética de lo 'sublime'⁴; es decir se individualizó la posibilidad del arte de traspasar las fronteras de la norma para llegar a una forma especial de belleza, incluso a través de la fealdad⁵. En la práctica la deformación de los caracteres de un modelo considerado regular puede variar de lo simplemente ridículo a lo grotesco, lo monstruoso, lo repugnante, lo obsceno, según la actitud ideológica del autor⁶. Por consiguiente los resultados producirán efectos cómicos, irónicos o sarcásticos.

En todo esto se basa el problema fundamental de definir los cánones de la belleza y la fealdad. Ningún teórico duda en situar estas categorías en la esfera de la subjetividad, sin embargo por lo que se refiere a la belleza en cada época se establecen reglas que la colectividad acepta por convención: lo feo, pues, sería todo lo que contradice a estas normas según una graduación que varía en relación al género artístico considerado y al código de la época. En su *Teoría estética* Adorno llega a afirmar que en nuestra época la fealdad ha suplantado el lugar de la hermosura por la carga negativa con la que se

¹ Sobre el tema véanse K. Rosenkranz, *Estética del brutto*, trad. it., Palermo, Aesthetica Edizioni, 1984, (*Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853; *Estética de lo feo*, trad. esp., Madrid, Julio Ollero, 1992) y la interesante *Presentazione* de R. Bodei, pp. 7-40 que sintetiza la historia y evolución del concepto; A. Plebe, *La nascita del comico*, Bari, Editori Laterza, 1956, especialmente las pp. 17-45 y 231-241.

² Además de la bibliografía ya citada sobre lo cómico cf. G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974; G. Ferroni (ed.), *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983; N. Borsellino, *Il comico*, en *Letteratura italiana. Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, vol. 5, pp. 419-457 y *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante al Belli*, Milano, Garzanti, 1989.

³ Véanse de V. Hugo la *Préface de Cromwell* (1827), Paris, Garnier Flammarion, 1968, pp.60-109 y *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Garnier Flammarion, 1967.

⁴ Cf. Anónimo, *Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de J. Alsina Clota, Barcelona, 1985; sobre el tema se encuentra una información bibliográfica muy amplia en G. Lombardo, F. Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografía*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1993; además cf.: L. Russo (ed.), *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987 y E. Mattioli, *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena, Mucchi, 1988.

⁵ Se piensa inmediatamente en la creación del Polifemo gongorino y en el inolvidable ensayo de D. Alonso, *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora*, en *Poesía española*, 5ª ed., Madrid, Gredos, 1976 (1950), pp. 315-392.

⁶ Acaba de publicarse el volumen *De lo grotesco* (R. de Diego y L. Vázquez eds, Vitoria-Gasteiz, 1996) donde se encuentran numerosas reflexiones e indicaciones bibliográficas sobre el tema; véanse en especial modo el *Prólogo* de las dos editors (pp. 7-18) y el ensayo de Jorge Urrutia, *Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espajados de Villa Palagonia*, pp. 33-40.

opone dialécticamente a lo bello convencional, representando todo lo que ha sido reprimido durante siglos⁷. En esta postura se manifiesta también la variabilidad a la que está sometido en el tiempo todo lo que atañe a cuestiones de 'gusto'⁸.

La fealdad en cuanto efecto de la representación artística tiene que ser el resultado de algo bien realizado, del logro de la perfección artística⁹. Después de subrayar el peligro de la falta de sentido estético en la persecución de una belleza clásica siempre en busca de la normalidad, el lógico Robert Blanché advierte contra la ilusión de una realización fácil de la fealdad afirmando que:

Ce qui est difficile, c'est de produire une laideur telle qu'elle se hausse au niveau du grand art. Il ne suffit pas qu'elle soit voulue, il faut qu'elle soit réussie. Elle exige des qualités d'originalité, d'expression qui éveillent l'intérêt; faute de quoi elle demeure aussi insignifiante que la beauté fade, avec seulement ce désavantage d'être *id quod visum displicet*.¹⁰

Otra pregunta que por consiguiente hay que hacerse se refiere a la vertiente en que se sitúan lo bello y lo feo, por lo menos con respecto al texto literario, que es el que más nos interesa. Siendo éste el resultado de la conjunción de expresión y contenido, las dos caras de un producto único, en el dispositivo semiótico nos encontramos con instrumentos distintos para analizar sendas facetas del texto. Por otra parte la antropología nos ha enseñado que la realidad material es contradictoria y ambigua y que para superar esta contradicción desde siempre el hombre ha sublimado la realidad transfiriéndola al plano mítico. Por consiguiente lo bello y lo feo en la realidad tienen connotaciones mucho más complejas de lo que se ha fijado en las distintas teorías.

No faltan análisis, comentarios, repertorios que han intentado identificar y clasificar los rasgos lingüísticos y retóricos que caracterizan la descripción tanto de la belleza como de la fealdad sobre todo con referencia a la figura femenina. Neoplatonismo, petrarquismo, antipetrarquismo, novela picaresca, poesía satírico-burlesca son algunas de las etiquetas bajo las cuales se coloca la mayoría de los textos en los que se han estudiado los aspectos susodichos por lo que se refiere a la producción literaria de los siglos XVI y XVII. En el paso del manierismo al barroco el fenómeno sufre un gradual proceso de intensificación de los recursos utilizados, tanto en la descripción de la figura humana como en los demás aspectos.

Cervantes por un lado recibe el modelo neoplatónico de la belleza femenina, estrechamente vinculado a las virtudes más apreciadas en la mujer ideal (honestidad, recato, discreción); por otro se enfrenta con el principio de la verosimilitud sugerido en los

⁷ Cf. T. W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983 (*Aesthetische Theorie*, Frankfurt e. M., 1970).

⁸ Véase el capítulo *Intorno al Kitsch* del libro de G. Marrone, *Il dicibile e l'idicibile*, Palermo, L'epos, 1995, pp. 59-92.

⁹ Muy interesante resulta el ensayo del lógico Robert Blanché *Des catégories esthétiques* (Paris, Vrin, 1979), en especial modo los capítulos «Le beau», pp. 51-71, y «Les catégories dépréciatives et le problème de la laideur», pp. 135-153.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

textos de derivación aristotélica. El escritor revela conocer las dos vertientes, pero, como bien se sabe, se sitúa a menudo por encima de las dos en base de su experiencia existencial y de la visión de la realidad consiguientemente adquirida¹¹.

Con respecto al retrato de la mujer bella, cuyo modelo alcanza su definición en la poesía de Petrarca, se ha hablado de 'género demostrativo', de 'canon', de 'blasón', subrayándose siempre su carencia de totalidad, elemento, este último, exigido por la teoría neoplatónica de la armonía, en favor de la enumeración de las partes, comparadas de ordinario con objetos preciosos y elementos de la naturaleza¹².

Por lo que se refiere a los retratos de mujeres feas en la obra cervantina se nota constantemente abundancia de detalles que en cada caso se organizan según características diferentes ya desde el punto de vista de la expresión ya desde el del contenido. Entre los extremos de la caricatura y de lo grotesco se sitúa la descripción más realista, por lo menos en apariencia, dependiendo del momento de la narración en la que cada retrato se coloca y del punto de vista elegido.

En cuanto a la mujer fea, joven y rústica¹³ en el *Quijote*, en el interior de la ficción

¹¹ Además del imprescindible libro de E. C. Riley sobre *Teoría de la novela en Cervantes* (1962, trad. esp., 1ª ed., Madrid, Taurus, 1966.), que marca una etapa decisiva en el debate sobre cuestiones de poética cervantina, véanse entre otros A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton, Princeton University Press, 1970), H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte* (Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.), A. F. M. Atlee, «Concepto y ser metafórico de Dulcinea», *Anales cervantinos*, 15, 1976, pp. 223-236), E. Paiewonsky-Conde, «Cervantes y la teoría renacentista del deseo», *Anales cervantinos*, 23, 1985, pp. 71-81, los otros trabajos de Riley indicados en la nota 30 de la p. 26 de A. Gargano, «Introduzione all'edizione italiana» de E. C. Riley, *La teoría del romance en Cervantes* (Bologna, il Mulino, 1988) y la «Introduzione» misma (pp. 7-31), W. Mezcler, «Neoplatonismo y el Quijote», *Anales cervantinos*, 25-26, 1987-88, pp. 315-325 y J. Blasco, «La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del *Quijote*», *Criticón*, 46, 1989, pp. 41-62.

¹² El código petrarquista con referencia al canon de la belleza femenina y la relación cuerpo/espíritu, en su transformación del Renacimiento al Barroco en la literatura española, ha sido muy estudiado; véanse entre otros los trabajos de E. Veres D'Ocón, «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales cervantinos*, 1, 1951, pp.251-271; G. Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, 31-1, gennaio-marzo 1979, pp. 3-30; *id.*, «Teoria e fenomenologia della «descriptio» nel Cinquecento italiano», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 157, anno 97, Fasc. 498, Torino, Loescher editore, 1980, pp. 161-179; A. García-Berrio, «Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», *Lingua e Stile*, 15, 1980, pp. 451-478; P. Jauralde, «Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI», *Edad de Oro*, 1, 1980, pp. 219-232; M. G. Profeti, «Il canone alto e la sua contestazione», en *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 63-123; L. Terracini, «Gongora e i codici del carne diem», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 101-131; A. Bognolo, «La rosa elusa. Il topos della descrizione femminile nelle *Novelas ejemplares*», *Annali di Ca' Foscari*, 31, 1992, pp. 391-399.

En años recientes, los críticos estadounidenses se han enfrentado con este tema en especial modo según los principios del feminismo y la deconstrucción. Existe sobre ello una abundante literatura citada ampliamente por D. Hartunian en su artículo «The Deconstruction of Petrarchan Images: Towards an Understanding of Women Poets of Early Modern Spain» (*Quaderni ibero-americi*, 75, giugno 1994, pp. 31-48) y por L. Rabin en «The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in Don Quijote de la Mancha», (*Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America*, 14-2, Fall 1994, pp. 81-91).

¹³ Por límites de espacio analizo solamente esta clase de retratos recordando que me ha interesado ya el tema de forma complementaria en mis trabajos «Implícito y explícito en la descripción de la mujer en el *Quijote*», *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Almagro, 24-29 de junio

de primer grado del narrador omnisciente, se sitúan el retrato de Aldonza Lorenzo descrito por Sancho, el de Maritornes presentado por el mismo narrador y el de la campesina/Dulcinea del capítulo 10 de la Segunda Parte en la doble perspectiva de amo y escudero. En este último caso se inserta sucesivamente la ficción de segundo grado de Sancho, así como de ficción dentro de la ficción se trata también en el episodio de Clara Perlerina, urdido durante el gobierno de la isla Barataria.

La figura de Aldonza Lorenzo se esboza en el capítulo 25 cuando, al mencionar don Quijote los nombres de los padres de la mujer, Sancho consigue identificarla con una moza que conocía. En esta circunstancia el escudero perfila el más completo retrato de la aldeana de toda la novela, un retrato que se basa tanto en elementos de la esfera psico-comportamental como en las cualidades físicas:

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene y qué voz!: sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea llamar a unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire.¹⁴

En esta descripción Sancho, que no hace ninguna referencia a la cara, amontona exclamaciones, fórmulas y expresiones del habla popular con el resultado de exagerar las peculiaridades rústicas y masculinas de la campesina y de confutar el lenguaje caballeresco de don Quijote¹⁵. En relación a Dulcinea esto va a producir un contraste básico entre las referencias del amo y las del criado, de manera que el personaje femenino sufre un desdoblamiento radical en las figuras de princesa y aldeana, que se confirmará en el diálogo del capítulo 31. En éste, Aldonza, tal como se dibuja en el relato imaginario de Sancho, aparece muy aplicada a su trabajo, «ahechando dos hanegas de trigo»; cerniendo la criba; poniendo un costal de trigo en el jumento con la fuerza que su alta talla le da y emanando por consiguiente «un olorcillo algo hombruno» de sudor.

En ambos casos a través de las palabras de Sancho se traza la figura de una joven

de 1991, en prensa), «Los retratos femeninos en la Segunda Parte del *Quijote*», *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles 4-9 de abril de 1994), publicadas por G. Grilli, AION-SR, 37-2, Napoli, Società Editrice Internazionale Gallo, 1995, pp. 497-4511 y «Otros recorridos del realismo cervantino», en J. Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Actas Irvine-92, 5, Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 127-136.

¹⁴ M. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidago don Quijote de la Mancha*, V. Gaos (ed.), 3 vols., Madrid, Gredos, 1987, vol. 1, pp. 509-511. Las otras citas se sacan de esta edición.

¹⁵ Cf. A. Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 33-56 y H. Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, C.S.I.C., Anejo de *Revista de Filología Española*, 2ª ed., trad. esp., 1966, pp. 55-93 y F. Rodríguez Marín (ed.), Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. II, Madrid, Atlas, 1947, n. 10, p. 270.

campesina, fuerte y robusta, exuberante en su incansable actividad, «...rústica, recia y lúbrica...» según la reflexión de Agustín Redondo, tal que se la puede poner en relación con la «mujer fuerte» del folklore y la literatura y más directamente con la *serrana* de la tradición hispánica¹⁶. Si en el conjunto no se da el caso de una marcada fealdad, se trata, sin embargo, de un retrato muy rico en pormenores que acentúan las diferencias con la hemosura de Dulcinea¹⁷. En los dos casos nos enfrentamos, pues, con unas muestras de aquella literatura que practicaba «la desrealización paródica de la línea petrarquizante», que se había difundido en Italia en el siglo XVI pasando en breve tiempo a España¹⁸ y, por lo que se refiere a esta literatura quizás también con una parodia de la figura tradicional de la «serrana», fea y lúbrica, aunque hay que tener en cuenta que, como sugiere Amedée Mas, justo la obra del Arcipreste de Hita en el tiempo de Cervantes aún no se conocía¹⁹.

Los caracteres de Aldonza como campesina se refuerzan en la Segunda Parte de la novela, en el capítulo 10, por efecto de los disparates de Sancho. Camino del Toboso a los dos viajeros se les depara una campesina que de ningún modo el criado consigue transformar en la «sin par» Dulcinea²⁰. La 'farsa' que el escudero intenta representar para salir del apuro en el que se encuentra, produce una figura que, aun siendo 'real' dentro de la ficción, asume las líneas de una caricatura. A pesar del esfuerzo de Sancho, esta vez, de juntar de manera hiperbólica todas las preciosidades que su imaginación, deformando el lenguaje petrarquista, es capaz de concebir (oro, perlas, diamantes, rubíes, brocados, soles y en fin las 'hacaneas'²¹), don Quijote, según nos cuenta Cide Hamete, no ve a otra persona que a: «...una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata...» (10, p. 164), que habla de manera vulgar e incorrec-

¹⁶ «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos*, 21, 1983, pp. 9-22. Véase también J. A. Escarpanter, «Trayectoria de Dulcinea», *Crítica hispánica*, 7, 1985, pp. 9-23.

¹⁷ Véase a este propósito A. J. Close, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 237-255.

¹⁸ J. Lara Garrido, «La «Sátira a las damas de Sevilla» de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82-1, en.-mar. 1979, p. 767. El crítico, detrás de una observación de F. Rodríguez Marín en su comentario del *Quijote*, supone que la *Sátira* de Espinel pudo haber inspirado, aunque en forma de recuerdo, la referencia de Cervantes a un poeta, autor de una «sátira contra todas las damas cortesananas», *Quijote*, 2, 8, p. 132. Véase además P. Manero Sorolla, «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 755-779.

¹⁹ A. Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957, p. 167.

²⁰ J. Rodríguez-Luis, «Dulcinea a través de los dos Quijotes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18, 1970, pp. 397.

²¹ Según señala A. Rosenblat, al introducir a las tres aldeanas Sancho deriva su lenguaje directamente del mismo Petrarca: compárase el comienzo del soneto «Erano i capei d'or all'aria sparsi» con el detalle «...los cabellos sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento;...» (*op. cit.*, p. 240) y en sus réplicas a don Quijote a propósito de las borricas/hacaneas resuenan versos del *Romance de doña Urraca* (*op. cit.*, p. 230).

ta y monta su animal a horcajadas como un hombre. En sus sucesivas quejas el caballero añadirá que los encantadores habían transformado a la dama «en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana», que olía «a ajos crudos» en lugar de oler a «ámbares y flores». Por su parte el escudero en el curso de su imprecación enfática contra los encantadores recurre a metamorfosis una vez aún originadas del cruce entre la cultura áulica y la campesina como «las perlas de los ojos de mi señora en *agallas alcornoqueñas*», «sus cabellos de oro purísimo en *cerdas de cola de buey bermejo*», «sus facciones de buenas en *malas*» y alude también él al cambio del olor²². En un 'crescendo' irrefrenable Sancho construye una hipérbole de las más raras señalando que la falsa Dulcinea tiene «un lunar... sobre el labio derecho a manera de *bigote* con siete o ocho cabellos rubios como *hebras* de oro y largos de más de un palmo» (p. 168). El mismo don Quijote no puede excusarse de subrayar la excesiva medida de los pelos en relación al lugar donde se encuentran.

La figura que se perfila se relaciona a la imagen de Aldonza Lorenzo que se había dibujado en las dos descripciones de la Primera Parte de la novela en un proceso continuo de reducción de las cualidades excelsas de la mujer renacentista. A partir de este momento la silueta de la nueva Dulcinea/labradora se imprime fuertemente en la imaginación de don Quijote que, cuando en el capítulo 32 se ve obligado a dar una respuesta a las preguntas de la duquesa sobre la belleza de su dama, asume un tono melancólico y afligido y confiesa el cambio sufrido por la figura de Dulcinea de manera sintética y eficaz al mismo tiempo, recurriendo a la acumulación de expresiones antitéticas que en buena sustancia nos comunican toda la ambigüedad contenida en su manera de aproximarse a la realidad:

...halléla otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago²³.

«Una figura tan baja y tan fea» aparece, en la primera parte de la novela, también Maritornes, la criada de la venta de Palomeque. La descripción de la desenvuelta moza atañe tanto al cuerpo como al rostro: ella es

...ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy

²² A. de Colombí Monguió ha comentado agudamente este pasaje señalando las fuentes del antirretrato que en él se dibuja, cf., «'Los ojos de perlas' de Dulcinea (Quijote, II, 10 y 11)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 389-402. Antes E. Veres D'Ocón se había dado cuenta ya de su derivación del soneto de Baltasar de Alcázar, a su vez procedente de un soneto del italiano Berni, notando al mismo tiempo ciertas afinidades de Cervantes con procedimientos del petrarquismo y neoplatonismo, cf. art. cit., pp. 251-271.

²³ Véase el trabajo de M. Joly, «Cervantes et le refus des codes: le problème du 'sayagués'», *Imprevue*, 1978, 1-2, pp. 122-145, ahora en M. Joly, *Etudes sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 301-329. Sobre este pasaje véase también de A. Rosenblat, *La lengua de Cervantes*, en J. B. Avallé-Arce y E. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis Books, London, 1973, p. 332. La cursiva es mía.

sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. (I, 16, p. 307)

Como se ha señalado, nos encontramos frente a un verdadero «antirretrato»²⁴, que incluye algunas de las deformaciones características con las que se construyeron los modelos de aquel 'infrarrealismo' que triunfaba en tiempo de Cervantes. Las alusiones que se hacen a la figura de la asturiana proceden del repertorio codificado de la literatura cómica y satíricoburlesca, que se ha estudiado con especial atención con respecto a Quevedo y cuyas raíces se remontan a las producciones clásica y medieval²⁵. En el mismo *Secretum secretorum* se encuentran definiciones relacionadas al rostro, la nariz y el cuello que ponen de relieve las cualidades negativas que estos rasgos manifiestan cuando tienen aquellas dimensiones y forma²⁶.

En la tradición que llega a Cervantes y a Quevedo, por el otro lado, la 'fregona' asturiana es homologada a la gallega porque divide con ella la característica de ser 'llana de cogote'²⁷, así como las dos pueden tener la nariz 'roma' y ser 'carihartas' ('carrirredonda y chata' era también la campesina del capítulo 10).

En el caso de Maritornes, el episodio de los amores nocturnos, que se cuenta siempre por boca del narrador extradiegético, permite establecer otra comparación entre las vulgares connotaciones de la campesina y los sublimes atributos de las damas de los castillos. La «harpillera» de la camisa de Maritornes parece «delgado cendal», «las cuentas de vidrio» «perlas orientales», «los cabellos-crines» «hebras de lucidísimo oro», el apestoso aliento «un olor suave y aromático» y la que hubiera hecho «vomitar a otro que no fuera arriero» se configura en la mente del molido caballero como la imagen de una princesa²⁸.

²⁴ Véase el artículo ya citado de E. Veres D'Ocon. P. Heugas define la descripción de Maritornes como *antiportrait* y busca tras las huellas de sus antecedentes literarios, «Variation sur un portrait: De Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 91, 1969, pp. 5-30.

²⁵ La bibliografía al respecto es abundante e interesante; recuerdo solamente por ser muy específicos los libros de L. Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983 y de I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1984; una puesta al día de la bibliografía, además de algunas sugerencias críticas muy estimulantes, se encuentra en B. Perrián, «Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)», *Anthropos*. Literatura popular. Conceptos, argumentos, temas, 166/167, 1995, pp. 71-76.

²⁶ Cf. *Physiognomoniae Secreti Secretorum Pseudoaristotelici versiones latinae*, vol 2, pp. 181-122, en R. Foerster (ed.), *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, vols 2, Lipsia, Teubner, 1893: «Carnosus in facie est impudens, ignarus, mendax» (in recensione primaria); «Et qui est carnosus in facie, est minus sapiens, importunus, mendax» (in Philippi Tripolitani versione); «Carnosus in facie et cuius maxillae inflatae sunt, ignarus, grossae naturae est» (in recensione secundaria), p. 206; «Cuius nasus simus, libidinosus est» (in recensione primaria); «Nasus vero simus est impetuus» (in Philippi Tripolitani versione); «Cuius nasus simus est, libidinosus et amans coitum est» (in recensione secundaria), p.203. Cf. además M. Patania, *Tipi e caratteri. Letteratura e fisiognomica nella Spagna medievale*, Palermo, L'epos, 1995.

²⁷ Cf. A. Mas, *op. cit.*, pp.17-18. V. Gaos anota muchos comentarios acerca de este retrato en especial modo sobre la expresión 'llana de cogote', consecuencia de una costumbre practicada en los niños por la razas nórdicas. Las mujeres cantábricas, por otra parte, están descritas por los autores latinos como viriles, trabajadoras, combatientes, representantes en fin de cuentas de una sociedad matriarcal, cf. Estrabón, *Geografía*, 3, 4, 17, C 164-165.

²⁸ I, 16, pp. 316-319.

Por lo que atañe a su carácter, la criada es lasciva, vulgar e irreverente, como atestiguan varios episodios. Su ruda humanidad, sin embargo, tiene facetas múltiples que se revelan en otras ocasiones²⁹, de manera que el retrato de Maritornes, ya bastante detallado por el aspecto físico, se completa con las cualidades y sentimientos que se deducen de su comportamiento. Por su parte Monique Joly, al estudiar el personaje de la criada destaca la originalidad de Cervantes con respecto a la tradición. El nombre María con sus derivados, incluido Maritornes, se atribuía de ordinario a las criadas/rameras que eran generalmente hermosas y que, por su papel secundario, quedaban al margen de la historia principal. El escritor de Alcalá no se conforma con la norma rompiendo el equilibrio existente entre la función de la moza y sus cualidades naturales y colocándola, además, frente a un personaje tan singular como don Quijote³⁰.

Ajeno a categorizaciones maniqueas y actitudes ciegamente despreciativas, Cervantes resalta toda la ambigüedad de los seres humanos para cuya definición, como él ha experimentado y aprendido, las viejas categorías platónicas ya no tienen vigencia; igualmente discutibles resultaban, entonces, tanto la sublimación de la belleza como el rebajamiento completo de la dignidad humana. La criada de la venta de Palomeque es, pues, exactamente el revés del modelo de la mujer cortesana, pero no menos ambigua que ella. Como en el caso de Aldonza Lorenzo y de las tres campesinas, en este personaje no se evidencia ningún intento de sátira social por parte del autor, en cualquier caso sólo de sátira literaria. Igualmente burlesca y no satírica me parece, en la otra vertiente, la reducción de la belleza de la duquesa realizada a obra de doña Rodríguez, que confiesa al caballero la existencia de dos fuentes en las piernas de su señora (II, 48).

Insistiendo en la idea de que entre las representaciones de Aldonza Lorenzo, la aldeana y Maritornes se establece una circularidad del léxico utilizado tanto para indicar los rasgos físicos como los comportamentales, se puede añadir que con referencia al personaje de la criada se han buscado de especial modo los textos en los que el escritor pudo haberse inspirado y se han registrado en dos novelitas respectivamente de Boccaccio (*Decameron*, VIII, 4) y Bandello (*Novelle*, II, 47)³¹. La sustancia básica

²⁹ Cuando socorre a Sancho con un jarro de agua después del manceamiento (I, 16), cuando en el largo episodio del yelmo y la albarda primero se irrita, viendo a su amo bajo las palizas de los huéspedes insolventes (I, 44), luego llora de miedo cuando en la pelea con los cuadrilleros la situación se hace muy confusa y peligrosa (I, 45); promete, incluso, rezar un rosario por el éxito de la misión del cura y el barbero que salen en busca de don Quijote (I, 27).

³⁰ M. Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI-XVII siècles)*, Lille, Université de Lille, 1982, pp. 409-446.

H. Hatzfeld distingue con las letras a, b, c en el orden las propiedades físicas, psíquicas y las observaciones humorísticas intercaladas subrayando de tal forma la compleja caracterización del personaje, *op. cit.*, p. 84.

³¹ Cfr., D. McGrady, «The Italian Origins of the Episode of Don Quijote and Maritornes», *Cervantes*, 7-1, Spring 1987, pp. 3-12. C. Segre, por su parte, sugiere otra novela (*Decameron*, IX, 6) cuyo asunto puede remontar a dos *fabliaux* del siglo XIII y al cuento de Chaucer «The Reeve's Tale», cf. *Da un letto all'altro: un tema novellistico*, en Inoria Pepe Sarno (a cura di), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, 2 vols., Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 705-708.

de la fealdad de la mujer y la escena amorosa nocturna son comunes a los tres autores. McGrady se refiere bien a la primera descripción de Maritornes bien al encuentro con don Quijote y pone de relieve cómo del *Decamerón* deriva el retrato de la criada y del texto de Bandello además de algunos rasgos físicos la referencia a su aliento y a la correspondiente insensibilidad del caballero.

La comparación, sin embargo, no se limita a los elementos de la cara y del cuerpo que, tomados singularmente, se parecen mucho, sino que se extiende a algunos detalles del nivel discursivo. McGrady subraya el parecido de la construcción con formas verbales cuyo sentido anunciaría una lista de características positivas y que, en cambio, resultan negativas, en un caso en Cervantes, en dos en Boccaccio. Añade, además, que, como en Cervantes Maritornes procede de Asturias por ser «llana de cogote» la *Ciutazza* de Boccaccio por su color verde-amarillo parece venir de *Sinigaglia*. La referencia al aspecto lingüístico de Bandello se basa en el paralelismo entre dos periodos con el mismo significado en los que dos oraciones contiguas están puestas en orden invertido por Cervantes, según un mayor respeto del sentido lógico. Las afinidades susodichas, sin embargo, se colocan en el interior de algunos matices significativos que marcan la originalidad de cada autor respecto al que parece ser un modelo único. Por su parte Cervantes, extendiendo la presencia del personaje de la criada a varios episodios de la novela, la incluye en su universo semántico atribuyéndole una personalidad más compleja y polifacética.

El exceso de deformación que en la Primera Parte se había alcanzado en la representación de Maritornes, en la Segunda se acentúa aún más recurriendo al mecanismo de la metanarración. En el curso de la burla primaria del gobierno de Sancho los burladores insertan acciones secundarias para verificar las distintas reacciones del burlado. Entre otras inventan la historia del hijo del labrador enamorado de una descendiente de los Perlerines, o sea de una familia de paralíticos, apellido procedente del juego de palabras entre 'perla' y 'perlático'³². Para resaltar la figura de Clara Perlerina el futuro suegro acumula, confrontándolos con su revés positivo, una cantidad de atributos negativos, más numerosos y exagerados que en los casos ya analizados, y en los que la agresión burlesca al repertorio petrarquista lleva los rasgos caricaturales a un extremo de deformación y asquerosidad:

...la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor de campo; por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquéllos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia que por no ensuciar la cara, trae las narices, como dicen, arregadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y con todo esto parece bien por extremo, porque tiene la boca grande, y a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas. De los labios no tengo que decir, porque son tan sutiles y delicados, que si se usaran aspar labios, pudieran hacer dellos una madeja; pero como tienen diferente color de la que en los labios se usa comúnmente,

³² Cf. el apartado «Juegos con los nombres» en A. Rosenblat, *op. cit.*, pp. 168-175.

parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y aberenjenado; (...) está agobiada y encogida y tiene las rodillas con la boca, y con todo eso se echa bien de ver que si se pudiera levantar, diera con la cabeza en el techo; y ya ella hubiera dado la mano de esposa a mi bachiller, sino que no la puede estender, que está añudada, y con todo, en las uñas largas y acanaladas se muestra su bondad y buena hechura. (47, pp. 652-653)

El tono humorístico del retrato está confirmado por la introducción sucesiva del hijo del labrador de Miguel Turra, endemoniado, autolesivo y violento, con la cara quemada y los ojos lagrimosos. La aproximación a la poesía satíricoburlesca surge inmediatamente, en especial a la de Quevedo que, según cuanto anota Vicente Gaos, se puede extender también a un pasaje del *Buscón* (III), aunque la obra no estuviera publicada, si bien escrita, cuando apareció la novela de 1615³³. La deformación exagerada de la realidad alcanza aquí efectos cómicos para el lector, mientras dentro de la ficción quiere ser un medio para desconcertar a Sancho, cuya cólera estalla después de poco frente a la petición por parte del falso padre de los seiscientos ducados³⁴. Una vez aún el punto de vista desde el que se mira el retrato de la joven juega un papel relevante en la determinación de su función. Hay que notar, sin embargo, que, aunque en una atmósfera de burla, se inserta en este episodio un sentido de descomposición del cuerpo y de sus límites que se relaciona inevitablemente con el tema del desengaño, ya bastante desarrollado en este punto de la novela.

Se vuelve a confirmar mi hipótesis de que el escritor no ahorra pormenores cuando procede a la inversión del *topos* petrarquista. Mientras hablando de la belleza se puede ser lacónico, porque su sublimación había sido definida ya en todos sus detalles, la idea de elevar lo feo, lo grotesco a manifestaciones excelsas era otro elemento que, junto al concepto de la muerte, se iba introduciendo en la armonía y equilibrio de la visión renacentista. En la cultura barroca se van a celebrar los dos extremos, como sabemos, y esto ocurre con mucha evidencia en las artes figurativas y la arquitectura, proporcionando una representación de la realidad multifacética, asimétrica y distorsionada³⁵.

En las discusiones teóricas que intentan definir los caracteres distintivos de lo satírico y lo burlesco se ha demostrado la ambigüedad de cualquier criterio delimitador; tanto lo uno como lo otro puede resultar, según las circunstancias, subversivo o conservador, incluso en el respeto del orden establecido, es decir escribir una página satírica o burlesca no siempre es indicio de aceptación consciente del cambio de una sociedad y por consiguiente de una cultura³⁶. En el caso de Cervantes, si nos fijamos en considerar su actitud hacia la humanidad, ésta nos aparece libre de acritud y repulsión. Como lo ha visto también Close, el escritor parece adherirse a los avisos de Aristóteles y Cicerón. Sería, pues, una cuestión de *propiedad* la que rige «...una concepción elevada y orgu-

³³ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* cit, 2, p. 652, n. 203.

³⁴ Cf. E. Veres D'Ocon, art. cit, pp. 261-262.

³⁵ D. Chaffe subraya la capacidad de Cervantes de realizar en su escritura una pintura verbal y analiza las distintas técnicas utilizadas, entre ellas indica la distorsión, la exageración y la hipérbole. «Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of Don Quijote», *Anales cervantinos*, 21, 1981, pp. 49-56.

³⁶ Cf. I. Arellano, *op. cit.*, pp. 18-33.

llosa del arte cómico, como una muestra de inteligencia, imaginación y buen gusto, capaz de sanar penas y rencores y salvar barreras sociales»³⁷. Más que ataques violentos y directos contra los hombres, en este caso las mujeres, hay que ver en sus obras una constante revisión de los modelos literarios y culturales del Renacimiento. La sólida construcción tanto de la poesía amorosa como de los géneros narrativos practicados en el siglo XVI vacilaba desde hacía tiempo bajo las sacudidas del cambio galopante. La proliferación de imitadores había llevado la literatura a la metáfora cansada, la retórica hueca y la falsa elocuencia, aspectos antitéticos de los textos imitados, y Cervantes parte de estos modelos para ejercer su actividad crítica sin caer, por eso, necesariamente en el sarcasmo. Pienso que la mayor novedad de sus propuestas se sitúa más en el uso de los recursos narrativos que en una originalidad específica de los recursos lingüísticos y retóricos. Es verdad que, como se ha escrito, las feas desempeñan antes de todo una función cómica, y que cada figura, a su vez, puede tener un papel ya subversivo ya ridiculizante con respecto a un tópico literario específico o a una situación embarazosa³⁸. La función que cada retrato o caricatura desarrolla encuentra su máxima realización en la visión de conjunto de la obra en la que se coloca o, mejor dicho, en su relación con la obra cervantina globalmente considerada.

³⁷ A. Close, «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 nov., 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, p. 90.

³⁸ Cf., J. R. Fernández de Cano y Martín, «Carriredonda y chata (una aproximación –honesta– a las feas del Quijote)», *Actas del III Coloquio* cit. pp. 289-298, el único trabajo exclusivamente dedicado a las mujeres feas que he encontrado en mis investigaciones.