

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

RECONSTRUCCIÓN CARNAVALESCA DEL MUNDO EN EL *QUIJOTE*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

VERÓNICA GABRIELA NAVA ESTRADA

JULIO, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A LA MEMORIA DE MI PADRE,
QUIEN ME ENSEÑÓ QUE TODO SE PUEDE HACER.

AL DR. ESTRADA,
QUE ME LEYÓ POR PRIMERA VEZ EL *QUIJOTE*.

A MI MADRE Y HERMANO,
CON QUIENES SIEMPRE HE COMPARTIDO LECTURAS.

LA ELABORACIÓN DE ESTA TESIS FUE POSIBLE
GRACIAS AL APOYO DE LAS BECAS DE POSGRADO
DEL CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA.

ÍNDICE

Reconstrucción carnavalesca del mundo en el *Quijote*

PRÓLOGO	5
CAPÍTULO 1 La lúdica reconstrucción del mundo	9
La configuración del ver	10
La mirada del mundo oficial	11
Una segunda manera de mirar: la risa	13
La risa aurisecular: los anteojos de mejor vista	17
El espíritu del Demócrito risueño	19
El rol de la risa en el <i>Quijote</i>	22
La risa en el <i>Quijote</i> : una segunda perspectiva crítica de la sociedad	27
La festiva reconstrucción del mundo: el espíritu carnavalesco	31
La risa carnavalesca en el <i>Quijote</i> : deconstrucción y reconstrucción de la sociedad	34
CAPÍTULO 2 La violencia carnavalesca: la deconstrucción del orden social	36
Violencia y risa: el derrumbe simbólico del orden social	38
Modelos y pautas de la violencia carnavalesca en el <i>Quijote</i>	41
La violencia como medio diferenciador de lo social	41
Sepan, gatos, que es Antruejo	43
De las lanzas y espadas a los palos, las talegas y los guijarros	45
El paso honroso: el vapulamiento del orden jerárquico	48
El destronamiento de la doble faceta de la justicia	52
Tras la cruz está el diablo: las embestidas de la violencia carnavalesca al clero	56
La paródica defensa del honor	63
La jocosa transfiguración metafórica de las huestes ovejunas	66
Los rebuznos: los absurdos motivos de la guerra justa en el contramundo carnavalesco	72
A dos palabras, tres porradas: el corolario de los motivos para entrar a guerra	76
Sancho Panza, de “perro en carnestolendas” a rey bufo destronado	79
CAPÍTULO 3 Lo grotesco carnavalesco: el espejo cóncavo del mundo social	84
El espejo cóncavo de lo grotesco	86
El irrisorio espejo de lo grotesco en el <i>Quijote</i>	89
<i>Pulchritudo corporis</i> y <i>pulchritudo animis</i>	91

El mal y el bien, en la cara se ve	93
La imagen metafórica de la belleza femenina	95
“Halléla encantada y convertida de princesa en labradora, [...] de bien hablada en rústica, [...] de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago”	97
¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz!	102
Los “encuentros amorosos” de las “honradas doncellas” venteriles	106
El control de lo oficial sobre la sexualidad: la hinchazón del vientre de Antonomasia	110
El juicio colectivo de los matrimonios desiguales: la serenata de Altisidora	115
CAPÍTULO 4 La trastienda del mundo social	121
La configuración de lo corporal desde el umbral de la vergüenza y el desagrado	121
La anatomía de lo inferior productivo	124
La reverencia del rostro al revés	127
Uñas largas y acanaladas, prueba de bondad y buena hechura	131
Estruendos y augurios de aventuras: los sonidos de lo bajo corporal	136
CAPÍTULO 5 La puesta en escena al revés del mundo social	143
El orden social se hace visible: el rito	143
La puesta en escena al revés del orden social	146
La jocosa degradación del poder en escena: los contrarrituales venteriles	148
De la farmacopea maravillosa a la panacea de los charlatanes engañamundos	153
Las contrapenitencias carnales: posaderas azotadas, mamonas, pellizcos y alfilerazos	156
CONCLUSIONES	163
BIBLIOGRAFÍA	167

PRÓLOGO

Lo burlesco, lo ridículo será pues el refugio de todo lo que no se puede tratar en una obra seria.
ROBERT JAMMES

Para definir las características del ser humano se han utilizado conceptos como *homo faber* (el hombre que hace o fabrica), *homo festivus* (el hombre que festeja), *homo ludens* (el hombre que juega) y *homo fantasius* (el hombre que imagina). A este conjunto de rasgos distintivos es posible sumar la noción de *homo ridens*. Ya en la Antigüedad Aristóteles describía al hombre como *animal ridens* (*Sobre el alma*, t. III, cap. X). Algunos siglos después, François Rabelais expresa en las palabras iniciales de *Gargantúa* “Pource que rire este le propre de l’homme”. Cabe añadir que a principios del siglo XX, Henry Bergson planteó que el hombre se distingue del resto de los animales debido a su doble facultad tanto de reír como de mover a risa.

Desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano hasta Freud, pasando por Hobbes, innumerables autores han formulado teorías propias en torno a la risa. Distinguir qué cosas y situaciones hacen reír al hombre constituye, en cierta forma, una tarea esencial para definir cabalmente en qué consiste la risa y entender su función. Además de constituir una involuntaria respuesta fisiológica ante determinados estímulos físicos, el hombre puede esbozar una sonrisa tímida o bien soltar una carcajada explosiva ante infinitas razones: un gesto, una imagen o una palabra.

Esta multicausalidad hace posible plantear que la risa es un fenómeno dinámico al cual no se le puede atribuir una función única.²⁹ Al igual que el jugar, el reír es una

²⁹ Aída Díaz Bild realiza, en su libro *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, un recorrido de las principales teorías modernas de la risa, pasando por Bergson y Freud, abordando a Bajtín y llegando hasta

conducta mediante la cual el individuo se libera momentáneamente de la abrumadora carga de la vida cotidiana. Durante la interacción social se generan múltiples emociones negativas (cólera, envidia, rencor, odio), cuya expresión suele estar inhibida o sancionada por pautas de comportamiento y preceptos. La risa funciona entonces como un mecanismo de transición, que brinda al individuo la posibilidad de desasirse de la coerción y dar salida a los sentimientos reprimidos, reduciendo las tensiones en las relaciones. Con respecto a esta descarga simbólica no hay más que pensar la hostilidad que subyace en el acto de caricaturizar algún personaje o la atenuación del dolor causado por situaciones trágicas en el humor negro.

Asimismo sin la coerción anímica, la risa permite tratar de manera más o menos aceptable temas evitados durante la convivencia común. Tal es el caso de los chistes obscenos que hacen presente el tema oculto de la sexualidad. En términos generales, el placer proporcionado por el reír radica en la catarsis social que se produce al liberar la energía anímica.

Sin embargo, la función de la risa no se agota solamente en la dimensión afectiva. La risa constituye también una salida al ordenamiento de la realidad.³⁰ Los hechos o las ideas resultan risibles cuando se les muestra inesperadamente fuera de sus esquemas habituales de forma y función. La poesía disparatada se basa en la posibilidad de alterar lúdicamente la imagen ordenada del mundo que la razón muestra.

Algo semejante ocurre con la risa paródica. Los discursos literarios (narrativos, poéticos o teatrales) reconocidos como sistemas cerrados y acabados se logran quebrantar

William Fry y George Meredith (17-171). La revista *Cuadernos de Información y Comunicación* dedica su número 7 (2002) a la revisión de teorías del humorismo de Thomas Hobbes, Jean Paul Richter y Luigi Pirandello, entre otros autores.

³⁰ Vid. *infra*. pp. 13-14.

serviéndose de sus propios mecanismos y esquemas, los cuales son sustituidos por otros de estilo o contenido divergentes. Tal sería el caso de la epopeya paródica, donde valiéndose de las fórmulas tipificadas se construye una imagen ridícula del enaltecido universo bélico y sus protagonistas. En contraste con el proceso de mitificación, las virtudes arquetípicas de los héroes suelen reemplazarse por defectos morales mientras que las gloriosas hazañas de los personajes o los motivos de la guerra son transpuestos al plano intrascendente.

El tratamiento desmitificador de lo elevado subyace también en las variadas manifestaciones de la parodia sacra. A través de un proceso de relexicalización, las fórmulas del lenguaje religioso (plegarias, oraciones, letanías, himnos, salmos) adquieren un nuevo significado y evocan socarronamente aspectos procaces del mundo en vez de sagrados. Pese a su carácter transgresor, la inserción de imágenes referentes a lo material y corporal no busca cuestionar o profanar los dogmas sobre los cuales se asienta lo sagrado. Las escenas irreverentes persiguen una segunda intención: la denuncia y crítica de las conductas que se alejan de lo pautado.

Pero el paralelo paródico constituye más que una desviación orientada a degradar los elementos estéticos de su modelo. Se trata de una forma que muestra el envés de los asuntos tratados. Es en este sentido que la ridiculización paródica implica una apertura en cuanto que permite articular una percepción complementaria a la postura estético-ideológica reconocida como dominante.

A partir de esta idea es posible considerar que el distanciamiento resultante subyace el reconocimiento de que el mundo es una unidad de oposiciones binarias yuxtapuestas: lo irracional y lo racional, lo corporal y lo espiritual, lo amoral y lo moral. De ahí también que el entrecruzamiento subraye las contradicciones de la existencia humana. Por medio de la

ridiculización, la sátira expone la disparidad entre el comportamiento modélico de algún personaje y sus vicios con el fin de censurarlos y corregirlos.

Cabe apuntar que la sátira menipea se distingue, entre otros aspectos, por el hecho de exponer cáusticamente los defectos y la falsedad del hombre-sociedad mediante la conjunción de elementos aparentemente antiéticos o la inversión de categorías y estratificaciones. La caracterización de los personajes, los escenarios y las situaciones adquiere una dimensión paradójica que deforma la imagen del mundo hasta mostrarla grotesca.

Dentro de este marco, la risa carnavalesca destaca en cuanto a la manera de configurar su perspectivismo mediante la ruptura de la imagen estratificada de la sociedad. La inversión de jerarquías, la confusión de identidades, el rebajamiento de lo espiritual y la supresión de normas ponen de manifiesto lúdicamente la naturaleza dual de la existencia humana. Por ello, autores como Petronio, Bocaccio, Chaucer, Rabelais, Shakespeare y Sterne han adoptado la risa carnavalesca como base del retrato crítico que hacen de la sociedad y sus aspectos contradictorios.

En el *Quijote*, la risa carnavalesca desempeña un papel fundamental en el desvelamiento de la crisis que imperaba en la España de fines del siglo XVI y principios del XVII. A través de diversos mecanismos carnalescos, se lleva a cabo un doble proceso de deconstrucción y reformulación que da como resultado un contramundo, el cual expone el verdadero rostro de la realidad social. El presente trabajo se centra en analizar cómo los recursos carnalescos (la violencia carnavalesca, lo grotesco, lo bajo corporal y los contrarrituales) interactúan en la lúdica reconstrucción del orden social.

CAPÍTULO 1

La lúdica reconstrucción del mundo

Yo quisiera una historia de las miradas.
ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*

“Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer)” (Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 314). El análisis filológico de las palabras *idein* (‘idea’) y *eidenai* (‘conocer’), derivadas de *eído* (‘ver’), demuestra claramente el vínculo entre ambas acciones.³¹ La interrelación de “lo visto” con “lo conocido” es un concepto presente en los principios teóricos de muchos sistemas filosóficos.

Al respecto conviene recordar que Aristóteles inicia su *Metafísica* diciendo que todos los hombres prefieren a la vista sobre el resto de los sentidos en cuanto permite conocer mejor y descubrir el gran número de diferencias entre los objetos (*Metafísica*: Libro I, 980a). Por otra parte, Voltaire vincula saber y visión en su respuesta a la pregunta sobre qué es una idea: “una imagen que se pinta en mi cerebro. ¿Entonces, todos vuestros pensamientos son imágenes? Con toda seguridad; porque las ideas, incluso las más abstractas, no son otra cosa que hijas de los objetos percibidos por mí” (*Diccionario Filosófico*: 301). De forma similar, Heidegger equipara la acción cognoscitiva con la visual cuando define al vidente como “alguien que ὄζ ἤδη...‘que conocía’” (“La sentencia de Anaximandro”: 256).

Así pues, podría plantearse que el individuo descubre el mundo circundante a través de la mirada. En relación al acto de ver debe aclararse que se corresponde con el proceso de

³¹ La interrelación entre ‘ver’ y ‘conocer’ se muestra también en otras palabras derivadas, por ejemplo: ‘teoría’, que proviene del verbo *theoreo* ‘contemplar’; ‘especular’ procede de *speculum* ‘espejo, ver’. Una relación semejante se observa en el francés ‘ver’ (*voir*) está presente en ‘saber’ (*savoir*) y en el alemán: ‘ver’ (*Schau*) se halla en ‘opinión’ (*Anschauung*). Cabe apuntar que la analogía entre ambas acciones deriva de una tradición ocularcéntrica que pondera el valor la vista ante el resto de los sentidos.

conocer el mundo sólo en sentido figurado en la medida que la conceptualización de la realidad es simbólica. Cualquier intento de darle forma a una imagen física es fruto de una configuración mental. Como sostiene Merleau-Ponty, “no hay visión sin pensamiento. Pero no basta pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado” (*El ojo y el espíritu*: 39).³²

La configuración del ver

La percepción de los hechos, tanto naturales como sociales, se produce a partir de ciertos principios que establecen cómo debe interpretarse la realidad; en otras palabras, lo que podríamos denominar *modos de ver* (la ciencia, la filosofía, la religión, etc.) formulan una concepción particular acerca del mundo. Pero no sólo determinan modelos para comprenderlo. También cumplen una función reguladora a través de una serie de pautas que indican la forma correcta de hacer las cosas.

Conviene señalar que la conceptualización del mundo está sujeta a cambios; se estructura de manera diferente de una cultura a otra, de un tiempo a otro. El conjunto de modos de ver que identifica a una sociedad en un momento histórico dado conforman el “ojo de la época”.³³ Cabe preguntar entonces: “¿Qué es lo que vemos, qué es lo que podemos ver, qué es lo que queremos ver, qué relación existe entre la visión y la realidad,

³² No obstante, al hablar de este proceso debe evitarse “caer en el solipsismo filosófico, es decir, creer que no existe una realidad exterior, objetiva y establecida, sino que todas las percepciones y vivencias humanas están sólo en la cabeza y que solo yo existo. Por el contrario, la preocupación constructivista no radica en negar la existencia de la realidad, sino en explicar cómo se construyen realidades científicas, sociales e individuales ‘por cuanto la presunta realidad exterior, objetiva y establecida es abordada siempre con ciertos supuestos fundamentales que nosotros tenemos por aspectos ‘objetivos’ de la realidad, cuando en verdad son sólo las consecuencias de nuestro modo de buscar la realidad’” (Cortés, “Educación, lenguaje y pensamiento visual”: 78).

³³ En su libro *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Michael Baxandall sostiene que los hábitos, valores y códigos culturales (“ojo de la época”) influyen tanto en la producción como en la percepción del trabajo artístico. Diversos estudiosos han considerado que esta “manera de ver cultural” permite explicar, además de las cuestiones estéticas, el comportamiento de un periodo histórico.

entre ‘nuestra visión’ y la ‘realidad objetiva’ [...]?’ ¿Qué leyes ordenan u organizan nuestra mirada?’ (Trías, *Filosofía y carnaval*: 123). Considerando lo antes dicho puede plantearse que la imagen de la realidad es relativa por cuanto existen varios, tal vez un sinnúmero, de modos de ver que disponen la manera como el individuo moldea su concepción de ella.

Durante la vida cotidiana, el hombre se encuentra inmerso en una pluralidad de modos de ver, que comparte con un grupo, ya sea social, cultural o político (Hernández Navarro, *Archivo escotómico*: 37). Estas concepciones acerca del mundo se interrelacionan completándose y combinándose unas con otras, tendiendo hacia el equilibrio, aunque en ocasiones suele ocurrir una confrontación entre ellas. Con el propósito de dirimir y enmascarar las inevitables discrepancias, los grupos dominantes actúan como gestores de la estabilidad social e imponen a los demás un régimen unitario de percepción, sustentado en los valores y las prácticas que justifican su poder (Bravo, *Figuraciones del poder*: 24).

La mirada del mundo oficial

De una forma u otra, todos los procesos y las acciones sociales tienden a la instauración del orden al interior de la comunidad. Para cumplir este objetivo, la realidad se sistematiza y clasifica mediante mecanismos de diversa índole: normas, reglas de conductas, costumbres, división jerárquica, etc. (Agulló y Sánchez Moreno, “El orden social”: 173). En este sentido, los grupos dominantes articulan las visiones heterogéneas, que rivalizan entre sí para imponer sus intereses particulares, en torno a un pensamiento o modo de ver común (Giacaglia, “Hegemonía”: 154). Puede decirse que la configuración de la ideología hegemónica y su institucionalización constituyen simbólicamente una valla contra el caos

(Berger y Luckmann, *Construcción social*: 134). Por consiguiente, el orden social es a la vez medio y fin para que la sociedad conserve el equilibrio.

Ante todo, la ideología hegemónica consagra los elementos del orden social establecido. Como ha señalado Mijail Bajtín, la mirada del mundo oficial reafirma la estabilidad inmutable y perenne de las divisiones jerárquicas, convirtiéndose en enemiga del devenir y el cambio. Por otra parte, sustenta el autoritarismo de las prohibiciones y restricciones, asociándose con el miedo y la coacción. Asimismo, consolida la inviolabilidad de las normas, los tabúes y los valores religiosos, morales y políticos, vinculándose igualmente con el temor y la intimidación (Bajtín, *Rabelais*: 85-86).

Al homogenizar la pluralidad de visiones, la mentalidad hegemónica aspira a implantar, de manera artificial, la “absolutización del estado existente de las cosas” (Bajtín, “Carnaval y literatura”: 335) y se erige como verdad única, inmodificable e incuestionable que rechaza lo diferente (Bajtín, *Rabelais*: 85-86). De ahí que adquiera un carácter monológico y dogmático. El verdadero poder de la clase dirigente “radica en conseguir que su visión del mundo penetre y domine otras visiones” (Parsons, *Políticas públicas*: 176). En síntesis, la visión hegemónica se identifica con lo normativo, la uniformidad, lo dogmático y la seriedad.

Volviendo sobre las preguntas planteadas acerca de cuáles elementos determinan el modo como debe verse al mundo, puede responderse que el individuo lo percibe en la vida cotidiana a través del esquema dado y fijado por el pensamiento dominante, el cual es compartido por las clases subalternas. Para Víctor Bravo, la imagen homologada de la realidad social equivale a una ceguera ante la heterogeneidad ideológica (*Figuraciones del poder*: 89-90).

Pese al carácter dogmático de la mentalidad hegemónica, ciertos grupos sociales son capaces de plantear modos de ver que se alejan de sus rígidos esquemas perceptivos e intentan desarticularlos, rompiéndolos de tal manera que las fallas e incongruencias de la sociedad se tornan visibles. Este desvelamiento presupone cuestionar, en mayor o menor grado, los valores y las creencias establecidos por los grupos dominantes. El propósito de estos grupos es la consolidación de su modo de ver, hasta ahora divergente, como pensamiento hegemónico. Por ello, los representantes del Poder suelen considerarlo una concepción subversiva o una contraideología.

En este sentido, la risa emerge como una mirada alterna que rompe el pensamiento instaurado como oficial, dando una nueva inflexión interpretativa a la realidad que rodea al individuo.

Una segunda manera de mirar: la risa

Las cosas, repentinamente, privadas del sentido que se les supone, del lugar que tienen asignado en el pretendido orden del mundo, provocan nuestra risa. La risa pertenece, pues originalmente al diablo. Hay en ello algo de malicia (las cosas resultan diferentes de lo que pretendían ser), pero también algo de alivio bienhechor (las cosas son más ligeras de lo que parecen, nos permiten vivir más libremente, dejan de oprimirnos con su austera severidad).

KUNDERA, *El libro de la risa y el olvido*

En términos generales, la risa formula una visión de lo real que quiebra de alguna manera la imagen habitual de los objetos. Distorsiona los elementos que definen el modo de ver instituido por la mentalidad hegemónica: la uniformidad, la jerarquización, el autoritarismo y la compostura (Jammes, “La risa y su función social”: 7; Díaz Bild, *Humor y literatura*: 32). Podría decirse que las distintas manifestaciones de la risa se definen por la manera en

la cual quebranta el orden, que puede ir desde una breve desviación hasta la reformulación total (Berger, *Risa redentora*: 151). Al respecto, Robert Jammes ha señalado que:

[...] el disparate se puede considerar como rebelión [...] contra la lógica, lo racional, es decir contra lo más básico, contra el orden más universal [...]. Lo descompuesto es rebelión contra toda forma de “compostura”, de cortesía, de convenciones sociales que rigen la vida cotidiana, o contra el orden estético en su forma más elemental. [...] Lo picaresco es rebelión contra la moral, contra el orden social propiamente dicho [...] (“La risa y su función social”: 7).

Lo que se pretende a través de la ruptura es poner en evidencia lo singular, lo irracional, lo anómalo y lo arbitrario que la clase dominante parece querer ocultar al construir un sistema de valores absoluto y cerrado. La capacidad de los grupos hegemónicos para imponer una visión común de lo real y el potencial de la risa para mostrar la realidad en sí quedan ejemplificados claramente en el cuento de Hans Christian Andersen, “El traje nuevo del emperador”.³⁴ De manera semejante al niño, la risa no reconoce el modo de ver instituido, representado metafóricamente en el traje mágico, que los personajes aseguran ver, y pone al descubierto la desnudez de la realidad (Bravo, *Figuraciones del poder*: 81).

Peter Berger retoma la imagen, propuesta por Bergson, del muñeco de resorte que sale intempestivamente de su caja para explicar cómo la risa realiza el revelamiento de lo latente detrás del orden. La mirada de la risa:

[...] ofrece un diagnóstico particular del mundo. Penetra más allá de las fachadas del orden de las ideas y del orden social y desvela otras realidades que acechan detrás de las realidades superficiales. La imagen de la caja de sorpresas con el muñeco accionado que evoca Bergson dice más de lo que éste se proponía. En primer lugar vemos una caja corriente, familiar e inocua. Luego, de repente, algo o alguien nada corriente asoma bruscamente de la caja. Pero, entonces, enseguida se constata que esa otra cosa o persona se encontraba desde el principio en el interior de la caja. La caja de sorpresas revela que las cosas no son lo que parecen [...] (Berger, *Risa redentora*: 78).

³⁴ La historia tiene sus raíces en una tradición de objetos mágicos que son invisibles para quienes posean una tara social o defecto. El motivo figura en las clasificaciones de Stith Thompson (K 445) y Aarne-Thompson (1620a y 1620b). Entre las múltiples versiones sobresale el ejemplo XXXII de *El Conde Lucanor*.

Siguiendo lo expuesto por Berger, podría decirse que la mentalidad hegemónica orienta la percepción de la realidad hacia una imagen unitaria. En cambio, la risa extiende su mirada sobre los esquemas de lo instituido que delimitan, cual si fueran paredes, cómo debe interpretarse el mundo. Al observar más allá de las “paredes” del orden social, es capaz de poner de manifiesto las incongruencias, las contradicciones, las falacias y los defectos que posee la sociedad. Sin embargo, con esta acción “no pretende resolver problemas, sino abrirlos desde perspectiva distintas” (Rivara, “Nietzsche, el filósofo de la risa”: 241). De ahí que la risa constituye una nueva percepción de la existencia humana (Berger, *Risa redentora*: 42).

La desaparición del absolutismo permite a la risa relativizar o aligerar los conceptos de él emanados, despojándolos de su habitual carácter cerrado y dogmático “para adaptarlos a la posibilidad de perspectivas, al cambio de los puntos de vista y a la multiplicidad de las miradas y los ojos. Porque una vez desaparecido el ojo único —la *arkhé* del sistema— los ojos se multiplican” (Cragnolini, *Risa disolvente*: s. p.). Esta apertura permite observar lo real desde todos los ángulos (lo sublime y lo trivial, lo sagrado y lo profano, lo espiritual y lo corporal, la vida y la muerte), incluyendo aspectos no destinados a ser expuestos. Volviendo a la imagen de la caja de sorpresas, es posible plantear que la mirada de la risa examina puntualmente los postulados impuestos por la mentalidad de los grupos dominantes, sometiéndolos a examen crítico.

A lo anterior debe añadirse que la relativización efectuada por la risa brinda al individuo la oportunidad de superar y liberarse de todo aquello terrenal o extraterrenal que constriñe su actuar cotidiano: la muerte, lo sagrado, lo sobrenatural, las fuerzas de la

naturaleza, la autoridad civil y religiosa (Díaz Bild, *Humor y literatura*: 26).³⁵ En este sentido, la risa puede entenderse como “una transición de una ‘cierta’ falta de libertad a una ‘cierta libertad’” (Averintsev, “Bajtín, la risa”: 18).³⁶

La liberación del censor interno y externo que la risa proporciona al individuo le permite desacralizar todas las nociones (las leyes, las prohibiciones, los tabúes y los valores) sobre las cuales descansa la postura dóxica de lo oficial. Precisamente en esta facultad reside el carácter subversivo que puede adquirir la risa:

[...] La risa puede funcionar como fuerza subversiva ya que, al volver risibles a los gobernantes o a sus instituciones y a sus símbolos, puede conseguir que el común de la gente les pierda el respeto y, por lo tanto, que comience a pensar que, tal vez, no debería someterse a ellos, sobre todo cuando se les considera opresivos, o injustos, o sencillamente incompetentes. Podemos tener por seguro que la risa es uno de los instrumentos más poderosos para que los hombres pierdan el temor a su señor. Con ello, se deja al poder sin una de sus armas más eficaces para el control y el dominio: el miedo, ya que resulta difícil temer o respetar a quien se ha dejado en ridículo, o de quien se ha revelado sus aspectos más vulgares [...], en contraste absoluto con el boato y las liturgias del poder [...] (Huici, *Lachen macht frei*: 58).

La capacidad de la risa para articular una imagen del mundo con un enfoque completamente libre de coacciones la vuelve un instrumento idóneo de evaluación y entendimiento de la sociedad. Según Peter Berger, “un buen dibujo cómico o un buen chiste muchas veces pueden desvelar mejor una realidad social determinada que todos los tratados científico-sociales” (*Risa redentora*: 128). No resulta extraño que Aristófanes haya exhibido cómicamente las figuras demagógicas, que Geoffrey Chaucer expusiera la

³⁵ La risa otorga licencia al individuo para olvidarse de su conciencia censora. El riente se desresponsabiliza al divertirse de situaciones, actividades o conductas de las cuales no lo haría en un tiempo ordinario. Al reír el individuo no siente vergüenza, ni posee tacto en cuanto que el sentimiento de culpa está asociado con la vigencia de lo admitido o apropiado. Por eso, la risa puede ser vertiginosamente descarada o insensible.

³⁶ Umberto Eco explica claramente la función liberadora de la risa en su novela *El nombre de la rosa*. Fray Jorge explica que el dominio del mundo oficial correría peligro debido a la existencia del tratado aristotélico sobre la risa. Según el bibliotecario, la risa constituye una distracción que permite al hombre “descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones” (Eco, *El nombre de la rosa*: 573), al tiempo de que lo libera de sus miedos a la ley. En este sentido, si el discurso de la risa estuviera avalado por las enseñanzas del Filósofo, el individuo podría emanciparse axiomáticamente de sus temores al sistema.

flaqueza de los miembros del clero, o que Jonathan Swift denunciara en figuras satíricas los defectos de la clase dirigente. Algunos escritores del Siglo de Oro se percataron de este potencial de la risa para evaluar críticamente la realidad, y por ello recurrieron a ella con el propósito de retratar las contradicciones y los conflictos ideológicos de su sociedad.

La risa aurisecular: los anteojos de mejor vista

En la literatura de los siglos XVI y XVII, las miradas de la seriedad y de la risa se entremezclaron hábilmente, creando una doble visión que permitía a los autores tratar, de manera explícita, sin riesgo alguno, temas significativos “en una sociedad siempre vigilante de una ortodoxia oficial en todos los aspectos de la vida” (Sicroff, “En torno al *Quijote*”: 365). El ambiente de restricción y represión impuesto por las autoridades civiles y religiosas de la época, sumado a los acontecimientos históricos, propició que las manifestaciones de la risa fueran reformuladas y surgieran nuevas formas de expresión para romper el modo de ver instaurado por los aparatos ideológicos del Poder (Close, *Cervantes y la mentalidad cómica*: 265). Anthony Close señala que no es:

[...] una simple relación causa-efecto entre esos factores y la literatura de entretenimiento: no pretendo, por ejemplo, dar a entender que conforme la sociedad iba adquiriendo un carácter autoritario, académico y burgués, la literatura iba desarrollando nuevas formas esencialmente destinadas a expresarlo o a reflejarlo. Hasta cierto punto [...] sus temas, convencionalismos y recursos estilísticos, como los de la literatura de cualquier época, fueron generados por la necesidad de fantasía escapista, juego lingüístico y otros tipos de placer estético con naturaleza propia y distintiva, que no pueden ser tratados como meros efectos o consecuencias de otra actividad social. La idea que deseo establecer es que, al mismo tiempo que emergían nuevas formas de coexistencia social y nuevos grupos sociales iban alcanzando el poder, se abría el acceso a nuevas condiciones de esparcimiento y recreo y se creaban formas de difusión cultural distintas y de mayor alcance, lo cual propició que los diferentes tipos de literaturas de entretenimiento se adaptaran a las nuevas y cambiantes circunstancias (*Cervantes y la mentalidad cómica*: 265-266).

Como parte de este proceso, la risa se desdobló en múltiples formas (chistes, apotegmas, dichos, cuentecillos, etc.) intercalándose en los diferentes géneros, desde obras en prosa (literatura picaresca, diálogos y cartas festivas) pasando por la poesía satírico-

burlesca hasta el teatro (comedias, entremeses, mojigangas) (Jammes, “La risa y su función social”: 3).

La diversidad de esta literatura cómica aparece englobada en la *Floresta española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles* (1574) de Melchor de Santa Cruz de Dueñas, que consiste en una colección de textos heterogéneos: réplicas agudas, cuentecillos, chistes, relaciones de máscaras y gallos, motes, etc.

Estas múltiples manifestaciones comparten, pese a sus diferencias estilísticas y temáticas, un ideario de “conceptos, valores y axiomas intuitivos”, conformando lo que podría denominarse como una mentalidad o cultura de la risa colectiva (Close, *Cervantes y la mentalidad cómica*: 226). Cabe notar que esta prolífica producción de tono cómico y humorístico no implica que la seriedad haya sido relegada o eclipsada. Frente al discurso incuestionable y absoluto de los grupos dominantes, la risa desempeñó una función importante como vía de libre expresión. En este sentido, su presencia no es gratuita en la literatura aurisecular. Se trata de un elemento consustancial a la valoración y crítica del sistema político-social y literario de la época en cuanto otorgaba a los autores la facultad del “decir sin decir” los temas vedados por el mundo oficial.

En suma, la risa no era una simple manifestación lúdica, sino que representaba una concepción filosófica “una actitud estética hacia la realidad” (Bajtín, *Poética de Dostoievski*: 231). En términos semejantes a lo planteado con anterioridad, Alan Soons ha dicho que los “cuentos risibles” son como “‘anteojos de mejor vista’, detrás de los cuales la realidad se percibe y se interpreta” (*Haz y envés del cuento*: 52).³⁷ Esta expresión

³⁷ Al respecto de la frase de Soons cabe hacer alusión a *Los anteojos de mejor vista* (1625) de Fernández de Ribera, la cual se inserta en un conjunto de obras satíricas donde los personajes al mirar a través de diferentes instrumentos ópticos logran percibir la verdadera apariencia de la sociedad. En *Los anteojos de mejor vista*, el

metafórica describe cabalmente la risa áurea, cuya función como herramienta para ver al mundo queda ejemplificado en la imagen del Demócrito risueño.

El espíritu del Demócrito risueño

La dicotomía del Demócrito risueño y el Heráclito melancólico, tópico muy difundido en los siglos XVI y XVII,³⁸ representa las posturas del hombre frente a la vida. Según la tradición clásica, Demócrito reía y Heráclito lloraba por las vicisitudes del *theatrum mundi*: “el primero estimaba vana y ridícula la condición humana, por lo que tenía siempre el semblante burlón y sonriente, mientras que el segundo, por sentir piedad y compasión de esa misma condición [...], continuamente se hallaba apenado. Demócrito se reía de la locura de la humanidad y Heráclito lloraba por ello” (Muñoz Lorente, “¿Reír o llorar?”: 89). La risa y el llanto de uno y otro los identificó como las figuras emblemáticas del discurso cómico y del serio: “es de saber que, como la tragedia fue un retrato de Eráclito [*sic*] comedia lo es de Demócrito; [...] y así ésta como aquélla, llorando y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor” (López Pinciano, *Philosophía antigua*: 381).³⁹

Maestro Desengaño da al protagonista unas gafas, cuya característica es eliminar la ceguera del hombre ante la falsedad del mundo. En su artículo “Fortunes of the *Ochiali Politici* in Early Modern Spain: Optics, Vision, Points of View”, Enrique García Santo-Tomás analiza el motivo de los *occhiali politici* en *El Diablo Cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, *Tienda de anteojos políticos* (1673) de Andrés Dávila y Heredia, además de la novela citada de Fernández de Ribera. Asimismo, expone los avances en el campo de la óptica desarrollados durante la Edad Moderna y su influencia sobre los autores españoles.

³⁸ Respecto al tema del Demócrito risueño en la literatura española véase *The Legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature (1500-1700)* de Ángel García Gómez. Aurora Egido, en su artículo “Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica”, revisa la presencia y el simbolismo de las figuras de Demócrito y Heráclito en distintos textos del siglo XVII (“Heráclito y Demócrito”: 68-101). Las imágenes del par de filósofos fueron, también, un tópico para pintores europeos como Rubens y Velázquez, entre otros más.

³⁹ Aurora Egido señala que la esencia de ambos personajes se yuxtapone en la tragicomedia (“Heráclito y Demócrito”: 76).

La razón de la risa constante de Demócrito se narra en las apócrifas cartas de Hipócrates (*Novela de Hipócrates* o *Roman d'Hippocrate*).⁴⁰ El médico cuenta a Damageto que los abderitas le solicitaron visitar al filósofo, quien daba muestras de haber enloquecido al reírse y burlarse de todos los hombres, pero él descubrió que tan peculiar actitud no se debía a la locura ni era gratuita.⁴¹ Demócrito le había dicho que la vida de los hombres es un absurdo *theatrum mundi* ante el cual sólo se puede reír:

[...] ¿Acaso no te das cuenta de que todo el mundo está enfermo?... Unos compran perros, otros, caballos; otros quieren a muchos mandar, y no pueden mandar en sí mismos; toman mujer, y al poco la repudian; aman y luego odian; con mucho afán engendran hijos, cuando han crecido, los echan... ¿Qué es este vano y absurdo afán que en nada difiere de la locura?... Se inician guerras civiles, pues a la paz son insensibles, deponen reyes, a otros elevan; matan hombres; cavan la tierra en busca de la plata. [...] Y concluyendo le dijo que este mundo no era más que una casa de locos, cuya vida era una comedia graciosa representada para hacer reír a los hombres; y que ésta era la causa de que se reía tanto. Lo cual oído por Hipócrates, dijo públicamente a los abderitas: No delira Demócrito, sino que sabe en extremo, y nos enseña [...] (Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*: 175-176).⁴²

En otras palabras, el reír de Demócrito equivale a una alegre catarsis ante las vicisitudes del hombre.⁴³ Sin embargo, si el filósofo consideraba que el reír constituía la única actitud posible ante la “comedia graciosa de la vida”, los escritores auriseculares

⁴⁰ Esta colección de cartas se encuentra compilada en “Lettres”. En *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, vol. IX. Émile Littré ed. Amsterdam: Hakkert, 1839.

⁴¹ Los abderitas pensaban que Demócrito había enloquecido no sólo por su reír constante, sino porque vivía rodeado de los restos de diferentes animales disecados por él. La razón de este comportamiento se explica también en las cartas hipocráticas: “contando Hipócrates a Damageto, su amigo, la manera cómo halló a Demócrito cuando le fue a visitar y curar, escribe que estaba en el campo, debajo de un plátano, en piernas y sin zapatos, recostado sobre una piedra, con un libro en la mano y rodeado de brutos animales muertos y despedazados. De lo cual admirado Hipócrates, le preguntó de qué servían aquellos animales así, a lo cual le respondió que andaba a buscar qué humor hacía al hombre desatinado, astuto, mañoso, doblado y caviloso, y había hallado (haciendo anatomía de aquellas bestias fieras) que la cólera era la causa de una propiedad tan mala [...]” (Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*: 373-374).

⁴² “*Numquid universum mundum aegrotare non animadvertis? Alii canes emunt, alii equos, aliis volunt multis imperare, nec sibi ipsis imperare possunt; uxores ducunt quas paulo post eiiciunt; amant, deinde odio habent; cum magna cupiditate liberos generant, deinde adulto eiicunt. Quae est illa vana ac absurda diligentia, nihil ab insania differens? Bellum intestinum gerunt quietem non amplectentes; reges deponunt, alios subrogant; occidunt homines; terram fodientes argentum quaerunt [...]*” (Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*: 175-176). En la edición de Guillermo Serés, el texto original de Huarte se encuentra en latín, pero por fines prácticos la nota se sustituyó con la traducción.

⁴³ La visión del mundo de la risa democritea fue una de las bases para la locura erasmiana que denuncia los males de la humanidad (Pueo, *Ridens et ridiculis*: 89).

adoptaron otra actitud y retrataron irrisoriamente las locuras y los absurdos de los hombres de su época. Para poner las incongruencias al descubierto, la mirada de la risa desarticula y rearma de diversas maneras la imagen idealizada y estetizada de la sociedad formulada por la visión oficial. De este modo, mediante la risa se configura una *lúdica reconstrucción* del mundo social. En esencia, esta versión irrisoria es una forma de reflexión crítica sobre los hechos de la sociedad.

Esta lúdica reconstrucción se materializa en las escenas de los entremeses, donde se desliza, a partir de situaciones graciosas, una visión hilarante de las conductas “que no representan los valores que la sociedad exige” (Maestro, “Nuevo itinerario del entremés”: 203). Por ejemplo, en el caso de los entremeses cervantinos se resalta la avaricia y la lujuria en *El viejo celoso*, los prejuicios sociales y políticos en *El retablo de las maravillas*, la vanidad en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, la degradación humana en *El rufián viudo*, la esterilidad de la administración pública en *El juez de los divorcios* (Pérez de León, *Tablas destempladas*: 72; Maestro, “Nuevo itinerario del entremés”: 205).

De igual manera, el universo satírico-burlesco representa jocosamente las lacras e imperfecciones sociales. La denuncia de los vicios y defectos de diversos miembros de la sociedad (escribanos, sastres, aguaciles, médicos) se realiza mediante bromas pulidas o maliciosas en las cuales se recurre a lo ingenioso, disparatado, procaz y licencioso. Buen ejemplo de ello es la poesía de Baltasar de Alcázar, Quevedo, Lope de Vega y un sinnúmero de poetas más.

En este contexto, las variadas expresiones cómico-humorísticas que se entrelazan y superponen en el *Quijote* cobran una dimensión justa. Cervantes explotó, al igual que muchos de sus contemporáneos, la lúdica reconstrucción de la sociedad con el propósito de

retratar de manera crítica la crisis española de fines del siglo XVI y de principios del XVII derivada de las guerras por el predominio europeo, las pugnas entre la Corona y las limitaciones del poder absoluto, el desequilibrio económico ocasionado por la quiebra de los bancos y las enormes cargas tributarias, el fracaso de las aventuras imperiales de Felipe II, así como la Contrarreforma.

El rol de la risa en el 'Quijote'

Antes de profundizar en cómo Cervantes realiza la lúdica reconstrucción del mundo social, conviene puntualizar la función de la risa en el *Quijote*. Desde el siglo XVIII hasta mediados del XX, la tradición crítica, heredada del pensamiento romántico, minimizó la función de la risa, ya que la consideraba una forma incapaz de expresar cuestiones trascendentes y sublimes. La concepción romántica, desarrollada inicialmente en Alemania, privilegió la presencia de la ironía, cuyo discurso doble hace patente el distanciamiento del mundo ordinario y material con su contraparte idealizada. En términos generales, la historia del caballero manchego se valoró —por Friedrich Schlegel, Jean Paul Richter, Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo, entre otros autores— como el telón de fondo donde queda plasmada la reflexión sobre el espíritu humano y la realidad.

Desde esta perspectiva, la obra en sí se entendió como el retrato de “los espejismos de la realidad, las paradojas de la razón, las contradicciones de la Historia” (Canavaggio, “Don Quijote en un cruce de interpretaciones”: 29). Por su parte, los personajes fueron las “encarnaciones deliberadas de ideas abstractas” (Close, *La concepción romántica*: 137). El propio caballero manchego se volvió arquetipo del Alma, el idealismo moral, la Fe, la sed

de Justicia y “símbolo de la libertad en lucha contra la prosaica realidad del mundo” (Cerezo Galán, “El Quijotismo”: 74).

A partir de la mitad del siglo XX, el surgimiento del *New Criticism*, que postula una lectura intrínseca del texto, repercutió en la crítica cervantista, que reaccionó contra el carácter simbólico otorgado a la novela y la exaltación de su dimensión ética. Para Alexander Parker, “El concepto de la verdad en el *Quijote*” (1948), en el punto de partida para la comprensión de la obra debían estar “las mismas ideas de su época” en vez del sentido adjudicado por la concepción romántica. En la configuración de este cambio interpretativo, la publicación del artículo “Don Quixote as a Funny Book” (1969) de Peter Russell desempeñó un papel fundamental. El hispanista inglés propuso entender al texto cervantino de igual forma que su autor la concibió y el público coetáneo la leyó: un “libro de entretenimiento”, destinado a hacer reír a los lectores (Russell, “Funny Book”: 325).

Pero la propuesta de Russell no constituyó el único motivo que renovó la exégesis cervantista. Debe tenerse en cuenta que el planteamiento de la idea del *funny book* coincidió con la aparición de los estudios culturales. En los años cincuenta y sesenta del siglo XX, el análisis cultural dejó de centrarse en las prácticas pertenecientes a la élite. Se produjo entonces una inflexión: las expresiones (creencias, costumbres, tradiciones, etc.) populares fueron consideradas elementos significativos para comprender las diferentes dimensiones de la sociedad. Tal sería el caso de las festividades carnavalescas y su alegre carácter liberador que permite crear un mundo alterno al serio y oficial.

Siguiendo la tendencia de los estudios culturales y el concepto del *funny book* se desarrolló un nuevo enfoque basado en la concepción de la risa como un componente clave en la conformación del *Quijote*. Desde esta perspectiva, Henry Ziomek (“La satirizante

fuerza cómica del *Quijote*”), Edwin Williamson (*El ‘Quijote’ y los libros de caballerías*), Eduardo Urbina (*Principios y fines del ‘Quijote’*) y Monique Joly (“Cervantes y la burla”), entre otros especialistas, han analizado cómo la sátira, la parodia, la ironía y la burla estructuran, en diversos niveles, la obra.

Los diferentes acercamientos interpretativos de la *vis comica* del *Quijote* comparten la idea de que valorar el papel de la risa no niega la seriedad y profundidad de la obra ni es incompatible con la complejidad temática, estilística y estructural que la caracterizan (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 14; Close, *Cervantes y la mentalidad cómica*: 16). Por el contrario, la coexistencia de la risa y la seriedad, puntos de vista complementarios, ponen de realce los conflictos y las contradicciones de la época de Cervantes.

En la tarea de evidenciar que la risa es consustancial al *Quijote* no pueden ignorarse las referencias presentes en el texto mismo. A este respecto cabe mencionar el prólogo de la primera parte, donde el amigo señala la intención de que la obra debe mover a risa al lector: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (I, pról.: 18).⁴⁴ Las propias aventuras de don Quijote y Sancho Panza son descritas, en la Segunda parte de la novela, por el narrador como materia que incita a la risa:

Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios

⁴⁴ Las citas del texto corresponden a la edición de *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1999.

con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa (II, 44: 982).⁴⁵

Muestra de que los contemporáneos de Cervantes leyeron la novela como una obra cómica es el conjunto de testimonios literarios e históricos existentes. Basta citar la conocida anécdota que Baltasar Porreño recoge en su libro *Dichos y hechos del rey don Felipe III* (1663). El cronista relata que el monarca reconoció, al asomarse a uno de los balcones del antiguo alcázar de Madrid, a un lector del *Quijote* por su forma de reír:

[...] observó que un estudiante junto al río Manzanares, leía un libro, y de cuando en cuando interrumpía su lección y se daba en la frente grandes palmadas, acompañadas de extraordinarios movimientos de placer y alegría; y dijo el Rey: Aquel estudiante o está fuera de sí o lee la Historia de Don Quijote; y luego se supo que la leía, porque los palaciegos suelen interesarse muchos en ganar las albricias de los aciertos con sus amos en lo que poco importa.⁴⁶

Asimismo, la percepción original de la novela y de su protagonista se denota en el significado de la palabra ‘quijote’ al revisar las primeras ediciones del diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Según el sexto volumen del *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1737, quixote⁴⁷ “se llama al hombre ridículamente serio, o empeñado en lo que no le toca” (Lucía Megías, “Don Quijote, caballero andante”: 63). A mediados del siglo XIX, la palabra todavía conservaba en el diccionario académico la idea del carácter risible del personaje: “hombre ridículamente serio” (1852), aunque la imagen esbozada por la concepción romántica cobró

⁴⁵ Anthony Close ha destacado que “la parte final del consejo del amigo en el prólogo a la primera parte de *Don Quijote*, que se complementa con el discurso del sacerdote acerca de la comedia en *Don Quijote* I, 48, es el manifiesto de Cervantes de la ficción cómica. Un minimanifiesto sin duda, pero nada que deba ser despreciado; establece que el objetivo principal de *Don Quijote* es incitar a la risa, en términos que indudablemente lo vinculan con una concepción aristotélica del propósito de la comedia” (Close, *Cervantes y la mentalidad cómica*: 22).

⁴⁶ Daniel Eisenberg ha señalado que el primero en citar esta anécdota fue Gregorio Mayans y Siscar, aunque aclara que Jaime Fitzmaurice-Kelly considera erróneo el origen de la fuente (*La interpretación cervantina*: 127, n. 18). Ni Eisenberg ni Fitzmaurice-Kelly precisan cuál pudiera ser la correcta referencia textual.

⁴⁷ Independientemente del significado asociado con el personaje cervantino ‘quijote’ es: ‘La pieza del arnés destinada a cubrir el muslo. / En el cuarto trasero de las caballerías, parte comprendida entre el cuadril y el corvejón’ (*DRAE*).

paulatinamente peso en las ediciones siguientes: “hombre que a todo trance quiere ser juez o defensor de cosas que no le atañen” (1869), “hombre que pugna con las opiniones y los usos corrientes, por excesivo amor a lo ideal” (1899). En las últimas enmiendas del *Diccionario de la Real Academia* (2010), el término ha perdido por completo la alusión al aspecto risible, quedando solamente “hombre que antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin conseguirlo”.⁴⁸

Ahora bien, es importante aclarar que no se pretende con lo expuesto reducir el valor de la novela a sus aspectos humorísticos o cómicos. Se trata simplemente de dejar sentado que el *Quijote* es, ante todo, un libro de entretenimiento (Redondo, *En busca del ‘Quijote’*: 42), ligado a la mentalidad aurisecular de la risa, cuyas formas expresivas y recursos si bien están destinados a provocar la hilaridad y producir divertimento, también crean una percepción reflexiva de lo ridiculizado.

En este sentido resulta insoslayable destacar el hecho de que el *Quijote* saliera a la luz al mismo tiempo de la publicación de obras tan diversas como *La pícara Justina* (1605) de López de Úbeda, *El guitón Honofre* (1604) de Gregorio González y los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) de Gaspar Hidalgo. Esta coincidencia permite refutar a los críticos, como Daniel Eisenberg, que califican a la comicidad del “cebo” o la “capa de azúcar” utilizadas simplemente para atraer al lector (*La interpretación cervantina*: 99).

En contra de esta perspectiva, es posible plantear que la risa no constituye una capa obvia y superficial, desarticulada de los valores morales o la instrucción literaria que

⁴⁸ Como definición secundaria, el término también se refiere: “Hombre alto, flaco y grave, cuyo aspecto y carácter hacen recordar al héroe cervantino”. Cabe notar que la connotación de lo ridículo también está presente en las palabras derivadas como ‘quixotería’: “el modo u porte *ridículo* de proceder, o empeñarse alguno” (*Aut.*) o ‘quixotada’: “la acción *ridículamente* seria, ò el empeño fuera de propósito” (*Aut.*).

Cervantes quería ofrecer a sus lectores (Eisenberg, *La interpretación cervantina*: 99). Es, como dice Antony Close, un “elemento que penetra y condiciona” toda la obra (*Cervantes y la mentalidad cómica*: 19-20): la parodia de las acciones y los héroes de la literatura caballerescas; la irreverencia de los versos burlescos (los encomios introductorios, la serenata de Altisidora y los epitafios jocosos); la locura del caballero manchego y la tontería del escudero como atisbos de la sabiduría bufonesca; el hilarante humor de los cuentecillos populares; los episodios de aire entremesil (la pelea general en la venta de Juan Palomeque, el coloquio entre Sancho Panza y el escudero del Caballero de los Espejos).

Ateniéndose a lo expuesto hasta ahora, estos múltiples rostros de la risa constituyen, cada uno a su manera, una forma de retratar a la sociedad. Sería una tarea interminable analizar todos estos ejemplos, por lo que expondré brevemente cómo algunos determinan la lúdica reconstrucción de la sociedad española (es decir, de sus costumbres, tradiciones, sistema político, económico, religioso y social) y otros conforman modos alternos de verla.

La risa en el ‘Quijote’: una segunda perspectiva crítica de la sociedad

La cultura de la risa aurisecular constituyó un entramado de composiciones variadas, en prosa y verso, cuyo tono irrisorio abarcó desde una risa alegre y ligera a una mordaz e hiriente. Según Anthony Close, la comprensión de sus múltiples ramificaciones debe partir de la relación simultánea de “coordinación” y “oposición simétrica” entre la risa y la seriedad (*Cervantes y la mentalidad cómica*: 232-233). Pero esta oposición no debe concebirse como una simple inversión que torna risible lo serio, se trata de una relativización de los valores y principios estéticos e ideológicos del sistema dominante.

Esto se observa claramente en cierto tipo de obras paródico-burlescas, que pueden describirse en términos de la subversión de los modelos genéricos y discursivos instaurados como canon. Más que una simple imitación ridícula, el juego paródico-burlesco debe entenderse como una reescritura a partir de la cual se intenta desarticular los elementos constitutivos de su contraparte seria para someterlos a crítica. Esta reformulación da origen a dobles risibles que edifican un contramundo donde se muestra la otra cara de los valores enarbolados por la postura estética canonizada.

Por ejemplo, a partir de múltiples recursos (hipérboles, elementos sin sentido, degradaciones, etc.), la risa reelabora burlescamente las fórmulas del discurso oficial (las premáticas, los inventarios, las genealogías, los testamentos, las oraciones y las fórmulas religiosas) para mostrar sus rasgos negativos (falacias, absurdos, contradicciones, arbitrariedad).

En el *Quijote*, la desmitificación paródico-burlesca del discurso consagrado tradicionalmente se realiza de múltiples maneras. Los poemas iniciales de la primera parte, adjudicados a míticos héroes caballerescos, imitan la moda literaria, criticada en el prólogo a la novela, de incluir encomios exagerados y erudiciones pedantescas en los preliminares de los libros. Algo parecido ocurre con los epitafios jocosos escritos por los miembros de la Academia de la Argamasilla, remedos de las composiciones de los poetas académicos que proliferaron en la corte de Madrid y en otros lugares. Por otra parte, el intercambio epistolar entre Sancho y Teresa (II, 52) subvierte jocosamente las cartas donde se describían las novedades de la corte.

Pero la vertiente de lo burlesco no es la única capaz de formular un diagnóstico crítico acerca de la sociedad. El universo de los cuentecillos cómicos desempeña una

función análoga al contramundo de lo burlesco. Si bien estos relatos breves buscan sobre todo provocar la risa, una intención ejemplificadora —que puede ser moral o sencillamente práctica— suele entretenerse en buena parte de sus historias donde los actos censurables, las conductas no edificantes y los defectos de personajes estereotipados se muestran como materia risible: los engaños amorosos, la deshonestidad de los venteros, las costumbres perniciosas de los frailes y la estupidez de los campesinos, entre otros temas.

Este conjunto de anécdotas retratan las clases sociales, las costumbres y los comportamientos de la sociedad de su época, sin constituir una imitación exacta de ella (Hernández Valcárcel, *El cuento español*: 47). De ahí que pese a su tono hilarante no sean historias meramente inocuas: entrañan una reflexión, libre de afán redentor o censor.

Muchos son los cuentos que Cervantes intercala a lo largo de la novela con el propósito de ejemplificar alguna idea o revelar el sentido de un hecho específico. Al respecto pueden mencionarse el citado por el barbero maese Nicolás cuando don Quijote le pide guardar secreto (II, 1);⁴⁹ el cuento acerca del supuesto extravío de un rucio que Altisidora alude para explicar el hallazgo de sus ligas (II, 57);⁵⁰ la historia del pintor que

⁴⁹ “– Por mí –dijo el barbero–, doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega” (II, 1: 628). El cuento al que se refiere el barbero dice: “A un cura le roban la mula en que camina y cierta cantidad de dinero, amenazándole el ladrón con grandes males si revela el delito a cualquier persona. Poco tiempo después cantando la misa mayor, el cura, al volverse al pueblo en el *Orate, fratres*, ve al ladrón en la iglesia. Entonces se le ocurre denunciarle sin faltar al juramento prestado, y, en vez de cantar el prefacio con las palabras litúrgicas, canta [...] ‘Acuérdate, Juan de Vega, / que en el camino me hallaste, / los dineros me robaste / y mi mula andariega. // Por eso digo aquí / a todos los presentes / que en acabada la misa / acudan a cogerte’” (Chevalier, *Cuentecillos tradicionales*: 56-57).

⁵⁰ “He caído en el descuido del que yendo sobre el asno le buscaba” (II, 57: 1093). El cuento que omite Altisidora aparece en varias obras como las *Coplas a la cortesía* de Cristóbal de Castillejo y el refranero de Correas: “Llevaba siete asnos de recua, e iba caballero en uno; pasando por un lugar, porque alguno no se le perdiese, contólos, y, no hallando más de seis, porque no contaba el en que iba, comenzó a preguntar por él, dando señas, hasta que los otros con risa le dijeron que iba caballero en él [...]” (Chevalier, *Cuentecillos tradicionales*: 175).

rotulaba sus cuadros (II, 3; II, 71)⁵¹ y el del poeta que no entendía latín (II, 71) que don Quijote evoca para quejarse de la inhabilidad del “autor de su historia”.

El retrato jocoso de las costumbres y acciones negativas de determinados personajes se denota, por una parte, en el cuentecillo sobre el actuar de las dueñas que recuerda don Quijote en su encuentro con la dueña Rodríguez (II, 48),⁵² y por otra en el chiste irreverente con que el caballero manchego explica a Sancho su “deseo” por Dulcinea (I, 25).⁵³ En uno y otro caso, el hidalgo expone de manera irrisoria la ineficacia de las dueñas como guardas de la honra femenina y la conducta lasciva de los eclesiásticos, que no había cambiado pese a las disposiciones tridentinas relativas al comportamiento moral (Osterc, *Pensamiento social y político*: 179).

A la par de estos contramundos hilarantes, la locura ofrece su propio diagnóstico reflexivo sobre la vida. El loco crea e imagina una realidad diferente, al invertir los elementos de mundo cotidiano. Todo aparece vuelto al revés (Berger, *Risa redentora*: 135). De ahí que la locura sea equiparable con el reflejo distorsionado de un espejo. Los valores y

⁵¹ Cito el pasaje del episodio II, 7 que incluye ambas historias “– Tienes razón, Sancho –dijo don Quijote–, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: ‘Lo que saliere’; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: ‘Este es gallo’, porque no pensasen que era zorra [...] o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir ‘*Deum de Deo*’, respondió: ‘Dé donde diere’” (II, 71: 1203).

⁵² “¡Oh, cuán bien hacía aquella señora de quien se dice que tenía dos dueñas de bulto con sus antojos y almohadillas al cabo de su estrado, como que estaban labrando, y tanto le servían para la autoridad de la sala aquellas estatuas como las dueñas verdaderas!” (II, 48: 1017).

⁵³ “Has de saber que una viuda hermosa, moza, libre y rica, y sobre todo desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo; alcanzólo a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda, por vía de fraternal reprehensión: ‘Maravillado estoy, señora, y no sin mucha causa, de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica como vuestra merced se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras, y decir: Este quiero, aqueste no quiero’. Mas ella le respondió con mucho donaire y desenvoltura: ‘Vuestra merced, señor mío, está muy engañado y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en fulano por idiota que le parece; pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles’. Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (I, 25: 284).

la razón del mundo normal se tornan absurdos e incoherentes al ser contemplados desde la perspectiva del loco (Zijderveld, *Reality in a Looking-Glass*: 27), y esto conlleva a descubrir las incongruencias de la concepción oficial (Berger, *Risa redentora*: 55). Por ello, paradójicamente, en “la mente confusa del loco reside muchas veces la sabiduría, la verdad lisa y llana” (Thacker, “La autoridad de la figura del loco”: 178).

Desde su locura, don Quijote concibe la realidad según la lógica de los libros de caballerías. Pero el ilusorio universo creado por él no resulta una deformación totalmente disparatada, puesto que la conversión del mundo real en uno caballeresco da pie a una serie de ambigüedades e inversiones. A partir de ellas se ponen de relieve los conflictos y males que aquejan a la sociedad española.⁵⁴ Por ejemplo, detrás de las figuras de doña Molinera, doña Tolosa y la “fermosa doncella” Maritornes se representa el ámbito prostibulario rural.⁵⁵

De manera semejante a la locura del caballero manchego, la risa construye un contrapunto analítico de los diferentes planos del orden social. Es preciso señalar que en el proceso de la lúdica reconstrucción interviene también el espíritu festivo de lo carnavalesco y su inherente *mundo al revés*.

La festiva reconstrucción del mundo: el espíritu carnavalesco

Ante el rígido esquema de normas, pautas y prohibiciones establecido, el individuo necesita escapar, aunque sea ocasionalmente, a una esfera libre de la regularización que limita y condiciona su actuar cotidiano. En este sentido, el juego y la fiesta constituyen lo que podría denominarse una “existencia en ruptura” (Echeverría, “El juego, la fiesta y el arte”:

⁵⁴ Existen múltiples acercamientos a la locura de don Quijote: Antonio Vilanova, Francisco Márquez Villanueva. Manuel Durán, Carroll Johnson,

⁵⁵ *Vid. infra*. p. 106.

199-200). Desde esta perspectiva se comprende el auge de la vida festiva durante el Siglo de Oro. El mundo festivo se volvió una vía de evasión, una forma de reaccionar a las circunstancias histórico-sociales.

Los testimonios conservados en diversas obras literarias, relaciones y crónicas revelan la existencia de una multiplicidad de festejos: los acontecimientos consagrados por la realeza (natalicios, bautizos, bodas o entradas solemnes de personas reales o extranjeros ilustres), las celebraciones religiosas (Pascuas, Semana Santa, Corpus, canonizaciones, procesiones, etc.), las festividades populares (verbenas, Las Mayas, toros embolados), etc. (Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad*: 32).

Varias fiestas populares sirvieron de modelo a las aventuras (o desventuras) de la pareja quijotesca. A manera de ejemplo pueden citarse las simuladas “disputas o agravios” entre pueblos vecinos sobre las cuales se basa la batalla de los rebuznadores (II, 25, 27); las tradicionales encerradas se vinculan con el gateamiento que sufre don Quijote en el palacio ducal (II, 46); la espectacularidad y los recursos parateatrales de la vida festiva cortesana se reproducen en el desfile de carros y personajes enmascarados que transportan a Merlín y a los sabios Lirgandeo y Alquife (II, 34-35).⁵⁶

⁵⁶ Si bien los episodios ducales reflejan cómo el espíritu festivo permeó el ámbito cortesano durante el reinado de Felipe III, no se puede ignorar que el proceso de asimilación fue a la inversa a partir de 1605. El texto cervantino influyó sobre las fiestas y sus prácticas. El éxito del libro propició que los personajes —don Quijote, Sancho y Dulcinea— pasaran rápidamente a ser máscaras en desfiles, encamisadas y otras celebraciones. Prueba de ello es el testimonio sobre un desfile vallisoletano celebrado en el mismo año de la publicación de la obra dado por Tomé Pinheiro da Vega. En su *Fastiginia*, el cronista describe “apareció un D. Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía, con un sombrero grande y una capa de bayeta y mangas de lo mismo, unos calzones de velludo y unas buenas botas con espuelas de “pico de pardal”, batiendo las ijadas á un pobre cuartago rucio con una matadura en el borde de lomo” (70). Durante la primera mitad del siglo XVII, la pareja quijotesca y Dulcinea aparecieron como figuras en fiestas de distinta índole celebradas en España (Baeza, Barcelona, Córdoba y Sevilla) y en América (Cuzco, Lima y México) (López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro”: 315-319).

Según Justo Fernández, las fiestas auriseculares constituían una diversión para distraer de los males y mantener ocupados tanto a los que mandan como a los que obedecen, haciéndolos creer que la riqueza y el poder se mantienen (*Literatura y sociedad*: 32). Sin embargo, el análisis de las manifestaciones festivas en el *Quijote* debe tener en cuenta un segundo aspecto de su funcionalidad social:

La fiesta se convierte en un objeto de gran valor para acercarse al estudio de una sociedad, en tanto traduce simbólicamente sus relaciones políticas y sociales, y exhibe, como producto cultural, todo un programa de ideas y creencias a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes, desde el vestuario a la arquitectura escénica o la escultura de carácter efímero, desde la música y la danza a la pintura y a la literatura. La fiesta despliega todas sus posibilidades en un tiempo y en un espacio que rompen con el ritmo de lo cotidiano para establecerse en el ámbito de lo excepcional, ofreciendo a su público *una realidad transformada* a partir de la articulación de diferentes formas de expresión [...] (Ferrer, “La fiesta en el Siglo de Oro”: s. p.)

Entre todas las fiestas mencionadas, las festividades carnales resaltan por la intencionalidad y los mecanismos mediante los cuales construyen la “realidad transformada”, considerando que ésta entraña simbólicamente los valores y principios de la sociedad. Las prácticas y los ritos carnales pretenden crear un mundo en el cual desaparecen provisionalmente las fronteras que separan las jerarquías sociales, dando pie al contacto familiar entre los individuos; además se anulan los principios que sostienen, para bien y para mal, el orden social establecido, demostrando así su carácter relativo. En otras palabras, se construye un universo alterno donde se tiende a la reinstauración de los principios consustanciales a la utópica Edad Dorada: la libertad, la abundancia y la igualdad. La formulación de esta alternativa de vida demanda un paso previo: la deconstrucción⁵⁷ de los cimientos del mundo normado.

⁵⁷ Es importante aclarar que el término de deconstrucción lo uso en un sentido meramente descriptivo. No me adhiero con ello al deconstructivismo de Jacques Derrida.

De manera paradójica, esta deconstrucción no tiene sentido negativo. Es un proceso regenerador, apoyado en un principio ambivalente que encierra en sí “el pathos de cambios y transformación, de muerte y renovación” (Bajtín, *Poética de Dostoievski*: 175). Tal principio cobra forma en dualidades, cuyos términos se reflejan, se contradicen y distancian entre sí: comienzo / fin, nacimiento / muerte, juventud / vejez, bendición / maldición, cara / trasero, alto / bajo, sabiduría / estupidez, etc. (Bajtín, *Poética de Dostoievski*: 177). Esta ambivalencia es el elemento esencial de los mecanismos carnavalescos. El elogio injurioso, el juego de coronamiento-destronamiento, la fecundidad de lo bajo corporal y la pérdida de la identidad mediante el disfraz están dirigidos a reinstaurar el desorden primigenio. A partir de estos recursos se construye el *mundo al revés*, espacio donde cobran forma la relativización y la transgresión del ordenamiento general de la sociedad. Ninguno de sus componentes queda exento de perder el sentido y valor que los identifica.

En este sentido, la mirada de la risa en el *Quijote* se afina gracias al espíritu carnavalesco, cuya capacidad relativizadora permite exponer *sub specie risu* desde el aspecto más mundano hasta el más solemne de la sociedad, con una doble intencionalidad: provocar la risa del lector y mostrar el verdadero rostro de la realidad.

La risa carnavalesca en el ‘Quijote’: deconstrucción y reconstrucción de la sociedad

A la pregunta de qué leyes ordenan y organizan nuestra mirada se ha dado la respuesta de que la mentalidad hegemónica tiende a instaurar sus paradigmas como puntos de observación. En este sentido, la risa permite trocar el eje en torno al cual gira la perspectiva privilegiada y desplazarla hacia una posición contraria. El cambio en la forma de mirar

hace que aparezcan aspectos desapercibidos de la realidad. Se rompe en cierta medida la imagen unitaria de la realidad para mostrar su anverso.

Ahora bien, la risa carnavalesca permite al individuo observar la sociedad al margen de la perspectiva instaurada por la ideología hegemónica. Para exponer el verdadero rostro de la realidad, la risa realiza un acto en apariencia paradójico: la lúdica reconstrucción de su imagen estratificada. Cada uno de los mecanismos carnavalescos constituye una forma de realizar un particular desmontaje (desacraliza, subvierte, degrada) de las inmutables estructuras (valores, normas, prohibiciones, jerarquización) del orden social y las redimensiona en términos irrisorios, imprimiéndoles un nuevo significado. Apropiándose del concepto “función de *re...*”⁵⁸ podría explicarse que esta lúdica reconstrucción tiene el propósito de “regenerar, renovar, revitalizar, reactualizar y revalorar” las leyes y los esquemas anquilosados de la visión oficial.

Si bien los distintos mecanismos carnavalescos se relacionan entre sí como si fueran una serie de engranajes en el proceso de la reconstrucción del orden social, cada uno de los siguientes capítulos está centrado en un recurso específico. Cabe hacer notar que la organización se hizo considerando la reconstrucción lúdica como un proceso gradual. En este sentido, la esencia de la violencia carnavalesca es la descoyuntamiento de las barreras jerárquicas. El principio ambivalente de destrucción-recreación permea las representaciones de lo grotesco y lo bajo corporal. Los contrarrituales constituyen la escenificación del proceso de la reconstrucción lúdica del mundo.

⁵⁸ Con respecto al concepto “función de re” véase el artículo de Paulina Andrea Peralta, quien recurre al término para explicar la esencia regeneradora de las festividades carnavalescas (“Fiesta y Nación”: 27-28).

CAPÍTULO 2

La violencia carnavalesca: la deconstrucción del orden social

La noción de lo que es violento (trátese de conductas o actos) se ha modificado a través del tiempo, junto con el contexto histórico y social. Norbert Elias ha planteado la existencia de una serie de comportamientos sociales, entre ellos la expresión de la violencia, cuya definición está asociada con los cambios culturales e históricos, por lo que son fenómenos en constante evolución (*El proceso de la civilización*: 229-242). Las transformaciones del concepto de la violencia son importantes para comprender el valor que adquiere en un contexto específico. Los estudios etiológicos revelan que no existe violencia sin sentido, sino que su significación se vincula con una función social determinada (Rodrigo, “La narrativización de la violencia”: 18).

Robert Darnton ejemplifica cabalmente esta idea al examinar la “gran matanza de gatos” ocurrida durante el siglo XVIII en Francia. En su autobiografía, el impresor Nicolas Contat relata cómo un par de aprendices, ante el trato injusto de sus patrones, idearon una burla para vengarse de ellos. Bajo engaños, los trabajadores consiguieron la autorización para matar a un grupo de gatos, cuyos maullidos no dejaban dormir a quienes vivían en los talleres. Sin embargo, el verdadero propósito de la cacería era exterminar a los felinos, que recibían mejores cuidados por parte de los impresores en comparación con los empleados (Darnton, “La gran matanza de gatos”: 84). Para los aprendices, los gatos domésticos representaban la vida privilegiada de los burgueses. Según lo narrado por Darnton, los aprendices y sus compañeros, en un ambiente de paroxismo, realizaron la matanza:

[...] Los obreros arrearon a los otros gatos por los techos; apalearon a los que se pusieron a su alcance y, con sacos colocados estratégicamente, atraparon a los que

trataron de escapar. Vaciaron los sacos llenos de gatos moribundos en el patio. Después, todos los trabajadores de la imprenta se reunieron y realizaron una parodia de juicio, con guardias, un confesor y un verdugo. Después de declarar culpables a los animales y administrarles los últimos sacramentos, los remataron en patíbulos improvisados. Atraída por el ruido de las risas, la patrona apareció. Dejó escapar un grito agudo en cuanto vio un gato ensangrentado que colgaba de un lazo corredizo [...]. En ese momento apareció el patrón. Le llenó de ira ver que el trabajo se había suspendido; si bien su esposa trató de explicarle que estaban amenazados por un tipo más grave de insubordinación. Acto seguido ambos se retiraron y los hombres se entregaron a un *éxtasis de “alegría”, “desorden” y “risa”* (“La gran matanza de gatos”: 82).

Al conocer los detalles de la historia, llama la atención la actitud de Nicolas Contat, quien calificó la matanza de los gatos como un “suceso divertido”, el cual provocó la risa y alegría de los participantes en ella (Darnton, “La gran matanza de gatos”: 81, 107-108). Las circunstancias histórico-culturales de la Francia del siglo XVIII imprimen un sentido determinado a la escena de los gatos apaleados y ahorcados. En el exterminio gatuno, la violencia y la risa funcionan como instrumentos para que los trabajadores enfrenten a sus patrones a la vez que se burlan de ellos. Esta simbiosis es clave para entender cómo la violencia carnavalesca lleva a cabo la lúdica deconstrucción de la sociedad.

La importancia de comprender la relación entre violencia y risa en el texto cervantino se refleja en los comentarios de Vladimir Nabokov. Las continuas golpizas y los apaleamientos de los cuales es objeto don Quijote dieron pie a que el novelista ruso describiera la obra como una “enciclopedia de crueldad” (*Curso sobre el Quijote*: 105). Nabokov no logró percibir lo que Darnton sí observó en el testimonio de la matanza de los gatos: la singular conjunción entre violencia y risa. Posiblemente, el lector contemporáneo del *Quijote* no juzgó las desventuras quijotescas del mismo modo que Nabokov. Quizás se rió de ellas, de manera similar al impresor francés que relató alegremente el célebre exterminio gatuno.

Violencia y risa: el derrumbe simbólico del orden social

Tal como se ha referido en el capítulo anterior, la armonía social depende de un inestable equilibrio de las relaciones entre los individuos. Las divisiones jerárquicas, las normas, las prohibiciones y otros factores crean tensiones y rivalidades entre los miembros de la sociedad. Hasta ahora se ha planteado que la risa permite al hombre superar sus miedos terrenales y extraterrenales, pero debe aclararse que también le brinda la oportunidad de dejar escapar temporalmente los resentimientos surgidos por las desavenencias diarias, resarcando las diferencias que dividen a la comunidad. Esta facultad es propia también de la violencia. Así pues, la violencia y la risa funcionan como mecanismos niveladores de los distintos conflictos y fricciones sociales (Girard, *La violencia y lo sagrado*: 15), evitando una crisis que alteraría el orden instaurado por los grupos dominantes. Podría decirse que la alegre matanza de los gatos conjuró una mayor rebelión en los talleres de las imprentas francesas.

En términos generales, la violencia y la risa funcionan como un “*transfert*” de los deseos no expresados y reprimidos por la colectividad durante la vida cotidiana⁵⁹ (Girard, *La violencia y lo sagrado*: 15). Esta energía liberada no se escapa al azar. De manera preintencionada se dirige hacia un objetivo específico: el “chivo expiatorio”, quien es “sacrificado” (ridiculizado y golpeado) para hacer desaparecer simbólicamente, junto con él, los elementos conflictivos representados en su figura.⁶⁰ Desde esta perspectiva, los gatos

⁵⁹ Desde el punto de vista de la psicología, la risa es una reacción psíquica relacionada con el ahorro o la liberación de energía emotiva. Al respecto véase el conocido trabajo de Sigmund Freud acerca del chiste (*Witz*).

⁶⁰ La figura del chivo expiatorio ha sido explicada detalladamente por René Girard en sus libros *La violencia y lo sagrado* (1972) y *El chivo expiatorio* (1982). En diversas culturas, el chivo expiatorio se considera el culpable de los males de la sociedad. Por esta razón, el orden se restaura cuando es sacrificado. El chivo se distingue del resto de la comunidad debido a una evidente o imperceptible característica llamada rasgo victimario. Por ejemplo, el deforme es un ser excluido debido a su aspecto físico (Girard, *El chivo expiatorio*:

apaleados hasta la muerte asumen la función del chivo expiatorio; el antagonismo entre obreros y patrones se vuelca sobre ellos. Es preciso señalar que el “sacrificio del chivo expiatorio” trae consigo la purificación simbólica de la comunidad al eliminar los motivos que enemistan a sus integrantes. De ahí que pueda comprenderse como un acto restaurador de la armonía social (Girard, *La violencia y lo sagrado*: 43).

Entre los elementos conflictivos eliminados se encuentran los valores y principios intocables para la colectividad en el tiempo ordinario. De este modo, los blancos de la violencia y la risa suelen ser personajes revestidos de una carga simbólica, quienes son escarnecidos, injuriados y golpeados al representar las nociones (las leyes, las prohibiciones, los tabúes y los valores) sobre las cuales descansa la postura dóxica de la ideología oficial. Esto explica, en parte, el sentido de violencia dirigida hacia los frailes benedictinos (I, 8), los guardias de los galeotes (I, 22) y la comitiva de religiosos enlutados (I, 19) en el *Quijote*. Su función como figuras de la autoridad y lo establecido los convierte en víctimas significativas.

La violencia y la risa pueden cumplir la doble función de degradación-restauración social en cuanto poseen una esencia ambivalente. En diversas cosmogonías, el mundo se origina cuando la divinidad ríe.⁶¹ De ahí que la risa posea la facultad de crear la vida,

28-29). Al hablar del chivo expiatorio, Girard aclara que un miembro puede ser excluido del grupo al encontrarse “por arriba” o “por abajo” en la estructura del sistema (*El chivo expiatorio*: 19-20). Desde esta perspectiva, don Quijote forma parte del primer grupo por su asociación con el mundo oficial. En cambio, Sancho Panza pertenece al segundo por su función de bufón o tonto, personajes que están al margen de la sociedad al actuar a la inversa de las normas y los códigos sociales (Balandier, *El desorden*: 31).

⁶¹ La risa como fuerza creadora se encuentra presente en varios relatos cosmogónicos. “En un tratado greco-egipcio sobre la creación del mundo, se dice: ‘Siete veces estalló dios en risas y nacieron los siete dioses que abarcan el mundo. La séptima vez se rió con la risa de la alegría y nació Psique’ [...]. En un himno compuesto en hexámetros por cierto platónico de Helios se lee: ‘Tus lágrimas son el género humano lleno de dolor. Con la risa trajiste al mundo el sagrado género humano’ [...] Y finalmente, en el papiro de Leiden del siglo III d.C., se dice: ‘Dios se echó a reír, y nacieron los siete dioses que rigen la muerte... Cuando rió surgió la

aunque se vincula igualmente con la muerte (Propp, “La risa ritual”: 108). Vladimir Propp señala como modelo la llamada risa sardónica:

[...] Entre los antiguos pobladores de Cerdeña, llamados *sardi* o *sardoni*, se daba la costumbre de matar a los viejos. Y mientras los mataban lanzaban grandes risas [...]. Hemos visto que la risa crea la vida, acompaña al nacimiento o lo protagoniza. Y si esto es así, entonces la risa en el acto de matar convierte la muerte en un nuevo nacimiento, elimina el homicidio. Y por lo mismo, esta risa es un acto devoto que convierte a la muerte en un nuevo nacimiento (“La risa ritual”: 119-110).

Con respecto a la violencia, este principio de destrucción-regeneración se denota claramente en su faceta carnavalesca. En el ámbito festivo, la violencia se ritualiza y adopta un valor simbólico. Los golpes son la escenificación del proceso creador-destructor. Tal como ha señalado Mijaíl, los golpes “matan y dan una nueva vida, terminan con lo antiguo y comienzan con lo nuevo” (Bajtín, *Rabelais*: 184-85). Lo anterior esclarece la función ambivalente del destronamiento festivo. Las manifestaciones de la violencia carnavalesca pretenden dar muerte simbólica a los desgastados principios del orden social, causantes del desequilibrio,⁶² con el propósito de regenerarlos, renovarlos y revalorarlos.

Dentro del espacio carnavalizado, la violencia realiza esta doble operación en un nivel metafórico (como es el caso de los elogios insultos) y en el perceptible plano físico (puñetazos, golvizas, garrotazos). Estas manifestaciones de la violencia carnavalesca simbolizan la acción de arrojar el cuerpo del chivo expiatorio hacia la tierra ambivalente, espacio símil de la tumba e imagen de lo fértil, donde se le despedaza y entierra para regenerarlo (Bajtín, *Rabelais*: 335).

luz...Rió por segunda vez y todo fue agua. A la tercera carcajada apareció Hermes’, etc.” (Propp, “La risa ritual”: 108).

⁶² Lo carnavalesco posee tres posibles funciones sociales: la primera como identidad comunitaria, la segunda como fortalecimiento del sistema social y la tercera como réplica o alternativa a ese sistema (Gutiérrez Estévez, “Visión antropológica del Carnaval”: 47).

La influencia de los estudios acerca de la cultura carnavalesca ha dado pie a reinterpretar las caídas y palizas que don Quijote padece— por James Iffland y Edmond Cros, entre otros críticos— como una serie de destronamientos carnavalescos mediante los cuales se degrada y ridiculiza al protagonista. Mas es posible plantear que la principal víctima de la violencia carnavalesca en el *Quijote* no es el caballero manchego, sino la sociedad como totalidad. La violencia carnavalesca adopta variadas formas (apedreamientos, palizas, mamonas, mojicones) para deconstruir las estructuras del orden social, representadas simbólicamente en la figura de diversos personajes, no sólo del protagonista principal de la novela.

Modelos y pautas de la violencia carnavalesca en el 'Quijote'

Como se ha mencionado, el concepto de la violencia es reflejo de ciertos códigos, pautas y necesidades sociales; su significado depende de cada cultura y época. Por esta razón, la comprensión de la violencia carnavalesca está relacionada con la percepción del lector contemporáneo del *Quijote*. En este sentido, conviene examinar brevemente un conjunto de modelos y pautas —el ambiente sociohistórico, las prácticas festivas y los modelos literarios (los libros de caballerías)— que se entrelazan en su configuración.

La violencia como medio diferenciador de lo social

Las relaciones de sucesos constituyen un testimonio vital para entender la función social de la violencia física en la España a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. En el “marco de una pedagogía del miedo”, la autoridad real o eclesiástica afirmaba su poder por medio de diversas sanciones corporales, que se utilizaban para controlar las desviaciones

ideológicas, espirituales y sociales (Redondo, *Otra manera de leer el 'Quijote'*: 172). Muestra de ello es la azotaina que constituía, entre otros aspectos, uno de los instrumentos formalizados de la impartición de justicia: “vale castigar por justicia al reo: y así del que azotan públicamente se entiende que le castigan por delincente, que merece tal pena por sus delitos” (*Aut.*). La función de los azotes como castigo a los delincuentes se observa en el encuentro de don Quijote con los galeotes (I, 22) y en la sentencia que Sancho dicta a la mujer juzgada durante su gobierno en la Ínsula Barataria (II, 45).⁶³

Conviene destacar que las diferentes formas de la violencia física conllevaban una implícita distinción social. Por ejemplo, las palizas eran infligidas únicamente a gente humilde, siendo entonces consideradas como grave ofensa para un caballero (Torres, *Cuerpo y gesto en el 'Quijote'*: 151; Salazar Rincón, *El mundo social del 'Quijote'*: 261). Tras el encuentro con los yangüeses (I, 15), don Quijote pretende aclarar que el molimiento a palos recibido no constituyó una paliza debido a sus características, y menos aún una afrenta⁶⁴ según lo establecido por las leyes del duelo, permitiéndole salvaguardar sin problemas la honra (Williamson, *El 'Quijote' y los libros de caballerías*: 182):

[...] Porque quiero hacerte sabidor, Sancho, que no afrentan las heridas que se dan con los instrumentos que acaso se hallan en las manos; y esto está en la ley del duelo, escrito por palabras expresas: que si el zapatero da a otro con la horma que tiene en la

⁶³ La pena de azotes era una condena usual para las prostitutas (Martín, “Maritornes y la prostitución rural”: 222). La sentencia de los doscientos azotes sugiere cuál era el oficio de la mujer que discute con el ganadero si yacieron juntos por dinero o si fue violada (II, 45).

⁶⁴ Don Quijote define las características de la afrenta durante su estancia en el palacio ducal: “la afrenta viene de parte de quien la puede hacer, y la hace, y la sustenta; el agravio puede venir de cualquier parte, sin que afrente. Sea ejemplo: está uno en la calle descuidado; llegan diez con mano armada, y, dándole de palos, pone mano a la espada y hace su deber, pero la muchedumbre de los contrarios se le opone, y no le deja salir con su intención, que es de vengarse; este tal queda agraviado, pero no afrentado. Y lo mismo confirmará otro ejemplo: está uno vuelto de espaldas; llega otro y dale de palos, y, en dándose los, huye y no espera, y el otro le sigue y no alcanza; este que recibió los palos recibió agravio, mas no afrenta, porque la afrenta ha de ser sustentada. Si el que le dio los palos, aunque se los dio a hurtacordel, pusiera mano a su espada y se estuviera quedo, haciendo rostro a su enemigo, quedara el apaleado agraviado y afrentado juntamente: agraviado, porque le dieron a traición; afrentado, porque el que le dio sustentó lo que había hecho, sin volver las espaldas y a pie quedo” (II, 32: 891-892).

mano, puesto que verdaderamente es de palo, no por eso se dirá que queda apaleado aquel a quien dio con ella. Digo esto porque no pienses que, puesto que quedamos desta pendencia molidos, quedamos afrentados [...] (I, 15: 164-165).

El valor negativo de las palizas queda atestiguado en diversos textos literarios de la época. En el entremés calderoniano *El desafío de Juan Rana*, Bernarda dice a su esposo Cosme después de ser apaleado: “¿con palo os dio, que la honra tanto daña?” (v. 45). Asimismo, el refranero de Correas asienta “Bofetón con palo, eso es malo”. Precisamente, otro tipo de golpe considerado ofensivo era la bofetada. En su *Tesoro de la lengua castellana*, Sebastián de Covarrubias comenta que “recebir bofetón es infamia [...], que aunque tenga algo de dolor es más lo que tiene de afrenta” (s. v. *bofetada*).⁶⁵

Los ejemplos anteriores dan prueba de que cada una de las diferentes formas de violencia (azotes, palizas y bofetadas) poseía un determinado valor como elemento diferenciador social para la mentalidad de la época. Como contraparte de la función coercitiva en el tiempo ordinario, la violencia física poseyó una liberadora faceta lúdica en el ámbito de lo festivo.

Sepan, gatos, que es Antruejo

Durante las festividades carnalescas, las calles se convertían en escenario de actos que iban desde una agresividad leve hasta aquellos que causaban un mayor daño físico a las personas (Muir, *Fiesta y rito*: 128).⁶⁶ Entre las diversiones más comunes estaban el arrojar a

⁶⁵ Cabe destacar que el daño de la bofetada radicaba en la lesión a la honra más que al cuerpo: *Diccionario de Autoridades*: “el golpe que se da en el carrillo con la mano abierta, que aunque duela poco, es *grande injuria*, quando la da un hombre a otro”.

⁶⁶ Acerca de la violencia carnalesca en las festividades españolas se recomienda la lectura del artículo “Burlas y violencia en el Carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII”, de María José del Río Barredo. La autora expone también las reglamentaciones impuestas por las autoridades para controlar las violentas prácticas festivas.

las personas objetos como agua, salvado, harina, huevos (algunas veces llenos de agua de ámbar), naranjas, cenizas y orines, o fustigarlas con porras, vejigas de vaca y mazas de estopa. La violencia podría dirigirse hacia los animales, siendo frecuentes las persecuciones y los manteamientos de perros y gatos.

La costumbre de la violencia hacia los animales durante las festividades carnales se refleja en varios refranes recopilados por Correas: “Yo estoy como perro con vejiga, que nunca me falta un Gil que me persiga”; “Escapó de la de Mazagatos. De dificultad y peligro, como los perros y gatos que se escapan, por gran ventura, de las manos, palos y pedradas del antruejo”; “Sepan los gatos que ha venido el Antruejo”.

A la usanza de estas costumbres, Sancho corre la misma suerte que un “perro en Carnestolendas” cuando es manteado por un grupo de “gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona” durante su primera visita a la venta de Juan Palomeque (I, 17: 184). Por otra parte en el episodio de la carreta de “Las Cortes de la Muerte”, el actor vestido de bojjiganga asusta y vapulea con tres vejigas de vaca hinchadas a Rocinante y al rucio de Sancho (II, 11).

Como parte de las prácticas festivas se organizaban a menudo juegos de violencia colectiva que consistían en enfrentamientos de distinta índole. Tal es el caso de las luchas a puñetazos entre los miembros de pueblos vecinos o los combates a pedradas entre los muchachos de un barrio contra los de otro.

El universo bélico de la literatura caballeresca (batallas, torneos, lances y combates singulares) es el tercer aspecto que nutre la violencia en el *Quijote*.⁶⁷ En los libros de

⁶⁷ En su análisis acerca de la violencia en el *Quijote*, Joseph Ricapito minimiza la influencia de los libros de caballerías y juzga que los aspectos determinantes fueron las vivencias de Cervantes durante la guerra y su estancia en el baño argelino (“Cervantes, Lepanto, el cuerpo”: 62).

caballerías, la descripción de los enfrentamientos armados se realiza —pese a las variantes de cada obra— mediante elementos tópicos y técnicas narrativas similares. Esta serie de recursos tipificados son reformulados paródica y burlescamente en el texto cervantino.

De las lanzas y espadas a los palos, las talegas y los guijarros

Al examinar de manera generalizada las aventuras de don Quijote, es posible plantear que el contrahacer paródico de los modelos y paradigmas de las novelas caballerescas se lleva a cabo en dos niveles: *in factis e in verbis*. Es decir, la subversión de los elementos que conforman las acciones y las técnicas narrativas.

En los libros de caballerías, el desarrollo de los combates y las batallas se realiza de acuerdo con una secuencia de acciones estereotipadas (el enfrentamiento con la lanza a caballo, la caída de los combatientes, la lucha con la espada y el triunfo de uno de los caballeros) y otros aspectos variables (oraciones, invectivas, injurias, amenazas, etc.) (Riquer, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*: 61; Cacho Blecua, *Estudio de los motivos en los libros de caballerías*: 31-32). Este esquema prevalece en los duelos entablados por don Quijote.

No obstante, la condición social de los adversarios, el tipo de cabalgaduras y el carácter de las armas son sustituidos por elementos fuera del contexto caballeresco: la figura del caballero adversario es reemplazada por un vizcaíno, un arriero u otros personajes; los corceles por mulas de alquiler, y las lanzas y espadas por palos y talegas. La

tergiversación *in factis* permite desmitificar la carga simbólica de las armas, las cualidades morales y la condición social de los héroes caballerescos.⁶⁸

Es importante aclarar que la digresión cómica de los idealizados modelos caballerescos no es un procedimiento exclusivo de la novela cervantina. Francisco Márquez Villanueva ha señalado que en los mismos libros de caballerías es común encontrar “risibles infracciones del código caballeresco en materia de indumentaria, armamento, modales y, sobre todo, asomos de cobardía” (*Fuentes literarias cervantinas*: 340).⁶⁹ Por ejemplo, el caballero Gayo César, del *Clarisel de las Flores* es “una figura risible, más próxima a los capitanes fanfarrones de la comedia italiana”; su nombre, que alude al emperador, contrasta con ser su actitud cobarde y jactanciosa (Marín Pina, “El humor en *El Clarisel de las Flores*”: 256). El Caballero Metabólico también destaca por la falta de valentía en el *Cirongilio de Tracia* (Río Nogueras, “Libros de caballerías y burlas cortesanías”: 56). De manera semejante al personaje cervantino, el héroe de las gestas francesas Aiol viste una “armadura mohosa” y cabalga un “mal jaco” (Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*: 340).

Por otra parte, el contrahacer *in verbis* puede comprenderse como la subversión de las fórmulas narrativas de los libros de caballerías. La inserción de términos ajenos al ámbito caballeresco en las expresiones estereotipadas pone en evidencia “el desfase entre las

⁶⁸ El conjunto de armas del caballero estaba investido de una carga simbólica. “Ramón Llull deja buena constancia de ello en su *Llibre d’orde de caballeria*. Allí [...] sugiere que la forma en cruz de la espada está en consonancia con el principal símbolo del cristianismo, de manera que igual que Jesucristo venció a la muerte en la cruz, el caballero debe vencer a los enemigos de la fe; la lanza significaba el triunfo de la verdad y el escudo remitía al mismo oficio caballeresco, ya que el escudo protege al individuo del mismo modo que éste defiende a su señor, a la Iglesia o a la comunidad en general. Asociaciones como éstas surgidas en el seno de una mentalidad feudal pervivieron en el tiempo [...]” (Sales Dasí, *La aventura caballesca*: 37).

⁶⁹ Para más información sobre los episodios humorísticos y burlescos en los libros de caballerías véase Río Nogueras, “Libros de caballerías y burlas cortesanías”: 53-65; María Carmen Marín Pina, “El humor en *El Clarisel*”: 245-265.

situaciones vividas por don Quijote y las asumidas por sus modelos literarios” (Torres, *Cuerpo y gesto en el ‘Quijote’*: 70).

En la interrumpida vela de las armas, el “romper o quebrar lanzas”, propio de los libros de caballerías, cobra un sentido cómico cuando se describe que don Quijote “alzó otra vez la lanza y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero” (I, 3: 58). Un juego similar de sustitución de términos figura en el episodio de la carreta de “Las Cortes de la Muerte”. Los actores se preparan para defenderse del ataque del caballero manchego luego de que el vejigante ha aporreado al rucio de Sancho. Emulando las formaciones de los ejércitos, se distribuyen en forma de ala, pero en lugar de alistarse con “la punta de sus lanzas o de sus picas” lo hacen con “las puntas de sus guijarros” (II, 11: 717), como si fueran los participantes de una pedrea festiva. La inserción de términos descolocados en las tipificadas expresiones caballerescas convierte en escenas cómicas tanto la quiebra de la lanza en el combate con el arriero como a los actores listos para entablar batalla, armados con guijarros.

A estas expresiones paródicas puede sumársele el ser “molido a palos”, la cual remite más a imágenes entremesiles que caballerescas. Entre los distintos aspectos iconográficos del teatro cómico, el palo aparece en las manos de diversos personajes: los *sots* de la escena francesa a fines del XV y comienzos del XVI, los *zanni* de la *Commedia dell’arte* italiana, además del simple y del bobo del teatro español. La acción de “dar palos” o la de propinar otro tipo de golpes se emplearon de manera usual en los pasos, los entremeses y las mojigangas. El carácter convencional de la violencia cómica se evidencia en los diálogos de algunas obras de Quevedo:

[...] En *El alguacil endemoniado* se guasea de “los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses”; en *El sueño de la muerte* pinta a Doña Fáfula, mujer de un mal poeta, ufanándose de que ha desavezado a su marido de concluirlos a palos; en el *Discurso de todos los diablos* pone en boca del poeta de los pícaros las tachas del género que medra “deshonrando mujeres, afrentando maridos..., acabando con palos o con música, que es peor” [...] (Asensio, *Itinerario del entremés*: 21).

La connotación burlesca de la paliza es explotada por Altisidora cuando nombra “don vencido y don molido a palos” (II, 70: 1196) al caballero manchego. Si bien los diversos nombres de los caballeros correspondían a las diferentes aventuras por las que éstos atravesaban y revelaban sus logros específicos (Fine, “De la polinomasia a la heteronimia”: 117), los sobrenombres que Altisidora adjudica a don Quijote hacen mofa del fracaso de sus hazañas.

El espíritu carnavalesco conjuga las formas de la violencia social (vapuleamientos), de la festiva (puñetazos, apedreamientos, tundas) y de la caballeresca (combates, batallas), creando una fuerza particular, la cual descoyunta las estructuras del universo quijotesco. Es importante recordar que el derrumbe de las infranqueables barreras jerárquicas trae consigo la liberación de los deseos no expresados y reprimidos por la colectividad durante la vida cotidiana. Esto se observa claramente en la paliza que don Quijote recibe a manos de un mozo de mulas durante la aventura del paso honroso (I, 4).

El paso honroso: el vapuleamiento del orden jerárquico

A la salida de la venta, don Quijote pretende imitar un motivo repetido en incontables libros de caballerías, el paso honroso:

[...] El paso de armas ha de reunir las siguientes condiciones: un caballero, situado en un lugar fijo, prohíbe el paso a todos los demás caballeros que intenten aproximarse al lugar vedado o “defendido”. Este caballero es el “mantenedor” del paso. Los demás,

que deben conocer las condiciones del “mantenedor” que suele exponerlas y publicarlas con anticipación en sus “capítulos”, o reglamento de prueba, al aceptar el reto e intentar pasar, se convierten en “aventureros” y se ven obligados a luchar contra el defensor del paso. Éste muchas veces se encuentra ayudado por varios “compañeros” que actúan como mantenedores. El paso suele durar un número determinado de días o de semanas, y, por lo general, se fija de antemano en los capítulos el número de lanzas que se han de romper en cada combate o el total que han de quebrar mantenedores y aventureros. Logra su propósito, pues, el paso, si se consigue romper las lanzas establecidas en el plazo fijado. El paso suele celebrarse en un lugar muy transitado o frente a una persona o cosa que pueda incitar la emulación entre los aventureros [...]. El mantenedor se coloca frente a esta especie de cebo y “cierra el paso” a los que intentan acercarse a él [...] (Riquer, *Caballeros andantes españoles*: 58-59).⁷⁰

El motivo del paso gozó de tal importancia cultural que trascendió a la esfera festiva, convirtiéndose en pasatiempo y espectáculo cortesanos:

[...] Los pasos de armas fueron espectáculos deportivos que, de alguna manera, novelizaron o ficcionalizaron la vida caballeresca. Participar en un paso, era como vivir en un episodio literario. En ellos había una aventura que debía superarse o mantenerse, había un escenario concreto, que muchas veces llegó a revestirse de escenografía hechiza para la ocasión (arcos, puentes, fuentes, monumentos) [...] (Campos, “La tradición caballeresca medieval”: 58).⁷¹

El paso permitía al caballero ganar honra mediante la derrota de sus adversarios. Se consideraba la ocasión ideal tanto para los caballeros jóvenes que deseaban darse a conocer en combate como para los experimentados que querían conservar y acrecentar su prestigio (Riquer, *Caballeros andantes españoles*: 59). En el *Quijote*, el acto de “romper lanzas”,

⁷⁰ En los libros de caballerías, el motivo y el lugar defendidos durante la celebración del paso honroso eran elementos variables: “en *Erec y Enide*, encontramos al caballero que defiende un jardín haciendo frente a todo aquel caballero que quiere transitar, *pasar*, por él aunque el que le venza sería también su libertador, o en el episodio del caballero que guarda la Fuente Brocéliande en *El caballero del León*, o el de *le Tetre Devée* o cerro prohibido que se refiere en *Lancelot*” (Flores Arroyuelo, “El torneo caballeresco”: 274).

⁷¹ Se conservan testimonios de varios pasos históricos, “como el que organizó don Beltrán de la Cueva por la vuelta a Madrid del rey Enrique IV y la reina que dio lugar a que el monarca ordenase que se construyese en aquel lugar el monasterio de la Orden de San Jerónimo del Paso, o el que se celebró en Jaén en 1461 después de las velaciones del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, para lo que se construyó un puente de madera en la plaza y el caballero Fernán Mexía desafió a todo aquel que quisiera cruzar por él. En Barcelona, en 1455, en la plaza abierta, ante la iglesia de Santa María del Mar, con tribunas para acomodar a las damas de la aristocracia, a los invitados, a los consejeros y a los Diputados de la Generalitat, se corrió un *paso* que quedó dispuesto tras que Gastón II plantase un pino con manzanas doradas en el centro de ella” (Flores Arroyuelo, “El torneo caballeresco”: 275-276). El paso más celebre del cual se tiene noticia es el protagonizado por don Suero de Quiñones.

objetivo esencial del paso honroso, funciona a la inversa: en lugar de ganar gloria, el caballero manchego queda ridiculizado.

Don Quijote se encuentra con un grupo de mercaderes toledanos, a quienes corta el paso y les demanda reconocer la belleza de Dulcinea.⁷² Al percatarse de su locura, los mercaderes deciden seguirle el humor. Un mercader que “era un poco burlón y muy mucho discreto” (I, 4: 68) se apropia del discurso caballeresco y describe burlescamente la imagen de la dama: “aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere” (I, 4: 69).

Con el propósito de enmendar la ofensa hecha a Dulcinea, el caballero manchego arremete contra el mercader con la lanza, pero el ataque se ve truncado cuando Rocinante tropieza, tirando a su amo. Una vez liberada, la violencia carnavalesca busca un nuevo blanco y se vuelca entonces hacia don Quijote:

Un mozo de mulas de los que allí venían, que no debía de ser muy bienintencionado, oyendo decir al pobre caído tantas arrogancias, no lo pudo sufrir sin darle la respuesta en las costillas. Y llegándose a él, tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno dellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos, que, a despecho y pesar de sus armas, le molió como cibera. Dábanle voces sus amos que no le diese tanto y que le dejase; pero estaba ya el mozo picado y no quiso dejar el juego hasta envidar todo el resto de su cólera; y, acudiendo por los demás trozos de la lanza, los acabó de deshacer sobre el miserable caído, que, con toda aquella tempestad de palos que sobre él llovía, no cerraba la boca, amenazando al cielo y a la tierra y a los malandrines, que tal le parecían (I, 4: 70).

El acto de romper lanzas se tergiversa cuando el arma, en vez de hacerse trizas durante el combate, es quebrada por el mozo de mulas, quien la usa para apalear a don Quijote. De este modo, el paso honroso se transfigura en una paliza irrisoria, cuyo sentido

⁷² Existe un segundo paso paródico en el *Quijote* de 1615. El caballero manchego decide sostener un paso para defender la belleza de las zagalas de la fingida Arcadia, pero un tropel de toros que cruza el mismo camino lo pisotea y frustra su cometido (II, 58).

burlesco es acentuado por el hecho de que el mozo golpea al caballero con el propio símbolo de su condición social. La imagen de la lanza “hecha pedazos” representa la degradación jocosa de la autoridad.⁷³

En cuanto a las permutaciones paródicas de los elementos estereotipados, el mozo de mulas constituye la antiimagen de los caballeros y sus cualidades morales, ya que todos los de aquel oficio “tienen su punta de rufianes, su punta de cacos, y su no es de truhanes” (Cervantes, “El licenciado Vidriera”: 439). Dejando de lado los desdoblamientos irrisorios, la figura del mozo cobra relevancia con respecto a la liberación que la violencia carnavalesca brinda a la colectividad.

En el tiempo ordinario, la violencia dirigida hacia las capas superiores del sistema se considera un acto subversivo, pero en el espacio carnavalizado instaurado en la novela es un medio legítimo para dejar escapar la agresividad reprimida. El “mozo picado” aprovecha el establecimiento temporal del contramundo sin barreras jerárquicas para desahogar abierta e impunemente todo su resentimiento (“y no quiso dejar el juego hasta envidar todo el resto de su cólera; y, acudiendo por los demás trozos de la lanza, los acabó de deshacer sobre el miserable caído”, I, 4: 70) ante el sistema representado en don Quijote. El “romper lanzas” se convierte en el simbólico derrumbe del orden social a manos de la colectividad.

Tal como se ha señalado, el caballero manchego es víctima de la violencia carnavalesca en cuanto representante de lo oficial, pero también puede desempeñarse como

⁷³ Cabe señalar que algunos críticos han asociado la lanza de don Quijote con objetos del mundo carnavalesco. Según James Iffland, la lanza es una variante del cetro típico del rey del Carnaval (*De fiestas y aguafiestas*: 68), mientras el lanzón remite al utensilio empleado para sostener las viñas y, por ende, evoca las imágenes de Baco y Saturno (78). Por su parte, Bénédicte Torres relaciona, de manera poco convincente, la lanza con el palo enarbolado por el loco, justificando así que don Quijote prefiera usar la lanza sobre la espada en sus enfrentamientos (*Cuerpo y gesto en el 'Quijote'*: 30). Cabe recordar que los caballeros antes de iniciar el paso honroso estipulaban el número de lanzas que debían romperse para considerarlo concluido. En el paso quijotesco, la lanza hecha pedazos reformula de manera paródica esta convención.

agente de ella. Si bien se considera que el actuar del chivo expiatorio turba el equilibrio de la sociedad (por eso es el responsable de sus males), las acciones transgresoras del chivo pueden restablecer la armonía (Girard, *El chivo expiatorio*: 60-61). De este modo, su propósito de deshacer agravios, enderezar turtos y enmendar sinrazones y abusos convierte a don Quijote en restaurador del orden social. La función del caballero manchego como agente de la restauradora violencia carnavalesca se observa en el episodio de los galeotes (I, 22).

El destronamiento de la doble faceta de la justicia

Según James Iffland, el episodio de la liberación de los galeotes constituye la batalla tradicional entre el mundo “carnal” y el “cuaresmal”. Por un lado, los encadenados y sus delitos representan “los excesos y debilidades de la carne”, y por el otro, los guardas simbolizan el “orden, la represión, la seriedad” (*De fiestas y aguafiestas*: 86). Sin embargo, el combate no puede comprenderse únicamente como el triunfo de lo carnal sobre lo cuaresmal o la inversión del orden jerárquico provocada por el espíritu carnavalesco (Iffland, *De fiestas y aguafiestas*: 87).

Las figuras de los guardas y las penas de los galeotes personifican los órganos coercitivos de un sistema que estaba en crisis.⁷⁴ Amando de Miguel ha planteado que la

⁷⁴ Los temas de la justicia y del antijerarquismo en la aventura de los galeotes han sido abordados desde diversas perspectivas. Para algunos críticos “–Ganivet, Unamuno, Américo Castro– don Quijote, campeón de la justicia ‘en sí’, [...] denuncia, de palabra y de obra, la inevitable imperfección de cualquier justicia humana, mientras que para [...] otros –Azorín, Osterc, Francisco Olmos García– es la justicia de los Austrias y de sus esbirros la que viene condenada de este modo, y esto en términos demasiado expresivos para autorizar generalizaciones arbitrarias. Sin embargo, todos coinciden en considerar que no cabe deducir de la desventura final del caballero el significado y el alcance del episodio. Así es como la vertiente ‘idealista’ o, por lo menos ‘ética’ de esta corriente interpretativa llega a ver, en la derrota de don Quijote, no tanto el fracaso de cualquier justicia natural y espontánea, sino las contradicciones infranqueables que suscita al pasar del plano de los valores ideales al de las realidades terrestres. Por su parte, su vertiente ‘materialista’ o, si se prefiere,

relación de los delitos cometidos por los galeotes pone en duda la imparcialidad de los tribunales y la arbitrariedad de las medidas punitivas (*Sociología del 'Quijote'*: 125). Al respecto, José María Espinar ha apuntado:

[...] El discurso de uno de los guardas deja patente el primero de los recelos que suscita [...] el sistema judicial de la época: “porque confesó y no tuvo ánimo de decir nones, porque dicen ellos que tantas letras tiene un no como un sí, y que harta ventura tiene un delincuente que está en su lengua su vida o su muerte, y no en la de los testigos y probanzas; y para mí tengo que no van muy fuera de camino”, a lo que don Quijote responde de inmediato: “Y yo lo entiendo así”. No se trata de que rechace la tortura [...], lo que rechaza es su utilidad en casos de esta índole, donde el resultado es aleatorio y no depende sino de la fortaleza del torturado, de modo que, tras pasar por ella, puede salir ladrón quien no lo era al entrar y salir honrado quien era ladrón al comienzo. [...] El otro recelo proviene de la relación riqueza-condena. “Yo voy por cinco años a las señoras gurapas por faltarme diez ducados (...). Dígolo porque, si a su tiempo tuviera yo esos veinte ducados que vuestra merced ahora me ofrece, hubiera untado con ellos la péndola del escribano y avivado el ingenio del procurador, de manera que hoy me viera en mitad de la plaza de Zocodover de Toledo”. Pero es que, además, introduce el caso del corredor de lonja, cuyo oficio defiende apasionadamente [...], sin lograr entender cómo una profesión de tal utilidad puede ser objeto de persecución jurídica, a no ser por un sistema sin sentido y jueces sin juicio [...] (“La fuerza no legítima”: 189-190).

En este sentido, no pueden olvidarse las palabras del propio don Quijote. Después de escuchar las historias de los galeotes, el caballero manchego cuestiona la legitimidad de las condenas dictadas:

— De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad, y *que podría ser que el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades* [...] (I, 22: 244).

De acuerdo a Ludovik Osterc, el episodio obliga a reflexionar, por una parte, sobre si “¿Una sociedad corrompida e injusta, tiene derecho de castigar con tan duras penas a los

‘política’, juzga este fracaso como propio de una empresa utópica cuyo desenlace infeliz evidencia, de modo simbólico, que la vía revolucionaria es la única respuesta posible a los problemas que se plantea una sociedad real y concreta” (Canavaggio, “Burlas y veras en la aventura de los galeotes”: 27).

infractores de sus leyes?”, y por otra sobre si “¿Tiene derecho de castigar, en general, una sociedad, cuyas clases directivas y aparato estatal como su instrumento de coerción, podridos hasta la médula, constituyen la personificación misma de la injusticia?” (*Pensamiento social y político*: 246).

Este aparato estatal “podrido hasta la médula” es el blanco de la violencia carnavalesca, que actúa a través de don Quijote en su afán de derrumbar al mundo para restaurarlo. El ataque que el caballero emprende contra los guardas (el rostro del sistema judicial) crea una fisura en el mundo ordinario. Al igual que el mozo de mulas, los galeotes (la colectividad) aprovechan el espacio creado para emanciparse y enfrentarse al incuestionable mundo normativo y su aparato de impartición de justicia que los subyuga durante la vida cotidiana.

Pero la restauración del equilibrio social no termina con la liberación de los galeotes. La regeneración total del orden demanda aniquilar toda figura representativa de la justicia. El caballero manchego atrae hacia sí la violencia carnavalesca al desempeñarse como contraparte de la imperfecta justicia pública.⁷⁵ En un despedazamiento progresivo, los galeotes (la colectividad liberada de los miedos y las coacciones del mundo normativo) apedrean a don Quijote. La escena de la lanza quebrada parece repetirse cuando el estudiante, condenado por sus deslices amorosos, golpea al hidalgo con la bacía hasta romperla:

[...] No se pudo escudar tan bien don Quijote, que no le acertasen no sé cuántos guijarros en el cuerpo, con tanta fuerza, que dieron con él en el suelo; y apenas hubo caído, cuando fue sobre él el estudiante y le quitó la bacía de la cabeza y dióle con ella

⁷⁵ Al respecto de la derrota de don Quijote, Américo Castro comenta que “la justicia encantadora, prometida por el humanismo, queda maltrecha y abollada por la nube de pedradas que los galeotes arrojan sobre su libertador” (*El pensamiento de Cervantes*: 195).

tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos [...] (I, 22: 247).

El despedazamiento de la figura quijotesca termina cuando los galeotes, de forma semejante a los ritos festivos donde los reyes bufos eran despojados de las ropas, le roban al caballero parte de sus prendas: “Quitáronle una ropilla que traía sobre las armas, y las medias calzas le querían quitar, si las grebas no lo estorbaran” (I, 22: 247).⁷⁶ El destronamiento simbólico de los guardas y de don Quijote revitaliza el principio que representan: la justicia. Es la aniquilación del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo (Bajtín, *Rabelais*: 370-371).

En el festivo ambiente carnavalesco todos los participantes son iguales, nadie se escapa de los rebajamientos y las transgresiones. La violencia carnavalesca actúa bajo este mismo principio al realizar la aniquilación simbólica de las estructuras del orden social. El intocable universo de lo religioso no podría ser la excepción. No obstante, es importante aclarar que la risa carnavalesca no pretende cuestionar los dogmas de la fe. Su propósito es exponer los defectos y las fallas de los miembros del clero, así como revelar las imperfecciones y los abusos en las prácticas de la religiosidad externa. Bajo la protección de la realidad transformada por la locura e imaginación de don Quijote, la violencia carnavalesca aprovecha para atacar al mundo clerical: el par de frailes benedictinos (I, 8) y el grupo de sacerdotes enlutados (I, 19).

⁷⁶ Sancho queda atrapado por el efecto avasallador de la violencia carnavalesca y corre la misma suerte que don Quijote. Los galeotes le quitan “el gabán y, dejándole en pelota, repartiendo entre sí los demás despojos de la batalla, se fueron cada uno por su parte” (I, 22: 247).

Tras la cruz está el diablo: las embestidas de la violencia carnavalesca al clero

Durante los siglos XVI y XVII, la institución católica se encontraba en un estado tan alarmante como el resto de la sociedad española, en especial por la reconocida venalidad de frailes, clérigos y demás eclesiásticos, y no era en absoluto infundada la mala reputación de que éstos gozaban. En términos generales, la aguda crisis de la Iglesia estuvo marcada por:

[...] La corrupción del clero, desde las más altas instancias, que ponían a la venta los cargos eclesiásticos; la vaciedad del culto público y privado, estancado en ceremonias externas y oraciones sin contenido; la falta de atención de los responsables de la Iglesia a los problemas provocados por la injusticia social al estar involucrados ellos mismos en asuntos de poder; la esterilidad de la teología basada en un escolasticismo agotado [...] (Romero Tabares, “El pensamiento erasmista”: 149).

A raíz de tales problemáticas, el mundo religioso es examinado a través de los anteojos de mejor vista en la literatura aurisecular. En cuanto al *Quijote*, el desenmascaramiento lúdico de las flaquezas y debilidades del clero regular se lleva a cabo durante el encuentro del caballero manchego y los frailes benedictinos.

Al inicio de la segunda salida, el caballero manchego se encuentra con la comitiva de una señora en viaje hacia Sevilla y dos religiosos de San Benito, quienes iban casualmente por el mismo camino. No obstante, don Quijote cree haberse encontrado con unos encantadores que llevan en un carro a una princesa forzada y decide atacarlos para liberarla. Antes de embestirlos, el caballero manchego les nombra “gente endiablada y descomunal”, y dice que deben prepararse a morir, por “justo castigo” a sus “malas obras”. Asimismo, don Quijote responde “para conmigo no hay palabras blandas, que ya yo os conozco, fementida canalla” (I, 8: 100) cuando los frailes niegan llevar princesas forzadas y declaran ser religiosos de la orden de San Benito. Los insultos abren paso a la violencia física.

Y sin esperar más respuesta picó a Rocinante y, la lanza baja, arremetió contra el primero fraile, con tanta furia y denuedo, que si el fraile no se dejara caer de la mula él le hiciera venir al suelo mal de su grado, y aun malferido, si no cayera muerto. El segundo religioso, que vio del modo que trataban a su compañero, puso piernas al castillo de su buena mula, y comenzó a correr por aquella campaña, más ligero que el mismo viento (I, 8: 100).

Nuevamente, el encargado de ejercer la violencia carnavalesca es don Quijote. Hay que tener en cuenta que la desaparición de las fronteras y categorías sociales brinda la oportunidad de liberarse de los miedos y las coacciones tanto terrenales como extraterrenales. Como consecuencia de ello, los representantes del mundo oficial pierden cualquier fuero. Sin la protección de los códigos imperantes en la vida ordinaria, su figura puede ser rebajada y transgredida, mientras fallas y defectos quedan expuestos a la crítica.

La transfiguración de los frailes benedictinos en encantadores permite despojar del fuero (inherente a su condición social) a los religiosos. De este modo, la mirada de la risa permite contemplar sin impedimentos el actuar de sobra conocido (aunque no reconocido) de los miembros de la Iglesia. Al examinar en conjunto los elementos del episodio, Ludovik Osterc considera relevantes:

[...] lo fuerte de las expresiones con que don Quijote aborda a los frailes, el furor con que se arroja contra ellos, y la insinuación de que llevaban forzadas algunas princesas. A nuestro juicio, ninguna de las cosas obedece a factores accidentales, sino a la propia intención del autor. Para comprenderlo, baste saber que los frailes en general, y los benedictinos en particular, gozaban de la peor reputación entre los eclesiásticos por su corrupción moral y buena vida que se daban. [...] La orden de San Benito era, además, conocida como una de la más opulentas y corrompidas (Osterc, *Pensamiento social y político*: 205).

Cabe recordar que el Concilio de Trento se esforzó por imponer disposiciones restrictivas, que permitieran regular y combatir los delitos graves de lujuria cometidos por los miembros de la Iglesia. Lo cierto es que los abundantes testimonios escritos entre los siglos XVI y XVII sobre amancebamientos y solicitudes hacen evidente que las medidas

formuladas por la Iglesia postridentina no fueron efectivas para atajar la conducta licenciosa. Algunos historiadores han señalado que llegó a tal extremo que los sacerdotes aprovechaban el espacio del confesionario para seducir mujeres. Asimismo, existen documentos de la época sobre miembros del Santo Oficio que se mostraban impúdicamente con sus mancebas en público (Cuadro, “La Inquisidora. Vida pública y mancebas”: 632).

En este sentido, la risa carnavalesca se vale de la proverbial conducta de los religiosos cuando los frailes para transfigurar en encantadores que llevan princesas forzadas. Sin necesidad de plantear una posible censura moral, la trasfiguración pone de manifiesto burlescamente el actuar licencioso de los frailes.

Cabe mencionar de pasada que la pérdida del fuero es aprovechada por Sancho, quien reclama “los despojos de la batalla” e intenta (imitando a los galeotes que le robaron la ropilla a don Quijote) desnudar a uno de los frailes vencidos y robarle el hábito, símbolo de su *status*. En contraste con los galeotes, quienes lograron quedar impunes de su ataque a los representantes del mundo normado, Sancho cae víctima de otro tipo de violencia, la violencia coactiva (transfigurada burlescamente en un molimiento a coces) ejercida por los grupos subordinados al Poder (personificado en los mozos de los frailes):

[...] Los mozos, que no sabían de burlas, ni entendían aquello de despojos ni batallas, viendo que ya don Quijote estaba desviado de allí hablando con las que en el coche venían, arremetieron con Sancho y dieron con él en el suelo, y, sin dejarle pelo en las barbas, le molieron a coces y le dejaron tendido en el suelo, sin aliento ni sentido [...] (I, 8: 101).

El molimiento a coces que padece Sancho devuelve el fuero vulnerado a los representantes de la Iglesia. Sin embargo, la violencia carnavalesca despoja nuevamente de su fuero al universo de lo religioso en el episodio de los encamisados (I, 19). El juego de

transfiguraciones de la realidad que realiza don Quijote a partir de los modelos de la tradición caballeresca denuncia las prácticas de religiosidad externa.

Tras la desventura del ejército de las ovejas, don Quijote y Sancho Panza se encuentran una multitud de lumbres en el camino. La primera impresión es que se trata de una procesión de ánimas en pena, la cual hace recordar las huestes fantasmagóricas de la estantigua (Redondo, *Otra manera de leer el 'Quijote'*: 116-117). Al ver de cerca la procesión de encamisados con las hachas encendidas seguida de la litera cubierta de luto, el caballero manchego cree estar viviendo una aventura de andas:

[...] el esquema argumental de las aventuras de las andas se describe como un suceso de camino, con una funcionalidad idéntica a la que poseen aquellas embajadas que llegan a la corte para solicitar la intervención del caballero protagonista [...]. Durante uno de sus múltiples viajes el caballero se topa con una enigmática comitiva que transporta un cadáver e, inmediatamente, se disparan dos efectos paralelos: mientras el color negro de los vestidos de los acompañantes o la posible suntuosidad de las andas delatan el papel del ceremonial y de los hiperbólicos sentimientos de duelo en el género caballeresco, las causas de la muerte del caballero difunto, siempre eliminado injustamente, desatan la obligada participación del protagonista en una tarea que servirá para vengar la afrenta cometida. El encuentro con unas andas crea en el relato unas expectativas y una virtualidad narrativa que volverá a poner de manifiesto por enésima vez la excepcionalidad bélica del protagonista. A grandes rasgos éste es el patrón básico de un motivo, que según los autores, admitirá diversas variaciones en su desarrollo (Sales Dasí, "El motivo de las andas": 107).

Teniendo en mente esta clase de hazaña, don Quijote se acerca a los encamisados demandando saber su identidad y las circunstancias del viaje que realizan, para enmendar así el daño hecho (o bien que ellos han causado). La solicitud del caballero manchego resulta despreciada cuando un encamisado se niega a darle respuesta, ya que la venta se encuentra lejos y no pueden detenerse para llegar a ella. Sin embargo, el héroe insiste en que conteste sus preguntas y lo detiene tomando el freno de la mula, haciendo que el

encamisado caiga y lo insulte. Encolerizado, don Quijote decide atacar a la comitiva de enlutados.

Vale la pena detenerse aquí para señalar que la lúgubre comitiva de encamisados no era totalmente una “extraña visión” en la vida cotidiana de los siglos XVI y XVII. Debe tenerse como punto de partida los numerosos testimonios sobre las comitivas de penitentes, las procesiones de solicitantes, el traslado de cadáveres y otras manifestaciones de religiosidad popular. Durante este periodo, como respuesta a la efervescencia religiosa que recurría a expresiones externas de devoción, el “movimiento reformador de la Iglesia [prestó] cierta atención a este fenómeno, intentando regularlo, ponerlo bajo el control de la jerarquía eclesiástica y reformar ciertas prácticas que podían ser consideradas cuando menos pocos convenientes a unas asociaciones con fines religiosos” (Arias y López-Guadalupe, “Auge y control de la religiosidad”: 61). Además, se desautorizaron “las costumbres más peculiares de la religiosidad popular por considerarlas de origen pagano” (Rodríguez Campos, “El *Quijote* y la cultura popular del barroco”: 173). Inspirándose en el juicio negativo de Erasmo sobre este tipo de manifestaciones religiosas, que consideraba inútiles y poco devotas,⁷⁷ se desautorizaron las rogativas y las vigiliias, entre otras modalidades procesionales.⁷⁸

⁷⁷ Cfr. Camacho, “Don Quijote contra los sataneses”.

⁷⁸ La postura de Cervantes ante la Iglesia y sus prácticas en el contexto de la Contrarreforma ha sido un tema controvertido entre los especialistas. Vale la pena citar a Mariano Delgado: “Aunque en el *Quijote* se lee textualmente ‘Con la iglesia hemos dado, Sancho’ (II, 9: 696), y la frase en su contexto no tiene otro significado que el haber dado con un muro de la iglesia, cuando don Quijote y su escudero entraron al Toboso al filo de media noche para buscar a oscuras el alcázar de Dulcinea. Algunos lectores y estudiosos suponen que también dicha expresión en su sentido figurativo describe muy bien lo que quería evitar don Miguel de Cervantes al escribir y dar a la imprenta [...] su obra: tener que vérselas con la poderosa Iglesia o la censura inquisitorial en los ‘tiempos recios’ [...] en que le tocó vivir. Tales autores creen, por ejemplo, que Cervantes era un anticlerical o un creyente ilustrado, influenciado por la corriente heterodoxa de Erasmo de Rotterdam, cuya crítica al monacato y a la religiosidad popular compartía esencialmente, pero ante los ojos de la Inquisición tan sólo podía esbozar entre líneas y con suma cautela. Para otros, Cervantes es más bien un

En este sentido, el término utilizado para referirse a la comitiva de sacerdotes resulta relevante. La encamisada consistía en “cierta estratagema de los que de noche han de acometer a sus enemigos y tomarlos de rebato, que sobre las armas se ponen las camisas, porque con la oscuridad de la noche no se confunden con los contrarios” (*Cov. s. v. encamisada*). Asimismo constituía “la fiesta que se hace de noche con hachas por la ciudad en señal de regocijo, yendo a caballo, sin haver hecho prevención de libreas, ni llevar orden de máscara, por haverse dispuesto repentinamente, para no dilatar la demostración pública y la celebración de la felicidad sucedida” (*Cov. s. v. camisa*). El doble sentido de la palabra hace fluctuar a la comitiva entre el plano de lo bélico y el festivo.

La tergiversación burlesca de las exhibiciones de religiosidad mediante términos relacionados con el ámbito festivo ocurre también en el episodio de los cofrades que portan una efigie de la Virgen (I, 52). De manera similar al encuentro con los benedictinos, don Quijote confunde a los disciplinantes con un grupo de follones que llevan a una dama cautiva. La figura de los disciplinantes, caracterizada por su vestimenta, es ridiculizada cuando el narrador los llama “ensabanados”, que eran una “variante de encamisados que, enmascarados y envueltos en sábanas, andaban por las calles de noche, haciendo mil locuras” (Osterc, *Pensamiento social y político*: 208).⁷⁹

En el caso de los encamisados, la representación hilarante de la procesión como un acto festivo es subrayada por la intervención de la violencia carnavalesca, que convierte la mascarada en un juego de alegre hostilidad (el apaleamiento realizado por don Quijote), la cual se dirige a todos los encamisados como una ola que va *in crescendo*:

católico convencido que puede ser leído como propagandista de los decretos de Trento (“Cristianismo místico y mesiánico del *Quijote*”: 221).

⁷⁹ La relevancia del significado del término se observa en las modificaciones realizadas por la Inquisición portuguesa. En la edición lisboesa, el censor, Antonio Freyre, reemplazó el ‘ensabanados’ por ‘clérigos’.

Todos los encamisados era gente medrosa y sin armas, y, así, con facilidad en un momento dejaron la refriega y comenzaron a correr por aquel campo, con las hachas encendidas, que no parecían sino a los de *las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren*. Los enlutados asimismo, revueltos y envueltos en sus faldamentos y lobs, no se podían mover, así que muy a su salvo don Quijote los apaleó a todos y les hizo dejar el sitio mal de su grado, porque todos pensaron que aquel no era hombre, sino diablo del infierno, que les salía a quitar el cuerpo muerto que en la litera llevaban (I, 19: 202).

La descripción de los encamisados con las hachas encendidas (“que no parecían sino a los de *las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren*”) reduce jocosamente las prácticas de religiosidad a un acto festivo, despojándolo de su naturaleza solemne y subrayando su carácter absurdo.

Al ejercer la violencia carnavalesca en los benedictinos y la procesión de sacerdotes no se pretende irreverenciar los principios fundamentales de la fe ni la autoridad que ellos representan. De manera simbólica, la intención es arrebatarles el hábito que usan como máscara para ocultar la corrupción del mundo religioso o la práctica de manifestaciones de religiosidad popular. A través de los anteojos de mejor vista, la figura de los representantes de lo oficial (los guardas, los frailes benedictinos y los encamisados) se contempla tal como es en lugar de como afirma ser (en la imagen impuesta por el orden social).

En el juego de personificar los esquemas sociales (los guardas, los frailes benedictinos y los encamisados) para derribarlos (ridiculizarlos y golpearlos), en ocasiones se crea un doble paródico de los valores ensalzados por la sociedad. Así, el escudero vizcaíno personifica irrisoriamente la preocupación por la honra y su defensa.

La paródica defensa del honor

“Amor, honor y valor son los tres pilares en que estriba el código caballeresco” (Arellano, “Los héroes caballerescos en los espejos”: 160). En el proceso de relativizar la concepción oficial, la risa carnavalesca ridiculiza el pilar del honor en el duelo entre don Quijote y el escudero vizcaíno (I, 8-9). El castigo violento era “una exigencia del código del honor” ante las injurias graves o las disculpas no satisfactorias (Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 246-251).⁸⁰ El desenvainar la espada permitía a un noble o caballero reparar una ofensa, ya fuera de palabra o de acto:

No es extraño que don Quijote, desde el momento en que asciende de las categorías de hidalgo a la de caballero, se vuelva puntilloso en las cuestiones de honra, y se muestre dispuesto a vengar todas las afrentas reales o imaginarias de las que es objeto. Su actitud es consecuencia de la lectura inmoderada de libros de caballerías, pero refleja también las normas de conducta del estamento noble, al que don Quijote quiere pertenecer con pleno derecho, que obligan al caballero a borrar los agravios con el filo de la espada [...] (Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 247).

El cumplimiento de las normas de conducta hacen obligatorio para don Quijote batirse en duelo al verse ofendido por el escudero vizcaíno. Después de derrotar a los supuestos encantadores (los frailes de San Benito), el caballero manchego cree haber cumplido su cometido y solicita a la dama presentarse ante Dulcinea para contarle que la liberó. Sin embargo, es interrumpido por un escudero vizcaíno que le exige los deje seguir su camino, amenazándolo de muerte de lo contrario. La discusión entrambos se agrava cuando don Quijote dice que no puede castigar al atrevido vizcaíno, ya que éste no es

⁸⁰ Javier Salazar Rincón aclara que “a pesar del carácter claramente clasista de las cuestiones relacionadas con el honor, la pasión de la honra estaba muy arraigada en el sentir popular, y la respuesta violenta a las afrentas del ofensor podía presentarse en la conducta de cualquier individuo, con independencia de su clase social” (*El mundo social del ‘Quijote’*: 247).

caballero. Ante lo cual el escudero enfurece, acusándolo de mentiroso.⁸¹ Finalmente, ambos personajes deciden combatir.

El hecho de que un vizcaíno sea quien demande el reconocimiento de la condición de caballero y por ese motivo esté dispuesto a batirse en duelo no obedece a un simple desdoblamiento paródico de los héroes caballerescos, sino que tiene un claro trasfondo histórico. En los siglos XVI y XVII, el personaje del vizcaíno⁸² se distinguía por su peculiar e incorrecta forma de hablar, cortedad de “ingenio, de razones, de palabra y de modales” (Herrero García, “Ideología española del siglo XVII”: 557), además de un temperamento colérico y belicoso.⁸³ Su carácter podría ser descrito, en pocas palabras, como “muy largo de porfiar / y muy corto de razones” (Legarda, *Lo vizcaíno en la literatura castellana*: 253).

Este conjunto de rasgos lo consagraron como personaje ridículo en innumerables cuentecillos, novelas y comedias. Por ejemplo, Cervantes en el prólogo al lector de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* afirma que “las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora, aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negro, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno” (24). Es necesario precisar que el vizcaíno era también reconocido por sus “proverbiales” ínfulas de

⁸¹ “La más grave de todas [las] ofensas es, sin duda, el llamar embustero a un hombre honrado respondiendo con un *mentís* a sus palabras. En tales casos, aunque la entereza moral del caballero se ha puesto en duda, no estriba en ello la gravedad del ultraje; lo más ofensivo es la significación social de estos insultos y su relación con las doctrinas del honor. El noble es por principio [...] veraz y firme en su palabra; el plebeyo, en cambio, es embustero y ladrón: quien llama mentiroso a un caballero le niega, por tanto, una de las cualidades del estado noble, lo deshonra al atribuirle las tachas de un villano de la peor condición” (Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 262).

⁸² Acerca de las características del vizcaíno véanse Anselmo de Legarda, *Lo vizcaíno en la literatura castellana*; Herrera García, “Ideología española del siglo XVII: concepto de los vascos”.

⁸³ El carácter colérico y pendencioso del vizcaíno se resume en los versos de Balbuena: “Son de su natural duros y atroces: / que su tierra, de hierro y pedernales / hecha una dura pasta, los feroces / ánimos cría a su cosecha iguales: / a la ira, prestos; al herir, veloces, / y al aceptar pendencias, liberales. / [...] Tienen por triunfo de su brazo fuerte / no perdonar la vida al enemigo; / mas vencer o morir de cualquier suerte, / sin otro que su escudo por abrigo; / juzgan por sola venturosa muerte / la que en la guerra queda por testigo / de su braveza, y sin valor ni fama / quien, tras largo vivir, murió en la cama” (Legarda, *Lo vizcaíno en la literatura castellana*: 309).

nobleza y orgulloso de una “hidalgúa limpia e impoluta” Justamente de esta condición de hidalgo se ufana el escudero que encara a don Quijote.

Una vez más la violencia carnavalesca es el elemento que permite liberar la energía reprimida entre dos grupos sociales, cuyos intereses los enfrentan a causa de los cambios en la configuración del orden social:

Aunque en toda sociedad estamental existen barreras discriminatorias [...], los contemporáneos de Cervantes asistieron a un endurecimiento evidente de estos mecanismos de exclusión, y se encontraron con dificultades cada vez mayores para llegar a la posesión del honor; y ello es consecuencia de ese proceso de fortalecimiento del poder nobiliario [...] y de la actitud defensiva de la nobleza frente a los deseos de ascensión de algunos sectores intermedios de la sociedad.

Los primeros que sufrieron las consecuencias de esta actitud, y quedaron excluidos del estrecho círculo del honor, fueron los hidalgos y escuderos, que constituyen el escalón inferior de la nobleza sin título. El hidalgo, desprovisto de sus funciones tradicionales y arruinado por la evolución económica, pierde la riqueza, el poder y la reputación con que se nutre la honra, y queda definitivamente apartado de muchas prerrogativas del estamento noble (Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 267).⁸⁴

El caballero manchego y el vizcaíno representan desde puntos opuestos esta problemática social. Don Quijote encarna la “actitud defensiva de la nobleza” por mantener las barreras sociales a causa de la pérdida de los privilegios.⁸⁵ En cambio, el vizcaíno personifica en cierta forma las aspiraciones de un grupo social por ostentar una condición que no le corresponde debido al linaje. El conflicto se resuelve mediante el duelo paródico.

Hasta ahora se ha dicho que la risa permite contemplar las contradicciones y los absurdos de la sociedad desde otra perspectiva. En este caso, las aspiraciones de pertenecer

⁸⁴ El duelo es también “un reflejo abreviado de aquella sociedad en que los pujos de grandeza y las ganas de medrar habrían llegado a ser una obsesión generalizada, en que, [...], todos eran ‘unos en apeteer lustre, nobleza y honra’, desde el señor de vasallos que sueña con hacer de título a su hijo (I, 44), hasta el mercader que logra para sus herederos el hábito de una orden militar, o la moza que sirve en la venta y presume de hidalga (I, 16)” (Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 306).

⁸⁵ Don Quijote ejemplifica claramente la figura de los hidalgos que han perdido privilegios debido a su deteriorada situación económica: “Para ser honrado, el hidalgo debe ostentar un linaje intachable, ha de mostrar fortaleza y valentía para defender su honor, y tener, además, riqueza suficiente para que su dignidad no se vea menoscabada” (Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 268).

a una determinada condición social se relativizan mediante la caracterización burlesca del vizcaíno como caballero. El juego de las permutaciones convierte la cabalgadura y las armas caballerescas en objetos irrisorios. De este modo, el escudo (que podría ser de madera ligera, para ser manejable) es sustituido burlescamente por una almohada, y el caballo es reemplazado por una mula, propiamente una de alquiler, animales que gozaban de mala fama por su comportamiento malicioso.⁸⁶

El aspecto cómico de la imagen del vizcaíno “bien cubierto de su almohada” y combatiendo con la espada montado en una arisca mula de alquiler (I, 8: 103) arrebatada la dimensión grave al duelo por la honra. Mediante la violencia carnavalesca se derrumba “el pilar de la honra” para crear un contramundo donde el conflicto por la pertenencia a una condición social (despojada ya de su dimensión grave) puede ser analizado críticamente.

En el proceso de relativizar los valores del orden social, la risa contrahace las imágenes del mundo caballeresco con el propósito de presentar a la violencia carnavalesca como un doble irrisorio de la guerra. El universo de lo bélico es recreado *sub specie risu* en los episodios de los rebaños de ovejas (I, 18), la guerra de los rebuznadores (II, 25, 27) y el duelo entre Sancho Panza y el escudero del Bosque (II, 14).

La jocosa transfiguración metafórica de las huestes ovejunas

Las justas, los torneos y las batallas formaban parte de las situaciones tópicas de los libros de caballerías. Estos distintos encuentros bélicos poseían en común ciertas convenciones narrativas, como la presentación de los combatientes antes de su enfrentamiento. Ya sea

⁸⁶ “Y fue el mal que al subir a las ancas el barbero, la mula, que en efeto era de alquiler —que para decir que era mala esto basta—, alzó un poco los cuartos traseros y dio dos coces en el aire, que a darlas en el pecho de maese Nicolás, o en la cabeza, él diera al diablo la venida por don Quijote” (I, 29: 342).

mediante la voz del narrador, un heraldo o algún otro personaje se describían la genealogía, la vestimenta, el armamento, la divisa, la empresa y el mote de los distintos caballeros participantes.

Después de su primera visita a la venta de Juan Palomeque, don Quijote se encuentra en el camino a dos rebaños de ovejas al cual confunde con un par de ejércitos a punto de entablar combate (I, 18). Siguiendo los modelos de las historias caballerescas, el enloquecido hidalgo describe las tropas imaginarias del emperador Alifanfarón y el rey Pentapolín, invisibles ante los ojos de Sancho.⁸⁷ La presentación de los ejércitos imaginarios evoca enumeraciones como las siguientes:

Entró por esta otra parte el famoso don Grasilauro armado de unas armas todas doradas que le embió para aquel día el sabio Castidel, cubiertas todas de rozas de perlas y robines; coza tan riqua y de tanto valor que no las podía azer sino que la izo. En el escudo en campo celeste estaban sinco estrellas sobre una corona de pedradía y al pie una letra que dize así:

Solo á de mereserla
una estrella rotillante
por libertar a su amante.

Los paramentos y gornisiones del cavallo eran de brocado de plata, cubierto de las mismas rozas de perlas que las armas. No llevaba sobre el elmo mas que un plumaje, todo echo de oro y diamantes, que segava a quien le mirava (*Selva de Cavalarias*, citado en *Antología de libros de caballerías*: 404).

Albainar, soldán de Babilonia, salió armado de armas verdes sembradas de esferas en señal de su victoria, en el escudo en campo verde una figura de oro de los pechos de arriba al natural de Targiana, guarnecida de pedrería de mucho precio [...]. El soldán de Persia sacó armas verdes y blancas, metidos unos colores por los otros, con extremos de pedrería hechos a manera de P, por ser la primera letra del nombre de Polinarda, de quien entonces era más aficionado que a ninguna otra persona del mundo; [...] en el escudo, en campo de plata la esperanza con rostro verde; vestida de verde a manera de doncella; en la orla del escudo el nombre de Polinarda. El rey de Etolia, sacó armas bermejas y morado, en el escudo un campo rojo un toro negro. El rey de Armenia salió armado de armas pardas con rosas de oro menudas, en el escudo en campo pardo el Ave Fénix, en señal de ser una en el mundo la señora a quien servía [...] (*Palmerín de Inglaterra*, 373-374).

⁸⁷ Respecto al papel de don Quijote como heraldo en la batalla de los ejércitos de ovejas y en la guerra de los rebuznadores véase el artículo “Don Quijote, heraldo, bufón, penitente y otras profesiones caballerescas” de María José Rodilla.

Hay que añadir que en la vida festiva del siglo XVII diversas celebraciones giraron en torno de elementos tomados de la materia caballerescas. Se realizaba la escenificación de torneos, justas y batallas fingidas (López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro”: 291-327; Close, “Fiestas palaciegas”: 475-484).⁸⁸ Como parte de las mascaradas solían realizarse desfiles de ejércitos acompañados por un heraldo que describía en términos burlescos los nombres de los combatientes y sus blasones:

Nos encontramos de nuevo frente a una estructura carnavalesca típica. Desfila ante los ojos del lector una de esas mascaradas, como las que se organizaron por ejemplo en Toledo en 1555, de las cuales ha llegado hasta nosotros una detallada descripción. Aparecieron cuadrillas de comparsas armadas, de manera burlesca, con sus letras. Estas cuadrillas incluían reyes y gigantes y fueron desfilando de modo paródico, “con mucha música de trompetas y atabales”, la que cree oír asimismo el Manchego [...]. Estas enumeraciones de escuadrones y jefes forman parte del ambiente específico de la plaza, y el heraldo iba enunciando en voz alta los diferentes tipos de armas, las compañías y estandartes, a la par que proclamaba públicamente el nombre de los combatientes más destacados. Se trataba, claro está, de enumeraciones paródicas que comportaban una apreciación *elogiosa e injuriosa* a un tiempo [...] (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 341-342).

Precisamente este tono elogioso burlesco permea la *descriptio* de los motes, los escudos y la onomástica de los caballeros en el episodio quijotesco. De tal modo, las huestes ovejunas constituyen una alegre profanación de la imagen mitificada de los ejércitos caballerescos.

Al analizar la *descriptio* no puede dejarse de lado que en la época todavía estaba vigente la idea medieval de que el nombre no poseía un sentido neutro y estaba revestido de

⁸⁸ Es importante aclarar que varios juegos de entretenimientos cortesanos emulaban las prácticas caballerescas, pero estos divertimentos no siempre poseían un carácter carnavalesco. Por ejemplo, el juego de cañas (“una versión ibérica de la justa francesa, en la cual dos jinetes pelean con lanzas de caña”) y el juego de la sortija (“un juego de gente militar, que corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera”) fueron diversiones usuales en España (Nitsch, “Juegos caballerescos”: 308).

cierta cualidad que definía positiva o negativamente a su poseedor (Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*: 341). Por ello, los juegos léxicos y fónicos otorgan a los nombres una carga ambivalente, similar a la de los elogios injuriosos. Así pues, la onomástica ridiculiza la imagen de los irreales caballeros, a quienes generalmente se reconocía por el “renombre de su nombre”:⁸⁹ Espartafilardo del Bosque, Laurcalco, Alfeñiquén del Algarbe, Pierres Papín, Pentapolín, Micocolemo.⁹⁰

Asimismo, los motes, las empresas y los escudos de los imaginarios combatientes pierden su ornamentación jerárquica al evocar objetos humorísticos y absurdos: “el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias, que viene armado de aquel cuero de serpiente y tiene por escudo una puerta”, “al siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya, que [...] trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice *Miau*, que es el principio del nombre de su dama, que, según se dice, es la sin par Miulina”, “el otro que bate las ijadas con los herrados carcaños a aquella pintada y ligera cebra” (I, 18: 190-191).

A través de la *descriptio* elogioso burlesca se contrahacen las imágenes de los representantes del mundo bélico. La violencia física se suma a la verbal en la tarea de crear una imagen *sub specie risu* de la guerra. Pese a las advertencias de Sancho de que los ejércitos son manadas, don Quijote alancea a las ovejas al querer participar de la contienda al lado del valeroso Pentapolín. De esta forma, las cruentas batallas de las historias

⁸⁹ Vid. *supra*. p. 48.

⁹⁰ Augustin Redondo ha intentado explicar los juegos léxicos y fónicos en los humorísticos nombres: Pentapolín (cinco veces pollino), Micocolemo (un mono feísimo), Laurcalco (ladrón de oro) (*Otra manera de leer el 'Quijote'*: 343-345). No obstante, Redondo al pretender esclarecer su pseudoetimología tiende a sobreinterpretar los posibles referentes que los componen. Desde una perspectiva ajena a lo carnavalesco, Ludovik Osterc ha encontrado en los distintos nombres referencias a diversos personajes de la época, como el Duque de Lerma y el rey Felipe III (*Pensamiento social y político*: 333-337).

caballerescas quedan reducidas a juegos festivos donde la violencia física (manteamiento y vapuleamiento) era dirigida hacia animales inofensivos, como perros y gatos, cuando en el contramundo quijotesco los blancos de la hostilidad son las ovejas alanceadas.

Ahora bien, la transfiguración paródica de los ejércitos de caballeros en rebaños de pacíficas ovejas, símbolo evangélico de la paz, no es una simple inversión, propia del mundo al revés. Ludovik Osterc ha señalado que Cervantes representó a los ejércitos con ovejas —y no con otro tipo de animales:

[...] porque los soldados de los ejércitos clasistas se parecen justamente a las ovejas y carneros por su mansedumbre, manejabilidad y espíritu gregario, según la sabiduría popular española tan ricamente recogida en sus refranes, como son ‘Manso como una oveja’, ‘Ovejas bobas, por do va una van todas’, ‘Ir como oveja al matadero, sin despegar los labios’, y ‘Como las ovejas y carneros con el manso, que en arrojándose él, le siguen todas aunque se despeñen’ (*Pensamiento social y político*: 337).

Conviene destacar que la mirada de la risa carnalesca no solamente pone en evidencia el carácter “ovejuno” de los ejércitos (súbditos) que siguen a los príncipes a la guerra, sino a estos y sus motivos. Desde San Agustín se consideró que “una guerra justa tiene como objetivo la paz y la justicia, concebida esta última como tranquilidad de orden. También es justa si venga las ofensas o recupera injustamente perdidos” (Cagni, “Reflexiones en torno a los conceptos de guerra justa y cruzada”: 159). En los siglos XVI y XVII, diversos autores —como Erasmo de Rotterdam y Francisco de Vitoria— escribieron sobre los límites, requisitos y condiciones de legitimidad para la acción armada, además de su carácter racional (Díaz Revorio, “Las Armas y las Letras”: 51). La teoría de la guerra “buscaba la justificación en lo que se llama interés dinástico, equilibrio de potencias, reputación y honor nacional” (Vaquero, *España y Europa en el siglo XVII*: 89). Estos puntos fueron el meollo de la polémica sobre las causas de la guerra justa.

Al contemplar la historia del emperador Alifanfarón y el rey Pentapolín a través de los anteojos de mejor vista es posible revalorar el derecho de guerra de los monarcas y las causas lícitas de las guerras:

[...] tan burlesca aventura, regida por la técnica del mundo al revés, ¿no pone asimismo de relieve el anti-heroísmo de los reyes-capitanes que emprenden guerras por motivos tan ridículos como el que se evoca paródicamente aquí (los amores de un pagano fanfarrón con la hija de Pentapolín o sea del cinco veces burro)? [...] De ser así, el lenguaje carnavalesco se transformaría, de nuevo, en lenguaje político y Cervantes sería compañero de Rabelais frente a la manera crítica de plantear el tema de la guerra (Redondo, *Otra manera de leer el 'Quijote'*: 345-346).

Si los guardas personificaban el imperfecto sistema punitivo de lo oficial, el emperador Alifanfarón y el rey Pentapolín junto con las huestes de ovejas representan los aspectos absurdos del mundo bélico. Así pues, las causas de la denominada guerra justa se suman a los pilares derrumbados por la violencia carnavalesca. Es por ello que don Quijote, en su función de restaurador del orden, alancea a las ovejas. Bajo el principio de aniquilar lo imperfecto y su contraparte, la violencia carnavalesca es dirigida nuevamente al caballero manchego, quien es apedreado por los pastores:

Llegó en esto una peladilla de arroyo y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo. Viéndose tan maltrecho, creyó, sin duda que estaba muerto o malferido y, acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsosele a la boca y comenzó a echar licor en el estómago; mas, antes que acabase de envasar lo que a él le parecía que era bastante, llegó otra almendra y dióle en la mano, y en el alcuza tan de lleno, que se la hizo pedazos, llevándole de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca, y machucándole malamente dos dedos de la mano.

Tal fue el golpe primero y tal el segundo, que le fue forzoso al pobre caballero dar consigo del caballo abajo [...] (I, 18: 194).

Golpe a golpe se lleva a cabo un paulatino desmembramiento de la figura del caballero, quien termina con las costillas rotas, los dedos machucados y la boca medio

desdentada.⁹¹ El apedreamiento funciona como un destronamiento que concluye con la muerte simbólica del caballero manchego.⁹²

En el episodio de los rebuznadores (II, 25, 27), la violencia carnavalesca (bajo su faceta verbal) sirve de elemento para relativizar nuevamente el derecho de guerra de los monarcas y los motivos de la guerra justa.

Los rebuznos: los absurdos motivos de la guerra justa en el contramundo carnavalesco

En su camino a las justas de Zaragoza, don Quijote y Sancho se encuentran con un ejército de hombres armados con lanzones, ballestas, picas y otras armas (II, 27). Sin embargo, la descripción del escuadrón y su armamento adquiere una segunda dimensión burlesca cuando se hace mención a la imagen de un estandarte, cuyas características lo asemejan a los emblemas heráldicos de los ejércitos ovejunos:

[...] vio las banderas, juzgó de las colores y notó las empresas que en ellas traían, especialmente una que en un estandarte o jirón de raso blanco venía, en el cual estaba pintado muy al vivo un asno como un pequeño sardesco, la cabeza levantada, la boca abierta y la lengua de fuera, en acto y postura como si estuviera rebuznando; alrededor dél estaban escritos de letras grandes estos dos versos: “No rebuznaron en balde / el uno y el otro alcalde” (II, 27: 857).

⁹¹ Considerando a los molinos y las muelas como objetos asociados con la locura, Iffland interpreta la pérdida de las muelas de don Quijote como un acto simbólico de dejar atrás la locura y recuperar momentáneamente la razón (*De fiestas y aguafiestas*: 191-192). Según Iffland, la pedrada que recibe don Quijote posee propiedades curativas en cuanto “le ha neutralizado ese molino que tiene en la boca, conectado con su maltratada quijada. Romperle los dientes es, a nivel simbólico, ‘sacarle la locura de los cascos’” (*De fiestas y aguafiestas*: 191-192). Si bien la quijada y los molinos de viento son elementos asociados con la locura, no coincide con Iffland en su complejo análisis de que la pérdida de las muelas se asocia con su locura y deambular fuera de casa. Tal como ha señalado Hélène Tropé, “tradicionalmente, el molino es uno de los emblemas de la locura ya que se consideraba que la locura era pura inestabilidad, inconstancia y perpetuo movimiento. Piénsese también en el simbolismo de las variaciones de la luna, también asociada con la locura” (Tropé, *Los locos de Valencia*: 220, n. al v. 1448). Además, la movilidad de don Quijote es un elemento inherente a su carácter de caballero andante. Por otra parte, la comparación de don Quijote “que más quisiera que me hubieran derribado un brazo, como no fuera el de la espada. Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante” (I, 18: 198) debe comprenderse como parte de un juego lingüístico como “Boca sin muelas, molino sin piedras” y “Más vale un diente que un pariente” (*Quijote*: 198, n. 101).

⁹² “Llegáronse a él los pastores y creyeron que le habían muerto” (I, 18: 194-195).

La elección de la imagen del asno, asociada tradicionalmente con el mundo festivo⁹³ y la necesidad absoluta, como pieza principal del estandarte anuncia las características burlescas de la próxima batalla. Como en los emblemas heráldicos de las huestes ovejunas, el desdoblamiento paródico transforma la figura de los animales que representaban las cualidades de los caballeros en el retrato irrisorio de un rucio rebuznando. Cabe recordar que los habitantes de ambos pueblos deciden pelear entre sí después de que la habilidad para rebuznar de un par de alcaldes se vuelve un elemento ofensivo. De este modo, el espíritu carnavalesco relativiza los motivos de la guerra justa a partir de los elementos asnales.

Hay que tener en cuenta que la batalla de los rebuznadores se inserta en la tradición carnavalesca de los enfrentamientos entre pueblos vecinos (Muir, *Fiesta y rito*: 127-128; Caro Baroja, *El Carnaval*: 96-98). En estas prácticas festivas, la violencia verbal solía entrelazarse con la física. Los insultos cumplen la función de arrojar a tierra, despedazar y enterrar al cuerpo del chivo sin la necesidad de palos o algún golpe particular. El intercambio de insultos era una práctica habitual al inicio de las contiendas colectivas, las cuales:

[...] se desarrollaban en varias fases: durante varias semanas antes de la batalla, los chicos jóvenes, aprendices de violencia, realizaban incursiones en las cercanías de la facción rival, lanzando insultos y desafíos; en el día fijado para la batalla, los campeones individuales se encontraban primero en el puente designado, y se peleaban a puñetazos; en la fase final, se producía un enfrentamiento generalizado entre ambos bandos, con los contendientes peleando a puñetazos o con palos [...] (Muir, *Fiesta y rito*: 127-128).

⁹³ Alfred Rodríguez considera que Cervantes utiliza la imagen del asno debido a su connotación en las fiestas medievales. Desde su punto de vista, “la baja y animalizada corporeidad asociada a la figura asnal” permite presentar una visión cómico-burlesca de la guerra (“Otra perspectiva sobre los rebuznadores”: 4).

Al igual que en los combates festivos, el enfrentamiento entre el pueblo de rebuznadores y sus convecinos inicia a causa de la violencia verbal. El simbólico daño físico que el insulto ocasiona se observa en la idea de que los muchachos daban a los habitantes del pueblo de los rebuznadores en pleno rostro con el rebuzno:

[...] las gentes de los otros pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznase, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores. Dieron en ello los muchachos, que fue dar en manos y en bocas de todos los demonios del infierno, y fue cundiendo el rebuzno de en uno en otro pueblo de manera, que son conocidos los naturales del pueblo del rebuzno como son conocidos y diferenciados los negros de los blancos; y ha llegado a tanto la desgracia desta burla, que muchas veces con mano armada y formado escuadrón han salido contra los burladores los burlados a darse la batalla [...] (II, 25: 839).

El rebuzno, como motivo causante de la batalla entre los pueblos, recuerda los absurdos del *theatrum mundi* de los cuales se reía Demócrito. Se trata de la representación burlesca de los asuntos fútiles que servían de justificación al uso de la guerra. Como parte de la polémica acerca de las causas de la *justi belli* se planteó que no existía excusa para las guerras derivadas de conflictos que podrían haberse resuelto por la vía pacífica. Respecto de la guerra como respuesta adecuada del Estado hacia los agravios, Stanislav Zimic ha señalado que:

[...] el episodio del rebuzno es una de las representaciones satíricas literarias más punzantes e ingeniosas de la condena erasmiana de la guerra que comúnmente “no es otra cosa que una riña personal extendida a los demás”, a todo el pueblo y, a menudo, sólo por algún ridículo “berrinche infantil” de los adalides reñidos [...] (“La guerra de los rebuznadores”: 261).⁹⁴

A diferencia de la aventura de los rebaños de ovejas, donde no hay una reflexión explícita, aquí el “*derecho de principio* que tienen los soberanos y los pueblos para hacer la

⁹⁴ A propósito de la visión antibelicista de Cervantes en el episodio de los rebuznadores véanse más detalles en Osterc, *Pensamiento social y político*: 330-331; Rodríguez, “Otra perspectiva sobre los rebuznadores”: 1-5; Zimic, “La guerra de los rebuznadores”: 253-265.

guerra” y “la distinción entre guerras justas y guerras injustas” (Bajtín, *Rabelais*: 403) son puestos en tela de juicio por el propio don Quijote en un discurso sobre las razones infundadas de las guerras:

[...] Los varones prudentes, las repúblicas bien concertadas, por cuatro cosas han de tomar las armas y desenvainar las espadas y poner a riesgo sus personas, vidas y haciendas: la primera, por defender la fe católica; la segunda, por defender su vida, que es de ley natural y divina; la tercera, en defensa de su honra, de su familia y hacienda; la cuarta, en servicio de su rey en la guerra justa; y si le quisiéremos añadir la quinta, que se puede contar por segunda, es en defensa de su patria. A estas cinco causas, como capitales, se pueden agregar algunas otras que sean justas y razonables y que obliguen a tomar las armas pero tomarlas por niñerías y por cosas que antes son de risa y pasatiempo que de afrenta, parece que quien las toma carece de todo razonable discurso; cuanto más que el tomar venganza injusta, que justa no puede haber alguna que lo sea, va derechamente contra la santa ley que profesamos, en la cual se nos manda que hagamos bien a nuestros enemigos y que amemos a los que nos aborrecen, mandamiento que aunque parece algo dificultoso de cumplir, no lo es sino para aquellos que tienen menos de Dios que del mundo y más de carne que de espíritu; porque Jesucristo, Dios y hombre verdadero, que nunca mintió, ni pudo ni puede mentir, siendo legislador nuestro, dijo que su yugo era suave y su carga liviana, y, así, no nos había de mandar cosa que fuese imposible el cumplirla. Así que, mis señores, vuestras mercedes están obligados por leyes divinas y humanas a sosegaros (II, 27: 859-860).

El debate acerca de los motivos lícitos de la guerra reaparece ridiculizado cuando Sancho Panza pronuncia su propio discurso, declarando que “es necedad correrse por solo oír un rebuzno” (II, 27: 861). Y justifica su comentario explicando que cuando era muchacho rebuznaba “cada y cuando que se me antojaba, sin que nadie me fuese a la mano” (II, 27: 861). El escudero adopta la función del chivo restaurador del orden, convirtiéndose así en el blanco de la violencia carnavalesca. De manera inocente, Sancho rebuzna para demostrar su habilidad y es golpeado con un varapalos por uno de los pobladores, quien cree que se está burlando de ellos.

No debe olvidarse que la locura y la tontería constituyen “formas de ver” que permiten un diagnóstico reflexivo sobre la vida. De este modo, don Quijote y su escudero

logran contemplar las causas de la “guerra justa” definidas por el mundo oficial desde una perspectiva diferente. Ese traslado de los principios de la guerra justa a un contramundo para derrumbarlos se repite en el duelo entre Sancho Panza y el escudero del Bosque (II, 14).

A dos palabras, tres porradas: el corolario de los motivos para entrar a guerra

En los diversos episodios de la novela, los personajes participan en la transformación de la realidad en el mundo caballeresco, a veces de manera completamente accidental (tal es el caso de los benedictinos y los galeotes); otras veces acceden momentáneamente a “seguirle el humor” al caballero (el ventero castellano y los mercaderes) o bien se prestan a organizar un montaje en donde asumen la función de actores principales y directores (el cura Pero Pérez, Dorotea, el mayordomo y Altisidora, a quienes por su creatividad e ingenio se les podría llamar “tracistas”).

A la par de los tracistas del espacio venteril y ducal se encuentra Sansón Carrasco, “de condición maliciosa y amigo de donaires y burlas” (II, 3: 647), quien anima a don Quijote a que emprenda su tercera salida, ofreciéndose a seguirle como escudero (II, 7). Posteriormente, el bachiller intentará refrenar y eliminar la locura del hidalgo mediante el método de *similia similibus* (‘curar algo con su semejante’) (Avalle Arce, “La poética y el bachiller Sansón”: 396). Por ello decide disfrazarse del Caballero del Bosque (o Caballero de los Espejos) para vencerlo en batalla y ordenarle que permanezca recluido en casa durante dos años, creyendo que de este modo se remediaría su locura. Sin embargo, el plan fracasa cuando el bachiller resulta derrotado a manos del caballero manchego.

Sansón Carrasco, bajo la identidad del Caballero del Bosque, se jacta de haber vencido a don Quijote, dando lugar a que este lo rete a entrar en combate al día siguiente. Al mismo tiempo, Sancho Panza es desafiado por el escudero del Bosque, quien es en realidad su vecino y compadre Tomé Cecial. Si la vela y la investidura de las armas pueden considerarse contrarrituales,⁹⁵ el combate singular entre los dos escuderos se revela como un contraduelo, el cual reemplaza la violencia caballeresca por una de índole entremesil. El enfrentamiento escuderil da pie a una escena de discusiones absurdas sobre las “técnicas bélicas”.

Sancho se excusa de la riña diciendo que “el pelear los escuderos en tanto que sus señores pelean” (II, 14: 738) no es costumbre caballeresca. Asimismo, señala su imposibilidad para combatir, ya que no posee espada alguna. Ante lo cual, Tomé Cecial propone un duelo a talegazos, que puede considerarse “remedo” del próximo combate entre don Quijote y el Caballero del Bosque (Urbina, *Principios y fines del ‘Quijote’*: 153-154).

En el episodio de los enlutados, la procesión solemne (rostro de las prácticas de la religiosidad externa) se transfigura en la tradicional encamisada que solía celebrarse durante los tiempos festivos. Ahora bien, los enmascaramientos organizados por Sansón instauran momentáneamente un contramundo donde la imagen de las talegas de lienzo degrada la violencia bélica, convirtiendo el combate singular en un típico juego de hostilidad carnavalesca: los enfrentamientos con mazas de estopa.

El uso absurdo de las talegas de lienzo como armas ofensivas en cuanto a su blandura se asemeja a la almohada que el vizcaíno usa como escudo, o a las calabazadas en “el agua, o en alguna cosa blanda como algodón” (I, 25: 280) que Sancho sugiere a don Quijote para

⁹⁵ Vid. *infra*. p. 148.

la penitencia en Sierra Morena. La imagen estereotipada de los cruentos y terribles golpes de los relatos caballerescos queda doblemente rebajada cuando Sancho dice que los talegazos más que dañar servirán para que se desempolven entre sí, y el escudero del Bosque aclara que las talegas estarán rellenas de “guijarros lindos y pelados”, que les darán peso sin hacerlas dañosas:

– Para eso sé yo un buen remedio –dijo el del Bosque–: yo traigo aquí dos talegas de lienzo, de un mismo tamaño; tomaréis vos la una, y yo la otra, y riñiremos a talegazos, con armas iguales.

– Desamano, sea en buena hora –respondió Sancho–, porque antes servirá la tal pelea de despolvorearnos que de herirnos.

– No ha de ser así –replicó el otro–, porque se han de echar dentro de las talegas, porque no se las lleve el aire, media docena de gujarros lindos y pelados, que pesen tanto los unos como los otros, y desta manera nos podremos atalegar sin hacernos mal ni daño.

– ¡Mirad, cuerpo de mi padre –respondió Sancho–, qué martas cebollinas o qué copos de algodón cardado pone en las talegas, para no quedar molidos los cascotes y hechos alheña los huesos! Pero aunque se llenaran de capullos de seda, sepa, señor mío, que no he de pelear: peleen nuestros amos, y allá se lo hayan, y bebamos y vivamos nosotros, que el tiempo tiene cuidado de quitarnos las vidas, sin que andemos buscando apetites para que se acaben antes de llegar su sazón y término y que se cayen de maduras (II, 14: 739).

La tergiversación paródica de los elementos estereotipados del combate singular se extiende a la duración del mismo. En los libros de caballerías, la alusión al tiempo indicaba la dificultad del enfrentamiento (Martín Romero, “‘‘Aquellos furibundos y terribles golpes’’”: 308). De manera irrisoria, el escudero del Bosque señala que deberán pelear siquiera una media hora.

El principio de *similia similibus*, empleado por Sansón Carrasco para curar la locura quiijotesca, sirve para retratar las causas que justifican la decisión de entrar en guerra. Sancho rehúsa “reñir a secas” con el escudero del Bosque. Se entabla entonces una discusión burlesca sobre el “despertar” a bofetadas y “dormir” a garrotazos la cólera de uno y otro escudero para que ambos combatan o desistan de hacerlo:

– Para eso –dijo el del Bosque– yo daré un suficiente remedio, y es que, antes que comencemos la pelea, yo me llegaré bonitamente a vuestra merced y *le daré tres o cuatro bofetadas*, que dé con él a mis pies, con las cuales *le haré despertar la cólera, aunque esté con más sueño que un lirón*.

—Contra ese corte sé yo otro —respondió Sancho— que no le va en zaga: *cogeré yo un garrote, y antes que vuestra merced llegue a despertarme la cólera haré yo dormir a garrotazos de tal suerte la suya, que no despierte si no fuere en el otro mundo [...]* (II, 14: 739).

El combate no llega a realizarse al día siguiente, ya que Sancho se sube a un árbol para esconderse de su adversario. En esta ocasión, la violencia carnavalesca nunca es liberada, pero la discusión entre ambos escuderos sirve para formular un irrisorio corolario sobre las justificaciones para entrar en guerra y las técnicas bélicas.

En el proceso de relativizar los valores del orden social, los juegos de la violencia verbal y la física se entremezclan para exponer una visión crítica de la licitud de la guerra. Tal como se mencionó al principio del capítulo, el blanco de la violencia carnavalesca es la sociedad, cuyos pilares deben ser derribados para restablecer el equilibrio social. Este mundo regenerado se asemeja al de la Edad Dorada o al de la utopía carnavalesca. En el *Quijote*, el orden social, sacrificado como chivo expiatorio, cobra forma en su doble festivo: el mundo carnavalesco del gobierno insular.

Sancho Panza, de “perro en carnestolendas” a rey bufo destronado

En el *Quijote*, el espíritu carnavalesco cobra fuerza en los lugares asociados a la plaza pública: las ventas, el palacio ducal y la Ínsula Barataria. Todos ellos son “un espacio en blanco en el tiempo durante el cual se va construyendo, de manera gradual, el reino de la utopía” (Nava, *Carnaval: violencia, caos y renacimiento*: 117). En las ventas y el palacio, lo carnavalesco transforma el orden existente en un mundo al revés, donde los personajes

—desde el cura Pero Pérez, Maese Nicolás, don Fernando hasta el mayordomo, Altisidora y la servidumbre ducal— se desenvuelven en un ambiente de fraternidad y libertad. En cambio, en la Ínsula, lo carnavalesco llega a su punto máximo e instaura temporalmente el mundo de la Edad de Oro, aunque desde los parámetros de lo disparatado y festivo.

En la Ínsula Barataria, el mundo de lo oficial se deconstruye a través de la instauración de un gobierno al revés donde se subvierten la figura emblemática del poder y sus prácticas jurídicas. Sancho asume el papel de rey bufo, dotado de una sabiduría salomónica que le permite resolver los casos y los juicios burlescos:

Las atinadas soluciones de Sancho Panza en cada uno de estos juicios populares conducen a la restauración de la justicia en el caótico mundo insular. Asimismo, las salomónicas resoluciones cuestionan a la razón y a la verdad del mundo oficial; los fallos de Sancho juegan con la verdad ambivalente que posee el rey tonto, es decir, la razón carnavalesca. La fiebre carnavalesca le otorga a Sancho la facultad de reestablecer el orden del sistema. Ante la admiración de los promotores del escudero-gobernante, se va creando el mundo de la Edad de Oro, aunque dentro de los parámetros del mundo disparatado (Nava, *Carnaval: violencia, caos y renacimiento*: 103).

El gobierno insular simboliza la regeneración del mundo social. Para completar el ciclo de renovación debe ser derrumbado. Los pobladores de la villa (representantes de la colectividad) simulan una invasión a la ínsula y engañan a Sancho para que se aliste a defenderla. Con el “ruido de voces y campanas” y “el de infinitas trompetas y atambores” (II, 53: 1061), que evocan tanto “el tocar de los clarines, el ruido de los atambores” (I, 18: 193) de las huestes de Pentapolín y de Alifanfarón como el “rumor de atambores, de trompetas y arcabuces” (II, 27: 857) que abren paso a los ejércitos burlescos de los rebuznadores, da inicio la batalla por la defensa de la ínsula.

Al principio, el escudero se niega a combatir: “estas cosas mejor será dejarlas para mi amo don Quijote, que en dos paletas las despechará y pondrá en cobro” (II, 53: 1062), pero

acepta finalmente liderar las huestes. En las fiestas carnalescas, al bufón se le disfrazaba con “los atuendos de rey” en el momento de ser coronado y recibía una nueva indumentaria al terminar el reinado (Bajtín, *Rabelais*: 178). Igualmente, el inicio y el final del gobierno de Sancho están marcados por el cambio simbólico de atuendo. Al ser “coronado” gobernante se le viste con un traje “parte de letrado y parte de capitán” (II, 42: 968) y, cual vuelta de reloj, la pérdida de su identidad como “gobernante bufo” se asocia con su vestimenta para combatir en la batalla burlesca. La armadura de don Quijote es una emulación paródica de los modelos caballerescos; en cambio, la de Sancho lo equipara al típico pelele que es golpeado, quemado o ahogado durante las fiestas populares:⁹⁶

Y al momento le trujeron dos paveses, que venían proveídos dellos, y le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés delante y otro detrás, y por unas concavidades que traían hechas le sacaron los brazos, y le liaron muy bien con unos cordeles, de modo que quedó emparedado y entablado, derecho como un huso, sin poder doblar las rodillas ni menearse un solo paso. Pusiéronle en las manos una lanza, a la cual se arrimó para poder tenerse en pie [...] (II, 53: 1062).

Los pobladores participan, amparados por el igualitarismo de la oscuridad (“apagando las antorchas”), del derrumbe jocoso del orden social personificado en el gobernante bufo, quien es pisoteado y golpeado en un ambiente de índole festiva.

Por cuyas persuasiones y vituperios probó el pobre gobernador a moverse, y fue dar consigo en el suelo tan gran golpe, que pensó que se había hecho pedazos. Quedó como galápago encerrado y cubierto con sus conchas, o como medio tocino metido entre dos artesas, o bien así como barca que da al través en la arena; y no por verle caído aquella gente burladora le tuvieron compasión alguna; antes, apagando las antorchas, tornaron a reforzar las voces y a reiterar el ¡arma! con tan gran priesa, pasando por encima del pobre Sancho, dándole infinitas cuchilladas sobre los paveses, que si él no se recogiera y encogiera metiendo la cabeza entre los paveses, lo pasara

⁹⁶ “En Roma, elegíase un monarca que [...] algunos datos hacen suponer que [...] tenía un [...] fin trágico; todos los desenfrenos, todos los excesos le estaban permitidos, pero se le sacrificaba sobre el altar del dios-soberano, Saturno, a quien había encarnado durante treinta días. Ya muerto el rey del Caos, todo se reintegraba al orden, y el gobierno usual dirigía de nuevo un universo organizado, un Cosmos. En Rodas, al finalizar las Cronias se sacrificaba a un prisionero previamente embriagado. En las Saceas babilónicas, se ahorcaba o se crucificaba a un esclavo que durante la fiesta había desempeñado en la ciudad el papel de rey, utilizando a las concubinas de éste y dictando órdenes en su lugar” (Caillois, *Hombre y sagrado*: 140).

muy mal el pobre gobernador, el cual, en aquella estrechez recogido, sudaba y trasudaba, y de todo corazón se encomendaba a Dios de aquel peligro le sacase (II, 53: 1063).

La fuerza carnavalesca no se detiene una vez que Sancho ha sido vapuleado. La colectividad contagiada por la euforia carnavalesca, de manera similar al mozo picado, continúa vehementemente la representación de la batalla:

Unos tropezaban en él, otros caían, y tal hubo que se puso encima un buen espacio y desde allí, como desde atalaya, gobernaba los ejércitos y a grandes voces decía:

– ¡Aquí de los nuestros, que por esta parte cargan más los enemigos! ¡Aquel portillo se guarde, aquella puerta se cierre, aquellas escalas se tranquen! ¡Vengan alcancías, pez y resina en calderas de aceite ardiendo! ¡Trinchéense las calles con colchones!

En fin, él nombraba con todo ahínco todas las baratijas e instrumentos y pertrechos de guerra con que suele defenderse el asalto de una ciudad [...] (II, 53: 1063-1064).

De manera paradójica, el desmontaje de las estructuras del orden social paródico finaliza cuando los habitantes declaran la “victoria” sobre los invasores.

En los episodios analizados puede observarse que las palizas, los apedreamientos y los talegazos no sólo parodian el modelo de los combates caballerescos. La violencia carnavalesca recorre toda la estructura del sistema, derribando a su paso diversos pilares sobre los cuales descansa la postura dóxica de lo oficial, representados simbólicamente en la figura de ciertos personajes, ya sea como una forma de liberar las tensiones y rivalidades entre los miembros de la sociedad (el mozo picado, el vizcaíno, don Quijote); de exponer al mundo normativo y su aparato de impartición de justicia (los guardas); de revelar los defectos de los miembros del clero (los frailes benedictinos), además de las imperfecciones en las prácticas de la religiosidad externa (los encamisados), o de presentar una visión

crítica sobre la licitud de la guerra (las huestes ovejunas, el ejército de los rebuznadores, el combate escuderil). En síntesis, la violencia carnavalesca sirve para aniquilar burlescamente el orden social y lograr contemplarlo desde otra perspectiva.

CAPÍTULO 3

Lo grotesco carnavalesco: el espejo cóncavo del mundo social

Ex contrariis omnium simul rerum pulchritudo figuratur
SAN AGUSTÍN, *De ordine, libri duo*, 1, 7, 10

En los siglos XVI y XVII, las principales fuentes que permitieron elaborar una poética de la risa fueron la teoría aristotélica de la comedia (*Poética*) y los tratados retóricos de Cicerón (*De Oratore*, II, 58) y Quintiliano (*Institutio Oratoria*). Estos textos, tan diversos por otra parte, coinciden en la idea de que la risa es causada por cierta fealdad y deformidad (*turpitud* y *deformitas*) de las palabras y las acciones (*verba* y *res*). Fealdad y deformidad se consideran motivos risibles cuando transfiguran las situaciones en diferente grado sin causar daño alguno:⁹⁷ lo disparatado y lo absurdo quebrantan la lógica, los comportamientos descompuestos (los defectos morales, la estupidez y los movimientos torpes) contravienen el modélico actuar social; lo grotesco y lo escatológico subvierten el canon estético. Lo que provoca la risa es percibir el contraste marcado entre la perfección marcada por los conceptos y el carácter de las cosas reales.

Esta fealdad y deformidad se corresponderían con la ya mencionada ruptura del orden que establece la risa. El distanciamiento entre lo perfecto y lo imperfecto produce la inesperada visión de lo aparente y lo latente que se esconde detrás o debajo de las cosas, al tiempo que expone la fragilidad de los principios sobre los cuales se asienta lo

⁹⁷ “La fealdad mueve a risa sólo en el caso de que el mal sea pequeño y sin importancia [...], de modo que la risa no pueda causar ningún daño o que, como mucho, pueda dar lugar a un daño pequeño. Pero si se trata de una fealdad dolorosa que se halla en el cuerpo, la risa no debe surgir, ya que dicha fealdad mueve a misericordia. [...] En cambio, las fealdades del alma demasiado grandes no mueven a risa, sino a indignación, por lo que la actitud que hay que tomar es la de reprensión para evitarlas en la medida de lo posible” (Pueo, *Ridens et ridiculis*: 195).

habitualmente presentado como absoluto (Peñalver, “Sobre el humor como conducta de pensar”: 31). En otras palabras, el choque de los contrarios expone el hecho de que la imagen del mundo dado no es lo que parece, relativizando así su sentido.

Al realizar la deconstrucción de la realidad, la risa carnalesca no se conforma, como el niño del cuento de Anderson, con poner en evidencia la “desnudez” de la sociedad, sino que distorsiona ciertos rasgos para que, a partir del contraste entre el mundo deforme y el real, se haga visible su dimensión irracional, anómala y arbitraria. En este sentido, lo grotesco carnalesco funciona como un espejo cóncavo (una variante del contramundo mencionado) donde la deformación (acción doble en cuanto rompe y reconstruye bajo una faceta distorsionada) del mundo social encierra en sí el lúdico derrumbe de sus pilares.

Conviene puntualizar que el carácter general de lo grotesco está supeditado a la idea de la belleza. Al igual que los conceptos de violencia y risa, la belleza y la fealdad se definen de forma diferente en cada época y cultura, según un sistema de valores o códigos establecidos colectivamente. Desde el punto de vista estético, la belleza es el resultado de “la noción armónica de ‘orden y proporción’”⁹⁸ (Estrada Herrero, “Belleza y fealdad en el *Quijote*”: 573):

Según la mitología, Zeus había asignado una medida apropiada y un justo límite a todos los seres: el gobierno del mundo coincide así con una armonía precisa y mensurable, expresada en las cuatro frases escritas en los muros del templo de Delfos: ‘Lo más exacto es lo más bello’, ‘Respeta el límite’, ‘Odia la *hybris* (insolencia)’, ‘De nada demasiado’. En estas reglas se basa el sentido general griego de la belleza, de acuerdo con una visión del mundo que interpreta el orden y la armonía como aquello que pone un límite al ‘bostezante Caos’ [...] (Eco, *Historia de la belleza*: 53);

⁹⁸ Para los renacentistas, la estructura fundamental del universo es el orden. Todo tiende hacia él desde el macrocosmos (la naturaleza) hasta el microcosmos (la sociedad). El equilibrio del mundo (*harmonia mundi*) consiste en la convergencia de elementos que son esencialmente contrarios, pero que conviven conformando una unidad suprema (“concordancia de lo discordante”, “armonía de los contrarios”). En la época renacentista, la teoría de la *harmonia mundi* influyó en el pensamiento de varios autores como Pico della Mirandola y Marsilio Ficino.

siendo entonces la fealdad un “desorden estético” que implica la transgresión de lo apolíneo y lo geométrico, la subversión de las normas clásicas y las canonizadas.

Sin embargo, la fealdad es un concepto complejo, cuyo sentido trasciende la cuestión estética. Lo feo, que puede desdoblarse en diferentes formas, no es solamente la deformación arbitraria de lo bello, sino que posee significado y función determinados:

[...] lo excéntrico y lo deforme [conforman] una vía de escape tanto para evitar la realidad, como para nombrarla. [...] 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. Así, la alusión a lo monstruoso es el mejor modo de ver el mundo circundante, mientras que lo deforme proporciona los medios de crear el asombro que permita desasirse de lo cotidiano (Río Parra, *Una era de monstruos*: 16).

De esta manera, según lo expresado por María del Río Parra, podría plantearse que lo grotesco constituye una forma de “re-presentar” desfigurado el mundo, una contraimagen de la realidad creada con el claro propósito de hacer visible un aspecto específico de ella.

El espejo cóncavo de lo grotesco

El concepto de lo grotesco, como categoría estética, proviene de un conjunto de pinturas antiguas descubiertas alrededor de 1480 en las ruinas subterráneas de la *Domus Aurea* de Nerón. Este tipo de iconografía se caracterizó por entremezclar, de manera caprichosa y extravagante, elementos de las diversas esferas (animal, vegetal y humana) de la naturaleza:

Los tratadistas italianos del siglo XVI explican los monstruos híbridos de la pintura ornamental grotesca escribiendo que son sueños de pintores, unas formas imposibles, quizás nacidas de las propias manchas y sombras que existen en las bóvedas antes de ser decoradas. Es una pintura atrevida y ridícula que invita a la sonrisa por lo descabellado de sus invenciones.

Figuras en transformación, dando lugar a seres híbridos que no han existido jamás [...] Formas semihumanas, seminimales surgen y desaparecen de un follaje vegetal, construyendo un patrón decorativo que las aleja de la realidad [...] (Fernández, *De Rabelais a Dalí*: 11).

La definición de lo que es grotesco ha cambiado a lo largo de los siglos,⁹⁹ y el término se usa para referirse a una multiplicidad de aspectos, que van desde lo repugnante hasta lo fantástico.¹⁰⁰ Si se examinan las distintas definiciones de lo grotesco, estas coinciden en la distinción de dos atributos esenciales: por una parte, la ruptura de las proporciones, y por otra la síntesis de elementos de diferente índole (Barasch, “Theories of the Grotesque”: 85; Willard Farnham citado por Iffland, *Quevedo and the Grotesque*: 48). Frente a la incoherencia y lo anómalo de lo grotesco, el hombre puede sentir asombro, miedo o risa. Lo grotesco se convierte en un objeto risible cuando no produce temor en el individuo (Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española*: 11). En términos generales, podría decirse que lo grotesco consiste en:

[...] una tendencia a lo heterogéneo e incongruente, que se manifiesta en la fusión tensa de elementos incompatibles de los diversos reinos de la naturaleza [...] que da una impresión de disarmonía y violación de las proporciones naturales y normas de la experiencia cotidiana (Arellano, “Introducción a *Poesía satírico burlasca*”: 38).

Además de constituir una deformación de los aspectos formales de la naturaleza, lo grotesco es, según Byron Jennings, una reconstrucción del mundo a partir de “antinormas” provistas de cierta intencionalidad (Jennings citado por Iffland, *Quevedo and the Grotesque*: 31). Esta idea permite comprender de distinta manera el juego deliberado de deformar la imagen del cuerpo humano.

⁹⁹ Para una revisión histórica acerca del concepto de lo grotesco véanse Henrik Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española*; Frances Barasch, “*Theories of the Grotesque*”; Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí*.

¹⁰⁰ Philip Thomson ha señalado “if ‘fantastic’ means simply a pronounced divergence from the normal and natural then the grotesque is undoubtedly fantastic. But it, as we surely must, we insist that the criterion be whether the material is presented in a fantastic, or realistic way, then we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful” (Thomson, *The Grotesque*: 23).

Dejando de lado su dimensión fisiológica, el cuerpo es un elemento con un obvio valor social. En el plano simbólico, la imagen del cuerpo puede considerarse un medio de por la expresión de mensajes no verbales, cuyos significados están preestablecidos por la sociedad (Starobinski, “Historia natural y literaria”: 361). Así pues, el cuerpo grotesco equivale a un conjunto de signos codificados que plantean un discurso acerca de la realidad.

Al concebir la teoría del “esperpento,” Ramón de Valle-Inclán descubrió el potencial de lo grotesco para revelar el rostro del mundo, cuyo aspecto suele retratarse como perfecto en lugar de mostrarlo “tal como es”:

[...] el espejo es un objeto que tradicionalmente se ha usado como símbolo de la manera en que un artista “imita”, “refleja”, “representa” o “elabora” una cierta realidad. Max Estrella [...] usa esta metáfora tradicional que se remonta a los tiempos de Platón [...], donde Sócrates propone que el espejo capta la apariencia de las cosas y que entonces el artista es un creador de apariencias. Así Max parte de una metáfora tradicional y sólo cambia la *clase* de espejo: en vez de un espejo ordinario (como el tradicional de Sócrates) que capta la apariencia de las cosas tales como son, *el espejo cóncavo* capta las cosas de modo que resultan somáticamente distorsionadas.

[...] ¿Qué resultaría si los héroes clásicos, acostumbrados a verse reproducidos en espejos “normales”, es decir con proporciones bellas, fuesen a pasearse por el callejón del Gato y se mirasen en un espejo cóncavo? Las normas clásicas pretenden darnos imágenes bellas [...], y por consiguiente el espejo que las capta no puede ser cóncavo. Consideremos el problema concreto de reflejar la imagen absurda de una España miserable. ¿Qué sucedería si captásemos dicha imagen absurda con un espejo normal? Como la norma clásica se preocupa por el sentido coherente de la realidad, entonces, el clásico espejo plano buscaría la imagen bella y no la deformada, no buscaría lo absurdo de la situación sino su esencia y perfecto sentido [...]. Es lógico pues que, a causa de esta falta de correlación entre realidad e imagen, haya que buscar otro camino para captar con más exactitud la realidad de la deformación [...] (Cardona y Zahareas, *Visión del esperpento*: 36-37).

En comparación con el espejo ordinario, el cóncavo desfigura la imagen perfecta de los héroes clásicos a la vez que subvierte los valores personificados en ellos. Esta desheroificación grotesca y burlesca hace hincapié en la falsa perfección del retrato idealizado del mundo. El esperpento valleinclanesco pretende dejar ver a través de su figura deforme y cómica lo mucho que dista la realidad de ser perfecta. De modo semejante al

espejo cóncavo del esperpento, el espejo de lo grotesco carnavalesco distorsiona irrisoriamente la imagen de la sociedad para revelar sus aspectos absurdos. En el *Quijote*, el espejo de lo grotesco potencia la visión crítica de los anteojos de mejor vista.

El irrisorio espejo de lo grotesco en el 'Quijote'

Don Quijote es un claro ejemplo de la desheroificación paródica. A diferencia de los héroes caballerescos, quienes se distinguen entre otros atributos por la hermosura corporal, el hidalgo cincuentón es una “figura contrahecha”, de “fea y abominable catadura” (II, 70) capaz de causar admiración, risa y miedo. Dado su grotesco aspecto físico (“complexión recia, seco de carne, enjuto de rostro”¹⁰¹ I, 36), extraña indumentaria y deterioradas armas, el caballero manchego se convierte en un doble irrisorio de los personajes que desea imitar.¹⁰²

Dejando de lado la figura del protagonista, la función de lo grotesco como espejo cóncavo que refleja los absurdos, las falacias y los defectos de la realidad se denotan claramente en las descripciones ridículas realizadas por el narrador y otros personajes de Dulcinea, Maritornes, Altisidora (autoretrato), las dueñas barbadas y Clara Perlerina. Para comprender esta función es necesario considerar la imagen corporal femenina como un constructo o signo de ciertas “prácticas históricas, culturales y sociales” (Otero-Torres,

¹⁰¹ Sobre el aspecto físico de don Quijote existen varias referencias: “en camisa, flaco, amarillo” (I, 29: 334); “alto de cuerpo, seco de rostro” (I, 30: 348); “viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo” (I, 37: 436); “la flaqueza y amarillez de su rostro”; “ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza os podrá admirar de aquí en adelante” (II, 16: 752). Los rasgos físicos perfilan a don Quijote como un personaje de carácter melancólico. Al respecto véase el trabajo de Romero López, “Fisonomía y temperamento de don Quijote”. En su artículo “Los iconos subvertidos en el *Quijote*”, María Stoopen expone cómo las descripciones físicas de don Quijote encierran una subversión de la modélica imagen caballeresca.

¹⁰² Vale la pena comentar que la figura del caballero anciano aparece sin connotación paródica en algunos libros de caballerías. Por ejemplo, en *Tristán de Leonís* y *Tirante el Blanco* se hace mención de Brauor, el Brun y Fe-sens-pietat; en el *Amadís de Gaula*, aparece el anciano escudero Macandón, quien pretende ser armado caballero (Urbina, “El caballero anciano”: 164-172).

Ventre, manos y espíritu: 4). Dicho de otro modo, el cuerpo femenino es una metáfora de las prácticas, las ideas y los discursos sociales (Moncó, “Imagen femenina”: 59).

Al igual que la violencia carnalesca, el espejo de lo grotesco se encuentra permeado del principio ambivalente de destrucción y regeneración. Por ello, al reflejarse en la superficie cóncava del espejo de lo grotesco, la imagen estereotipada de la belleza femenina se convierte en un nuevo objeto, el cual subvierte y reformula simultáneamente los valores ideológicos representados en su figura.

Es necesario precisar que el grotesco carnalesco no equivale a la mezcla arbitraria de formas disímiles. Se trata de la imagen de dos cuerpos en uno, conformada por elementos que encarnan, en una u otra manera, los dos polos del cambio: comienzo / fin, nuevo / viejo, nacimiento / muerte. A pesar de su carácter contradictorio, estas dicotomías se conjugan, creando un bicorporalidad en constante cambio (Bajtín, *Rabelais*: 28-30).

Tal dualidad caracteriza, como ha señalado Mijail Bajtín, las estatuillas de terracota de Kertch. Estas figuras de ancianas embarazadas representan, por una parte, lo “descompuesto y deforme de la vejez” y por otra lo “embrionario de la nueva vida” (*Rabelais*: 29); es decir, una bicorporalidad que simboliza la unión del ciclo de vida-muerte. Precisamente, estas diadas definen la corporeidad grotesca formulada por lo carnalesco. Al retratar el cuerpo femenino, el grotesco carnalesco:

[...] no es de ningún modo hostil a la mujer y no postula sobre ella ningún juicio desfavorable [...]; en efecto, en esta tradición, la mujer está esencialmente ligada a lo bajo material y corporal: es la encarnación de lo “bajo”, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona la tierra, corporaliza, da la muerte, pero es antes que nada el *principio de la vida*, el *vientre* [...].

Pero allí donde esta base ambivalente da lugar a una pintura de costumbres (fábulas, bromas, cuentos, farsas), la ambivalencia de la mujer se convierte en ambigüedad de su naturaleza, en versatilidad, sensualidad, concupiscencia, falsedad y bajo materialismo [...] (Bajtín, *Rabelais*: 215).

La ambivalencia de la imagen grotesca de la mujer permite captar una multiplicidad de aspectos, y por ello es un recurso valioso al examinar la sociedad. Para comprender cómo se construye la figura grotesca en el *Quijote*, es preciso examinar su contraparte. Dentro del *Quijote* convergen principalmente tres concepciones de la belleza femenina, procedentes del campo de la filosofía (la teoría neoplatónica), la literatura (los modelos metafóricos de la tradición petrarquista) y la medicina (los estudios fisiognómicos).

Pulchritudo corporis y pulchritudo animis

Durante los siglos XVI y XVII, la belleza física se vinculó con la espiritual, desde una perspectiva filosófica. Según la teoría neoplatónica y la doctrina del reflejo de la gracia divina, el alma plasma su huella en el cuerpo que habita. De ahí que el cuerpo se consideraba el espejo de los atributos positivos y negativos del alma. Consecuentemente, la belleza corporal constituye un signo visible del alma virtuosa¹⁰³ (la perfección interna produce la externa), mientras que la *turpitude corporis* pone al descubierto la *turpitude animis*:

[...] Por eso como no puede ser círculo sin centro, así tampoco puede ser hermosura sin bondad; y con esto acaece pocas veces que una ruin alma esté en un hermoso cuerpo, y de aquí viene que la hermosura que se vee de fuera, es la verdadera señal de la bondad que queda dentro; y en el cuerpo de cada uno es imprimida, en los unos más y en los otros ménos, una cierta gracia casi como un carácter o sello de alma, por el cual es conocida por de fuera, como los árboles que con la hermosura de la flor señalan la bondad de la fruta. Esto mismo acontece en los cuerpos; y así los que entienden de fisonomía, muchas veces en la compostura de los rostros y en el gesto, conocen las costumbres e inclinaciones, y alguna vez los pensamientos [...], el cual en el cuerpo se declara [...] (Castiglione, *El Cortesano*: 489-490).

¹⁰³ Acorde con los preceptos de la doctrina de la gracia divina, el alma virtuosa del hombre es el reflejo de la Suma Belleza y la bondad pura de Dios (Jacobs, *Belleza y buen gusto*: 84).

Desde este punto de vista, la belleza femenina se acompaña del carácter apacible, la honestidad, el buen juicio, el decoro, la castidad y la modestia que acorde con los preceptistas de la época eran las principales virtudes de la mujer (Fuente, “La deconstrucción de Dulcinea”: 208; Ruta, “Estereotipos y originalidad de lo feo”: 1445).

En el *Quijote*, la idea de la relación entre belleza corporal y espiritual se repite frecuentemente en boca de distintos personajes. Por ejemplo, Grisóstomo, al hablar acerca de Marcela en su desesperada canción de amor, dice que “hermosa el alma como el cuerpo tiene” (I, 14: 149). Y la misma joven pastora reconoce que la belleza corporal está asociada con las virtudes de la persona: “la honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso [...], la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermocean” (I, 14: 154).

A partir de esta misma idea se formulan los retratos de Dorotea, Luscinda, Zoraida y Clara. Todas ellas encarnan una singular conjunción de belleza corporal y espiritual; la hermosura de estos personajes femeninos es descrita a la par que se exaltan sus virtudes. Luscinda es “la más hermosa y más discreta mujer del mundo” (I, 24: 265), mientras que Dorotea es “tan hermosa, recatada, discreta y honesta, que nadie que la conocía se determinaba en cuál destas cosas tuviese más excelencia ni más se aventajase” (I, 24: 265). El mismo don Quijote le explica a Sancho “que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo” (II, 58: 1100).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Cabe señalar que si bien don Quijote reconoce la relación entre belleza espiritual y corporal, el caballero manchego aclara que un hombre puede ser virtuoso pese a su fealdad corporal “Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme, y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho” (II, 58: 1100).

El mal y el bien, en la cara se ven

En consonancia con la idea filosófica de la interrelación entre alma y cuerpo, la ciencia de fisiognomía, herencia de la Antigüedad que prevaleció desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, plantea las correlaciones entre la apariencia física y el carácter moral del hombre, señalando que la proporción corporal es análoga a la espiritual:

En todas las obras naturales, discreto Lector, se ha mostrado, Naturaleza muy sagaz, prudente, y avisada tanto, que vino á decir el Filósofo: *Quod nihil natura fit frustra*; esto es, que ninguna cosa obró naturaleza en valde, y sin por qué, ni para qué, antes bien en todas sus operaciones ha tenido ojo, y respecto á algun fin provechoso. Y entre las obras, que mas se ha manifestado ingeniosa, sagáz, y de grande artificio, ha sido en la fisionomía natural del hombre, por la parte que es animal, señalando como con el dedo la buena, ó mala complexion del cuerpo. De suerte, que la buena, ó mala inclinación se conoce por la disposición de los miembros, y facciones del rostro [...] (Cortés, *Fisionomía*: 243).

En España, la ciencia fisiognómica se conoció a través de diversos trabajos monográficos, por ejemplo la *Fisionomía* del Pseudo Aristóteles y el *Libro de la phisionomía natural y varios secretos de naturaleza* (1598) de Jerónimo Cortés,¹⁰⁵ o en obras como el *Disquisitionum magicarum* (1600) del padre M. del Río y el *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588) de J. de Horozco y Covarrubias (Río Parra, *Una era de monstruos*: 182). Estos tratados postulan que cada parte del cuerpo, especialmente los rasgos de la cara, está asociada con un aspecto moral o intelectual; por ejemplo, la nariz grande se consideraba indicio de carácter irascible y concupiscente. Los rasgos corporales conforman un sistema de signos naturales que permiten en conjunto reconocer las virtudes y los defectos de los individuos.¹⁰⁶

¹⁰⁵ El tratado de fisiognomía de Jerónimo Cortés fue muy difundido durante la época en que se publicó el *Quijote*. En el periodo de 1598 a 1614 se imprimieron catorce ediciones en ciudades como Valencia, Madrid, Barcelona, Zaragoza y Alcalá (Dunn, “La cueva de Montesinos por fuera y por dentro”: 194).

¹⁰⁶ Cabe notar que la teoría de la fisiognomía establecía de manera implícita una relación de causa-efecto entre los rasgos corporales y el carácter de las personas. Este determinismo se contraponía a la idea del libre

En el *Quijote*, la descripción de la complexión del bachiller Sansón Carrasco, hecha por el narrador, demuestra claramente la creencia sobre el vínculo existente entre las cualidades y las características físicas:

[...] aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales *todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas* (II, 3: 647).

La vigencia de los preceptos fisiognómicos se observa también en la escena cuando don Quijote dice al cura Pero Pérez que puede “pintar y describir” las “facciones, colores y estaturas” de los distintos caballeros andantes a partir de lo que él ha leído acerca de su carácter y actuar en las historias caballerescas (II, 1: 636).

De manera similar, el lector del *Quijote* podría, a través del retrato de Belerma (II, 23), conocer sus cualidades morales, a pesar de que no se mencionan directamente. Durante la estancia en la Cueva de Montesinos, el caballero manchego se encuentra con un cortejo de doncellas que preceden a una dama, quien es “cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras” (II, 23: 823).

Al examinar la descripción grotesca de la dueña encantada debe tenerse en cuenta que a los hombres con “las entrecejas muy juntas” se les tachaba de “astutos, sagaces, codiciosos y muy secretos [...], crueles, envidiosos y de poca ventura” (Cortés, *Fisonomía*: 13), mientras que aquellos de boca grande eran “atrevidos, habladores, avaros y amigos de

albedrío humano. Por ello, la fisiognomía formó parte de “las artes prohibidas en el *Index* promulgado por Pablo IV en 1559, prohibición confirmada por una bula de Sixto V en 1586 [y sólo] se permitió [...] cuando se eliminaba su componente determinista y se limitaba a desvelar desde su base médico-aristotélica las correspondencias ocultas de la naturaleza como parte de los secretos de la misma y, en suma, de la magia natural” (Laplana, “Gracián y la fisiognomía”: 106).

pendencias” (Pujasol, *El Sol solo*: 49).¹⁰⁷ De este modo, las facciones grotescas de Belerma podrían interpretarse como reflejo de imperfección moral.

Además de la concepción filosófica y fisiognómica, la vertiente literaria, como ya se mencionó, contribuye a la construcción de la imagen de la belleza femenina.

La imagen metafórica de la belleza femenina

La función principal de retratar la belleza de la mujer se vincula con la idea de que el amor penetra en el alma humana a través de la vista. En este sentido, la belleza extraordinaria de la amada justifica el enamoramiento (Dolfi, *Descripción de la mujer*: 130). El retrato encomiástico del rostro y el cuerpo femenino se construye de acuerdo con un esquema de fórmulas retóricas e imágenes tópicas, creándose así un modelo de belleza artificial donde las partes corporales se homologan con diversos objetos animados e inanimados. Estas analogías metafóricas obedecen al deseo de poner en relieve la superioridad de la amada.

En los siglos XVI y XVII, el modelo de belleza femenina se esbozaba mediante una serie de estrategias descriptivas derivadas de varias tradiciones poéticas (lírica latina, trovadoresca o stilnovística), nutriéndose principalmente de los motivos y recursos propios de la lírica petrarquista:

[...] El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies. Los miembros más nobles, o sea, la parte superior hasta el busto, debía ser descrita, preferentemente, por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor, reservándose para las otras partes del cuerpo inferiores, el nombre, el adjetivo epíteto y la perífrasis eufemística.

¹⁰⁷ Dunn llama la atención acerca de que Belerma posea los dientes ralos, un rasgo que caracteriza a la mujer de Bath (“*Gat-tothed I was*”), quien se distingue por su desvergüenza (Dunn, “La cueva de Montesinos por fuera y por dentro”: 196).

Lo que se deduce del retrato estrictamente petrarquista, contrastado con el anterior [...] es, fundamentalmente, una reducción [...]. En realidad, el retrato estrictamente petrarquista elige en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de las posibilidades anatómicas [...]. Sin embargo, este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; cuello y seno, forma preferente en la retratística de las artes figurativas de la antigüedad [...]. El canon, además, no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada y elemento importantísimo [...] de seducción por su misma expresividad (Manero, *Introducción al estudio del petrarquismo*: 249).

Conviene destacar que existió una segunda vertiente poética dirigida a reestructurar el ideario y los valores que se habían cristalizado en un canon. La producción de esta escritura *contrafacta* persiguió varios objetivos. Por una parte, constituyó un movimiento de oposición contra la práctica literaria de los imitadores. Asimismo, la aversión hacia una metáfora “repetida hasta la saciedad con exquisitez y sublimación por parte de unos, pero también, es verdad, con monotonía, afectación y remilgo por parte de muchos” (Manero, *Introducción al estudio del petrarquismo*: 144). También puede comprenderse como una forma de rebelión hacia un estilo limitante de la “libertad creativa”, impuesto como cierta especie de normatividad a los escritores.

Como parte de este movimiento, varios autores formularon una retratística cuyo eje es la reducción burlesca de la belleza femenina idealizada. La lógica de la inversión de la imaginería tradicional imperante en estas composiciones dio lugar a la configuración de lo que podría denominarse un “irrisorio imaginario metafórico”. Este contracanon buscaba inyectar frescura y dinamismo a los términos petrificados del repertorio metafórico.

Precisamente en el *Quijote*, bajo este principio de descomponer, irreverenciar y reformular el paradigma literario es que el espejo de lo grotesco distorsiona la belleza idealizada de la mujer. Entre los distintos personajes femeninos, Dulcinea encarna tanto el

modelo de perfección física (síntesis de las concepciones poéticas y filosóficas) como su reflejo contrahecho. La descripción de la tosca labradora montada en una pollina a quien el escudero hace pasar como a Dulcinea encantada (II, 10) permite contemplar a través de los anteojos de mejor vista el carácter obsoleto del lenguaje poético, que ha perdido fuerza expresiva por la constante repetición de sus términos.

“Halléla encantada y convertida de princesa en labradora, [...] de bien hablada en rústica, [...] de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago”

Durante la conversación con Vivaldo, don Quijote proclama la hermosura sobrehumana de Dulcinea declarando que ella posee todos los atributos imposibles y quiméricos de belleza, ponderados por los poetas:

[...] que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (I, 13: 141-142).

Siguiendo la tradición, la etopeya complementa a la prosopografía, centrándose en la enumeración de las cualidades morales de Dulcinea conforme a las principales virtudes de las damas:

¡Oh, mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo [...]! (I, 43: 505).

[...] hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas (II, 32: 897).

Como contraparte de la exaltación de Dulcinea hecha por don Quijote, Sancho Panza transforma de diversas maneras la imaginada figura dulcinesca. La ensalzada belleza se representa como “una contrahecha hermosura” en los retratos de: 1) Aldonza-Dulcinea (I, 25); 2) la Dulcinea del ficticio encuentro entre el escudero y la dama (I, 31), y 3) la Dulcinea supuestamente encantada en labradora (II, 10). En este último retrato, la deconstrucción-reformulación del modelo de belleza idealizada se lleva a cabo mediante la subversión de los elementos metafóricos que lo componen.¹⁰⁸

En su camino hacia el palacio de Dulcinea, Sancho intenta ocultar la mentira del encuentro con ella y finge que el grupo de tres labradoras que avanzan sobre unas pollinas se trata de la dama acompañada por un par de doncellas. En contraste con otras ocasiones, el caballero manchego no percibe la realidad desde la perspectiva de los libros de caballerías, situación que aprovecha el escudero para engañarlo retomando el discurso caballeresco, al describir hiperbólicamente la vestimenta lujosa y los peinados de Dulcinea y sus acompañantes:

[...] todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver (II, 10: 705).

No obstante, la descripción de la belleza de Dulcinea tampoco escapa de las permutaciones paródicas. Las excelsas imágenes metafóricas son trasladadas desde el plano distante hacia el mundano para despojarlas de su “ornamentación jerárquica”.¹⁰⁹ De este

¹⁰⁸ Al respecto de la mutabilidad de los elementos como recurso clave en la construcción de la figura de Dulcinea véase el artículo “Dulcinea: entre el simulacro y el espectro” de María Stopen.

¹⁰⁹ En este caso, la reformulación paródica lleva implícita una acción desmitificadora del referente. Como afirma Bajtín: “En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser

modo, se desmitifican los materiales suntuarios, propios de la *descriptio* femenina, al reemplazarlos por objetos de la vida cotidiana. Esta reformulación da lugar a un nuevo repertorio metafórico, que mediante sus elementos “hace retornar lo idealizado a su lugar natural, al plano de la realidad común” (González Quintas, “La mujer en la metáfora”: 69):

[...] Bastaros debiera, bellacos, *haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo*, y, finalmente, todas sus faciones de buenas en malas, sin que le tocádes en el olor, que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza; aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates *un lunar que tenía 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* (II, 10: 709-710).

[...] Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente *le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores*. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio *un olor de ajos crudos, que me encalabrino y atosigó el alma* (II, 10: 709).

La enumeración simultánea de las metáforas suntuarias y sus contrapartes paródicas establece un contraste irrisorio que pone de manifiesto la artificialidad de la anatomía metafórica.¹¹⁰ En este sentido, el desfase entre el modelo serio (los cabellos de oro purísimo, el buen olor por andar siempre entre ámbares y entre flores) y el elemento

acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de mayor acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar vuelta, volverlo al revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior; donde se puede dudar de él, descomponerlo, desmenuzarlo, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo. La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo” (*Teoría y estética*: 468).

¹¹⁰ La construcción paródica de la figura de Dulcinea se inserta claramente en la tradición antipetrarquista italiana y española que en la época renacentista y barroca desarrollaron autores como Francesco Berni y Baltasar de Alcázar. Al respecto véase Alicia de Colombí-Monguió, “Los ‘ojos de perla’ de Dulcinea (*Q.*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”; Ernesto Veres D’Ocon, “Los retratos de Dulcinea y Maritornes”.

ramplón (las cerdas de cola de buey bermejo, el olor de ajos crudos) expone burlescamente cómo la ponderación de la belleza femenina deja de retratar el modelo natural (una “mimesis de la carne”) y transforma la imagen del cuerpo femenino en un “simulacro de joyas”.¹¹¹

Lo mucho que dista el rostro burdo del mundo real de su contraparte idealizante es descrito a la perfección por el caballero manchego en su charla con la duquesa: “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 Sayago” (II, 32: 896).

La imagen de los “siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo” (II, 10: 709-710) que crecen en el lunar no solamente hace mofa de los manidos tópicos. Debe tenerse en cuenta la idea de que la mujer con “muchos pelos en las quijadas y junto a la barba” (Cortés, *Fisonomía*: 23) es de naturaleza lujuriosa, como asientan los refranes “Mujer vellosa, o rica, o lujuriosa” o “Moza risera, o puta o parlera” (*Correas*). De este modo, la imagen del lunar vellosa sobre el labio, a semejanza de un bigote, caracteriza irrisoriamente a la labradora como lasciva, quien ha sido descrita previamente como carirredonda y de nariz chata (II, 10: 706). Los preceptos de la tradición fisiognómica explicaban que “quienes tienen la nariz hundida, con la zona anterior a la frente redondeada y la circunferencia levantada hacia arriba son libertinos [y] los que la tienen roma son también libertinos” (Pseudo-Aristóteles, *Fisionomía*: 67).

Por otra parte, la automatización de los procedimientos constructivos queda ridiculizada cuando don Quijote —cuyas expectativas representan la tradición

¹¹¹ Vid. Manero, *Introducción al estudio del petrarquismo*: 252.

canonizada— propone un trueque para corregir lo inadecuado de la imagen de los ojos de perlas,¹¹² más propios de besugo que de dama:

[...] si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes (II, 11: 712).

En resumidas cuentas, el código poético canonizado no se aniquila en el espejo de lo grotesco, sino que se deconstruye (de manera semejante al derrumbe realizado por la violencia) para dejar entrever su carácter anquilosado y excesivamente artificial. De ahí que la formulación del imaginario metafórico, permeada de la ambivalencia carnavalesca, pueda considerarse un acto de “génesis destructiva”.¹¹³

En la desmitificación de la figura femenina, la imagen de belleza instituida por el modelo poético no es el único aspecto distorsionado en el espejo de lo grotesco. También se degradan irrisoriamente las ocupaciones propias de las doncellas en los libros de caballerías. Este rebajamiento se observa en la construcción de los retratos de Aldonza-Dulcinea y la Dulcinea supuestamente encantada en labradora.

¹¹² La imagen de “los ojos de perla” encuentra sus antecedentes en un par de sonetos antipetrarquistas escritos por Francesco Berni y Baltasar de Alcázar: “Cabellos crespos, breves, cristalinos, / frente que de miralla turba y mata, / cejas cuyo valor vence á la plata / y el alabastro y nieve hace indignos, / Ojos de perlas, blandos y benignos; / nariz que á cualquiera otra desbarata; / boca, sin fin alegre al que la trata, / dientes donosos, raros, peregrinos” (Alcázar, *Poesías*: 34-35); “Chiome d’argento fino, irte e attorte / senz’arte intorno ad un bel viso d’oro; / fronte crespá, u’ mirando io mi scoloro, / dove spuntan gli strali Amor e Morte. // Occhi di perle vaghi, luci torte / da ogni obbietto diseguale a loro: / ciglie di neve, e quelle, ond’io m’accoro, / dita e man dolcemente grosse e corte” (Berni citado por *Lyric Poetry of the Italian Renaissance*: 292).

¹¹³ La creación de una contraparte paródica entraña la deconstrucción de los valores que componen la forma y el contenido del modelo. Pero este proceso no debe verse como un acto destructivo. Se trata, como ha señalado Linda Hutcheon, de una reescritura. Al respecto, Marcia Welles considera que la parodia posee “the positive function of destroying in order to create” (*Arachne’s tapestry*: 10-11). Teniendo en cuenta esto, el parodiar puede comprenderse como un proceso ambivalente de destrucción y construcción, en otras palabras, “una génesis destructiva” (Kristeva, *Semiótica*: 207).

¡Oh hideputa, qué reja que tiene, y qué voz!

Como se ha expuesto, la extraordinaria belleza de la mujer justificaba el enamoramiento. No obstante, el amor debe trascender el gozo de la belleza física; de lo contrario sería un mero “amor de cuerpo” (Pastor, “Cervantes y el amor a oídas”: 322). De ahí que la belleza perfecta está conformada, acorde con los preceptos de la tradición neoplatónica, por un cúmulo de atributos físicos y espirituales. En lo que se refiere a las cualidades de las damas en los libros de caballerías, destacan:

[...] la gracia en el hablar, la sabiduría y la honestidad, aspectos de índole moral y psicológica que se suman a los sobresalientes perfiles físicos [...] para forjar una imagen paralela a la del caballero. Si ella y él comparten una misma belleza corporal, el comedimiento y la preocupación de la mayoría de las damas por su honra [...] son atributos que se corresponden con el valor y la destreza de los caballeros en el manejo de las armas [...]

Conforme se van publicando nuevos textos caballerescos, la etopeya femenina se va enriqueciendo con distintos ingredientes. Vemos a las jóvenes princesas tañendo melodiosos sonos con el arpa, interpretando canciones o aficionándose a la representación de romances y églogas [...] (Sales Dasí, *La aventura caballerescas*: 47).

Esta caracterización de las doncellas es blanco también de la subversión paródica. La deconstrucción-reformulación del modelo estereotipado de belleza se realiza mediante el procedimiento de “reconducir lo idealizado al plano de la realidad ordinaria”. Lo mismo sucede durante la descripción de la Dulcinea del encuentro ficticio con Sancho (I, 31), donde la dama es transfigurada en una labradora al ser expuesta ante el espejo cóncavo de lo carnavalesco.

Al narrar su supuesto viaje al Toboso, el escudero describe a Dulcinea realizando labores propias de una campesina en lugar de las actividades de una dama; el ensartar perlas y el bordar una empresa con oro de cañutillo son sustituidos por el ahechar dos

hanegas de trigo.¹¹⁴ Y la joya que se acostumbraba dar como regalo de agradecimiento queda reducida a un pedazo de pan y un queso ovejuno.

Mas los mecanismos de reducción no se limitan a trastocar los objetos excelsos en ordinarios ni a la pérdida del status privilegiado inherente a la condición social. Como parte de este proceso, lo idealizado adquiere una dimensión corporal. En este sentido, el linaje — bien inmaterial basado en el prestigio, el honor y la buena fama— se corporaliza en los comentarios de Sancho acerca de que Dulcinea es “tan alta [...] que a buena fe que me lleva a mí más de un coto” y “llegándole a ayudar a poner un costal de trigo sobre un jumento, llegamos tan juntos, que eché de ver que me llevaba más de un gran palmo” (I, 31: 359).¹¹⁵

Por otra parte, la noción de la belleza física que se desprende de la espiritual resulta rebajada cuando el olor sabeo o el de fragancia aromática (supuesto reflejo de las mil millones gracias que posee el alma de Dulcinea) es reemplazado por el olorcillo hombruno, de tal forma que la dualidad de la perfección estética y ética adquiere una degradante dimensión corporal:

— Pues es verdad —replicó don Quijote— que no acompaña esa grandeza y la adorna con mil millones y gracias del alma. Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a darte nombre? Digo, ¿un tufo o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?

— Lo que sé decir —dijo Sancho— es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa.

— No sería eso —respondió don Quijote—, sino que tú debías de estar romadizado o te debiste de oler a ti mismo, porque yo sé bien a lo que huele aquella rosa entre espigas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído (I, 31: 359).

¹¹⁴ Un rebajamiento similar se realiza en la descripción de Dulcinea que se encuentra escrita en el margen del manuscrito original: “dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (I, 9: 108).

¹¹⁵ *Vid. infra.* p. 134.

La imagen de la tosca campesina con olorcillo hombruno brinda una indiscutible humanidad a la amada etérea de don Quijote, entablando un desfase burlesco entre la realidad ficticia y la ordinaria.

Es necesario precisar que la deconstrucción del cuerpo femenino no consiste únicamente en exhibirlo mediante rasgos groseros. En el espejo de lo grotesco, la identidad femenina se desvanece para conjugarse lúdicamente con la masculina. Este carácter dual permite desmitificar las maneras, los gestos y el porte propios de la dama en los retratos de Aldonza-Dulcinea y la Dulcinea supuestamente encantada en labradora:

— Bien la conozco [...], y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo 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!¹¹⁶ ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar 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 [...] (I, 25: 283).

— ¡Vive Roque que es la señora nuestra ama más ligera que un alcotán y que puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mexicano! El arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebra. Y no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento (II, 10: 708).

La intencionalidad tras el ensalzamiento de las cualidades femeninas consistía en elevar hacia una cumbre metafórica a la dama, por cuanto el espíritu del caballero se enaltece entre más excelsa sea la figura de la amada. En este sentido, la ponderación de las habilidades varoniles supone, como la *descriptio* de las huestes ovejunas, una doble acción elogiosa burlesca que rebaja tanto a Aldonza-Dulcinea como a don Quijote.

¹¹⁶ La habilidad de “sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante” emula paródicamente el tópico de la dama menesterosa, ridiculizando a don Quijote mediante la inversión de los roles de la dama-caballero.

Las habilidades varoniles constituyen el desdoblamiento de las maneras, los gestos y el porte propios de la dama. Los gritos estentóreos de la moza para llamar a los zagales desde la torre se contraponen a los cantos de las doncellas, quienes con su voz melodiosa captaban la atención de los héroes caballerescos en las salas palaciegas y los frescos valles. Asimismo, el actuar varonil de Aldonza-Dulcinea subvierte burlescamente el modelo de refinamiento y recato femenino definido en los tratados de educación de la época. Era generalizada la idea de que:

[...] en la manera, en las palabras, en los ademanes y en el aire, debe la mujer ser muy diferente del hombre, porque así como le conviene a él mostrar una cierta gallardía varonil, así en ella parece bien una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril en su gesto, que la haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer sin ninguna semejanza de hombre [...] (Castiglione, *El Cortesano*: 292).

Sin embargo, la caracterización de Aldonza-Dulcinea como marimacho no constituye una simple inversión de las conductas femeninas y masculinas. La imagen de la “moza de pelo en pecho”¹¹⁷ remite a la tradición popular de la lúbrica mujer vellosa.¹¹⁸ Las palabras de que ella “no es nada melindrosa porque tiene mucho de cortesana” (I, 25: 283) entablan entonces un punzante juego de doble sentido al jugar entre mujer de la corte y prostituta, contraviniendo burlescamente la idea de que las damas, modelo de conducta femenina, se caracterizaban por cuidar su honra en cuanto era su tesoro más valioso.

El distanciamiento entre las damas idealizadas y las labradoras marimachos establecido por el espejo de lo grotesco permite despojar de su ornamentación al modelo de

¹¹⁷ Un segundo personaje femenino descrito como mujer de aspecto viril es la pastora Torralba, quien era “una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes” (I, 20: 213).

¹¹⁸ Cabe señalar que la imagen de la mujer hombruna en el *Quijote* ha sido estudiada desde diversos puntos de vista. Entre los acercamientos interpretativos destacan los trabajos de Barbara Fuchs, quien ha analizado el *border crossing* de género; Augustin Redondo ha asociado la figura de Dulcinea con la tradición folclórica de las mujeres hombrunas; Louis Combet ha retomado también el estudio sobre la figura de la mujer hombruna desde la perspectiva de la psicología freudiana. Por su parte, Monique Joly ha planteado la animalización de la mujer masculinizada.

belleza física (el contracanon metafórico) y de comportamiento (la virilización) definidos por la visión oficial, para relativizarlos y traerlos a la luz. A fin de comprender la relativización debe considerarse que el cuerpo femenino constituye un “territorio” donde se estructuran los diversos códigos morales (Font, “La representación de lo obsceno”: 132), tal como se observa en el episodio de Maritornes.

Los “encuentros amorosos” de las “honradas doncellas” venteriles

Si bien el caballero se distinguía por la fidelidad hacia su amada y la dama se caracterizaba por defender su castidad, los personajes podían ser dominados también por la pulsión sexual. En el repertorio de las aventuras amorosas-sexuales destaca el motivo de las damas enamoradas que pretenden seducir a los héroes irrumpiendo por la noche en sus habitaciones o mediante estratagemas de diversa naturaleza (Sales Dasí, *La aventura caballerescas*: 56). Don Quijote es perseguido por diversas “doncellas prendadas de amor” hacia él, quienes representan duras pruebas para preservar su fidelidad a Dulcinea. Maritornes, Altisidora y la dueña Rodríguez cumplen el papel de doncellas enamoradas. La doble caracterización física de la moza asturiana permite mostrar una sexualidad alejada del erotismo sublimado en la literatura caballerescas.

Después de la aventura de los yangüeses, don Quijote y Sancho Panza llegan a la venta de Juan Palomeque para recuperarse de la paliza sufrida a manos de aquéllos. Durante la noche, Maritornes entra al mismo desván donde duerme la pareja quijotesca buscando a un arriero con quien había acordado “refocilar” juntos. Sin embargo, el hidalgo cree —conforme a la reformulación que suele hacer de la realidad— que la criada es una

doncella enamorada deseosa de yacer con él. El caballero la obliga a sentarse para explicarle que debe rechazarla a causa de su devoción hacia Dulcinea.

De modo similar a los combates paródicos, el encuentro amoroso se convierte en una ruptura *in factis* mediante la reducción antiidealizante del escenario y los personajes. Los elementos constitutivos de la escena erótica son trasladados del plano caballeresco hacia al mundano: “la cámara de amor, cerrada, que permite la unión física del caballero y de su dama es aquí un camaranchón transformado en dormitorio público, pues en él están acostados don Quijote, Sancho y el arriero [...]; el mullido lecho de amor es una muy mala cama [...]; el brioso caballero es un cincuentón demacrado y emplastado” (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 160).

El juego de permutaciones afecta también a Maritornes, quien se convierte en el doble paródico de la doncella seductora. Al contrario de la ocasión cuando es incapaz de imaginar la belleza de la Dulcinea supuestamente encantada y sólo ve la fealdad de la tosca labradora, don Quijote transfigura a la poco agraciada moza de mesón en una “diosa de la hermosura”:

[...] Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía; y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático [...]. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura [...] (I, 16: 173-174).

Al igual que en el retrato de la Dulcinea encantada en labradora, la enumeración simultánea de los elementos metafóricos convencionales y su opuesto burlesco desmitifica

la descripción de la belleza femenina. El habitual sobrepujamiento de los atributos físicos es ridiculizado mediante el contraste entre la corporalidad idealizada (los cabellos de hebras de oro de Arabia, el aliento suave y aromático) y la antibelleza del *mundo al derecho* (los cabellos que tiraban a crines, el aliento a ensalada fiambre trasnochada). Asimismo, el rebajamiento realista se hace extensivo a las imágenes de las vestimentas de lujosas telas y las valiosas joyas (la camisa de finísimo y delgado cendal, las preciosas perlas orientales), despojadas de toda suntuosidad al ser reemplazadas por objetos ordinarios (las cuentas de vidrio, la camisa de arpillera).

La belleza extraordinaria de la supuesta doncella seductora cobra un mayor tono burlesco si se considera la apariencia física de la moza asturiana. A la llegada de la pareja quiijotesca a la venta, el narrador describe a Maritornes como:

[...] ancha de cara, llana de cogote, nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy 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: 167-168).

Al examinar los rasgos grotescos de la moza debe recordarse la idea sobre que el “cuerpo vicioso es imagen de la naturaleza viciosa” (Cascales, *Cartas filológicas*: 15). En otras palabras, la imperfección corporal es reflejo de deshonestidad espiritual. Según las creencias de la época, “el que nace cojo, cojea en alguna parte del ánima, y el que nace con alguna corcova, que también corcovea después en sus costumbres naturales” (Cascales, *Cartas filológicas*: 16).¹¹⁹ De igual forma se pensaba que el tuerto, debido a su imperfecta naturaleza física, era un ser incapaz de obrar a derechas y sólo podía causar agravios (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 256). Por otra parte, la nariz roma, como se ha

¹¹⁹ Con respecto a los jorobados, Jerónimo Cortés explica en su *Fisonomía* que aquellos con “giba” en las espaldas eran “sagacisimos, ingeniosos; pero falsos, maliciosos y de mala memoria” (30).

señalado, alude a la liviandad, caracterizando a Maritornes de ramera; esta relación se hace patente en el refrán “Putá y chata, con lo segundo basta”, así como en el aspecto físico de Aldonza, la célebre protagonista de *La Loçana Andaluza*.¹²⁰

En resumidas cuentas, el conjunto de rasgos corporales brinda a Maritornes una connotación moral negativa. De este modo, la caracterización de la moza lasciva como doncella seductora constituye una degradación paródica de los atributos físicos y espirituales de la dama divinizada en los libros de caballerías. Sin embargo, este rebajamiento posee una segunda intencionalidad. La deconstrucción-reformulación de la cámara de amor-el camarachón y de la doncella seductora-la prostituta rural crea un contramundo donde los escauceos eróticos del universo caballeresco quedan reducidos a un amor venal.

Las andanzas amorosas de la moza con el arriero sirven de pretexto para escenificar burlescamente la vida prostibularia en los ambientes rurales del siglo XVII. A la par de los burdeles legales y clandestinos existentes en las grandes urbes, las ventas y los mesones eran espacios idóneos para el lenocinio debido a los numerosos viajeros (artesanos, comerciantes, ganaderos, etc.) que solían alojarse en ellos. Usualmente las mujeres campesinas (huérfanas y viudas), ante la falta de protección masculina, se veían forzadas a pasar del servicio doméstico al comercio sexual para subsistir. Diversos refranes dan testimonio de esta situación histórica: “Moza mesonera más tentada que breva”; “Figa verdal i moza de ostal, palpándose madura” (Martín, “Maritornes y la prostitución rural”: 222-226; Osterc, *Pensamiento social y político*: 171). La misma Maritornes explica que “no

¹²⁰ En la historia hay diversas referencias a la “falta de nariz” de la protagonista, defecto físico derivado de la sífilis: “pues no tiene chimenea, no tiene dó poner antojos” (xxiv, 82); “Si tuviera chimenea” (xxxvii, 94); “sin sonaderas” (xxviii, 97).

tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado” (I, 16: 171).

En el proceso de exponer irrisoriamente la “desnudez” de la realidad, el desfase entre las andanzas amorosas de las damas seductoras y los servicios sexuales venales de las coimas venteriles permite retratar sin intención moralizante el universo de la prostitución rural, hecho marginal a la vez que visible. Fuera de la parodia caballeresca, el episodio de Maritornes revela la existencia de dos mundos distintos de la sexualidad: la autorizada, encaminada a la procreación, y la no autorizada, que buscaba la satisfacción del placer sexual. La deconstrucción-reformulación de la dimensión erótica de lo corporal deja entrever, desde la perspectiva de la mirada carnavalesca, los amores de los matrimonios ilegítimos en la aventura de la dueña Dolorida (II, 36-41).

El control de lo oficial sobre la sexualidad: la hinchazón del vientre de Antonomasia

Entre los años de 1500 y 1700, las autoridades seculares y religiosas pretendían controlar la sexualidad por mediante rígidas formulaciones teológicas, ordenanzas gubernamentales y códigos morales. Este aparato normativo luchó por reglamentar, supervisar y reprimir la conducta sexual: la bigamia, el adulterio, la homosexualidad, el incesto (Matthews, “El cuerpo, apariencia y sexualidad”: 90).¹²¹ Las autoridades religiosas consideraban que:

[...] había dos tipos básicos de comportamiento sexual: uno, aceptable; el otro, reprehensible. El primero era conyugal, y se practicaba en función de la procreación. El segundo estaba gobernado por la pasión amorosa y el placer sensual [...]. Culpable fuera del matrimonio, la pasión amorosa no era menos censurable dentro de los límites

¹²¹ Este afán de control de la conducta sexual se ejemplifica en las prohibiciones derivadas del Concilio: “El acto sexual [...] no debía practicarse con frecuencia puesto que perjudicaba la salud. No sólo se controlaba cuándo se debían producir estas relaciones sino cómo. Había determinados días y épocas del año en los que no se debían llevar a cabo estas relaciones: los domingos, durante la Cuaresma, el día que se tomaba la comunión, durante el embarazo y la menstruación, durante la lactancia. Igualmente debían estar separados los días que preceden a los domingos y festivos, y los miércoles y los viernes porque constituían días de penitencia. En definitiva, podríamos decir, que realmente había un número considerable de días prohibidos [...]” (Moreno Florido, “Mujer y bigamia”: 1333).

de éste, donde ponía en peligro no sólo el concepto controlado y contractual de los afectos conyugales y la salud de la descendencia, concebida en la culminación del exceso amoroso, sino también la capacidad de la pareja para amar a Dios, contaminada como estaba por el amor terrenal, más que por el espiritual (Matthews, “El cuerpo, apariencia y sexualidad”: 88).

La sexualidad legitimada quedó reducida a la vida matrimonial, bajo la condición de que la procreación fuera el fin concreto, dejando fuera el placer. A partir del Concilio de Trento, la Iglesia Católica revaloró el sacramento del matrimonio y llevó a cabo una batalla sistemática contra las relaciones sexuales que no se centraban en la reproducción. El matrimonio se volvió entonces un “*remedium concupiscentiae*”.

Las relaciones prematrimoniales y los matrimonios clandestinos se desviaban de la sexualidad autorizada. Como parte de las reformas tridentinas se prohibieron las uniones clandestinas, ya que atentaban contra la unidad e indisolubilidad del matrimonio al permitir la oportunidad de contraer segundas nupcias. Asimismo, estas regulaciones perseguían un interés social y económico: la protección de los derechos de la mujer y los hijos que podrían heredar o conservar los bienes familiares (Kamen, *Cambio cultural en la sociedad*: 260). Pese a las prohibiciones tridentinas, los matrimonios ilegítimos continuaron celebrándose a lo largo del siglo XVII.

En la desventurada historia de la condesa Trifaldi, este contexto se entrelaza con el motivo de la ilícita relación amorosa entre el héroe caballeresco y su dama. Frecuentemente, la pareja de enamorados contraía matrimonio secreto y consumaba el amor carnal. Como resultado de esta unión clandestina solía nacer un hijo, el cual era ocultado o abandonado para no descubrir el vínculo entre los amantes. La verdad acerca del enlace

marital se revelaba en ocasiones cuando el héroe asumía el trono, celebrándose entonces el matrimonio público.¹²²

Entre las historias ideadas por la pareja ducal se encuentran los escarceos amorosos entre la princesa Antonomasia y don Clavijo (II, 36-41). Según el relato de la dueña Trifaldi, bajo su auspicio el caballero logró entrar a la estancia de la joven heredera del reino de Candaya con el título de legítimo esposo. Los encuentros amorosos culminan en el embarazo de la princesa. Antes de que el “mal recado” fuera descubierto, don Clavijo solicitó, amparado en una cédula, a un vicario que le fuera otorgada como esposa a Antonomasia. La celebración del matrimonio desigual enojó tanto a la reina Maguncia, madre de la Infanta, que provocó su muerte.

Después de sepultarla, el gigante Malambruno decidió castigar la conducta atrevida de los enamorados (transformándolos en estatuas de animales) y el incumplimiento del deber de las dueñas (la imposición de las barbas largas y espesas). La condesa Lobuna acude supuestamente en búsqueda de don Quijote para que combata contra el temible gigante y rompa el encantamiento que pesa sobre todos ellos.

En el episodio de Maritornes, la transposición de los elementos eróticos en el plano mundano crea un distanciamiento que permite observar el universo prostibulario desde una segunda perspectiva. Ahora bien, en la historia referida de la condesa Trifaldi, los

¹²² Con respecto a la razón que motiva la celebración de los matrimonios secretos en las novelas caballerescas, María Isabel Romero opina: “Recordemos que la filosofía del amor cortés subyace en las relaciones amorosas de los libros de caballerías; según esta filosofía, el matrimonio era incompatible con el amor y los amantes debían mantener sus relaciones al margen de esta institución. Pero, en este punto, al escritor español de caballerías se le plantea un conflicto moral: no puede transmitir en su obra una práctica que se halla en abierta oposición a su moralidad y a la del público. Se mostraría contrario a las exigencias del honor vigentes en la sociedad española y respetadas por él mismo. [...] La forma de mantener sus convicciones morales y no escandalizar a su público, sin renunciar por ello a la acción fundamental de la novelas es hacer que los protagonistas contraigan matrimonio, pero un matrimonio secreto. De esta forma, pueden consumir sus relaciones sin que ello suponga una inmoralidad para el lector, acostumbrado a esas uniones conyugales [...]” (*La mujer casada y la amazona*: 126).

elementos asociados con el amor carnal no resultan degradados; su dimensión corporal es hiperbolizada, estableciéndose así un contrapunto jocoso de las relaciones sexuales aprobadas por los códigos del mundo oficial. Esta hiperbolización se denota en las figuras de Antonomasia y el cortejo de las dueñas barbadas.

La consumación de los escarceos amorosos entre Antonomasia y don Clavijo se corporaliza burdamente en el embarazo de la Infanta, que es expresado de manera jocosa: la “hinchazón de vientre” (símbolo de fecundidad-alumbramiento). El gigante Malambruno (representante del espejo de lo grotesco) encanta a la intemperante princesa convirtiéndola en una estatua con forma de mona. Esta transfiguración no resulta casual porque desde la tradición medieval la simia, que tiene “sus vergüenzas defuera”, se consideraba una figura emblemática de la lujuria y la voluptuosidad (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 429).¹²³

Tradicionalmente, la dueña de honor cumplía la función de ser la “guarda de la castidad femenina”. No obstante, este papel se desvalorizó en la literatura del siglo XVII, donde el personaje se transformó en el estereotipo negativo de la mujer viuda que actuaba, movida por lucro propio, como embaucadora, corruptora y tercera de las criadas, doncellas y damas que estaban bajo su cuidado. Dicho comportamiento la convirtió en símbolo de la voluptuosidad femenina.¹²⁴ En el episodio quijotesco, la concupiscencia asociada a las

¹²³ En su análisis de la onomástica cervantina, Augustin Redondo ha señalado que los distintos nombres de la condesa Trifaldi, Zorruna y Lobuna, poseen una connotación sexual, la cual pone de relieve el carácter lascivo de la dueña (*Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 430-432).

¹²⁴ Durante el siglo XVII, el personaje de la dueña engloba en sí todos los vicios y defectos femeninos: necedad, presunción, falsedad, charlatanería, venalidad, etc. La mala fama de la cual gozaban las dueñas se encuentra resumida en un célebre soneto de Quevedo: “Fue más larga que paga de tramposo, / más gorda que mentira de indiano, / más sucia que pastel en el verano, / más necia y presumida que un dichoso, / más amiga de pícaros que el coso, / más engañosa que el primer manzano, / más que un coche alcahueta; por lo anciano, / más pronosticadora que un potroso. // Más charló que una azuda y una aceña, / y tuvo más enredos que una

dueñas es hiperbolizada mediante la imagen de las barbas, conocido símbolo fálico, que cubren los rostros de la condesa Trifaldi y su cortejo.

El ser “barbada” constituye un signo corporal que evoca las imágenes típicas del *mundo al revés*. Pero más allá de la simple inversión de géneros o la burlesca degradación de lo femenino, las barbas dueñescas se asocian con la desaparición de las fronteras sexuales, que da pie a la conjunción de lo masculino y lo femenino en un nuevo cuerpo. Esta bicorporalidad no es sólo una grotesca imagen híbrida, sino un elemento que alude al principio ambivalente de los polos del cambio. Se trata de un cuerpo en cambio. En este sentido, la sexualidad no se degrada en la imagen de las dueñas barbadas, sino que se muestra hiperbolizada: es la reivindicación de lo corporal y el goce sexual.¹²⁵ Las barbas de tonos diferentes (rubias, negras, blancas y albarrazadas) de las dueñas forman un irrisorio retrato de la exuberancia sexual.

araña; / más humos que seis mil hornos de leña. // De mula de alquiler sirvió en España, /que fue buen noviciado para dueña, / y muerta pide y enterrada engaña” (Quevedo, *Poesía satírico burlesca*: 394-396).

¹²⁵ El retrato burlesco de las dueñas barbadas sirve también para exponer la criticada costumbre de los afeites (II, 40). La Trifaldi, que reniega de los “menjurjes tocantes a mujeres”, cuenta cómo algunas de las dueñas usando “pegotes o parches pegajosos, y aplicándolos a los rostros, y tirando de golpe” han quedado “rasas y lisas como fondo de mortero de piedra” aludiendo a la práctica de depilarse la cejas para quedar “en arco alzadas” y separadas”. El estereotipo estético de la frente amplia y despejada se conseguía usando “dolorosos peladores; el ardor del rostro por haberle “descortezado” se aliviaba mediante diversos remedios (Martínez Crespo, “La belleza y el uso de afeites”: 208). La crítica a la belleza artificial y el uso de afeites es detallada en un poema quevediano: “¿Viste esa visión que acostándose fea se hizo esta mañana hermosa ella misma y haces extremos grandes? Pues sábette que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves, y la boca, era de puro negra un tintero y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos, pues? Lo que parece blanco es untado. [...] Si se lavasen las caras no las conocerías. Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y secan y derriten más jalbegues que sus faldas. Desconfiadas de sus personas, cuando quieren halagar algunas narices, luego se encomiendan a la pastilla y al sahumero o aguas de olor, y a veces los pies disimulan el sudor con las zapatillas de ámbar [...]. Si la besas te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines; si la pretendes te cansas; si la alcanzas te embarazas; si la sustentas te empobreces” (Quevedo, *Sueños y discursos*: 179-180).

El choque entre la hermosura idealizada y la hermosura contrahecha revelado por el espejo de lo grotesco, al deformar los esquemas normativos que construyen la imagen de la mujer, funge como un discurso alternativo al dominante —una segunda mirada— sobre los preceptos morales en los cuales se apoya el sistema.

El juicio colectivo de los matrimonios desiguales: la serenata de Altisidora

Los duques, concedores de la locura de don Quijote, deciden divertirse a costa suya organizando una serie de representaciones que recrean burlescamente distintas aventuras caballerescas; la espectacularidad de estos “montajes teatrales” evoca las fiestas palaciegas de la época.¹²⁶ El ambiente festivo instaurado permite a los miembros de la servidumbre abandonar su identidad y asumir el papel de personajes del mundo caballeresco. Tal es el caso de Altisidora, criada de la duquesa; la joven se hace pasar por una doncella enamorada del hidalgo para engañarlo y ridiculizar su casta devoción por Dulcinea.¹²⁷

Después de la partida de Sancho hacia la Ínsula Barataria, don Quijote rechaza que las doncellas de la duquesa le ayuden a desnudarse bajo el pretexto de cuidar su honestidad. No obstante, la fidelidad del caballero se ve puesta a prueba cuando Altisidora finge estar enamorada de él (II, 44) y le confiesa sus sentimientos a través de una burlesca canción de amor. La “atrevida” y “graciosa” joven se transforma en doble de los personajes femeninos (reinas, princesas, dueñas casadas, viudas, doncellas y viejas encantadoras) que sucumben ante el atractivo de los héroes caballerescos y no reparan en ofrecerles sus favores sexuales.

¹²⁶ Al respecto de las prácticas festivas en el ámbito cortesano durante el siglo XVII véanse los trabajos de Anthony Close, “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*” y Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto ‘festivo’ (El caso del *Quijote*)”.

¹²⁷ Altisidora actúa como doncella enamorada y no correspondida en varios episodios: 44 (la serenata burlesca), 46 (el desmayo fingido), 57 (las quejas por el hurto de sus tocadores y ligas) y 69-70 (la “vuelta de la muerte a la vida” y los insultos a don Quijote).

Del mismo modo que en el episodio de Maritornes, el modelo de los encuentros amorosos es trasladado hacia un contramundo, resultante de permutaciones paródicas. La escena de la joven quinceañera declarando sus amores a un cincuentón muestra el reverso ridículo de las relaciones entre caballero-dama (Siciliano, “Satire in the Inversion of Roles”: 66). En este sentido, don Quijote queda caracterizado entonces como la dama cortejada en el balcón.¹²⁸

Aparte del universo caballeresco, la serenata nocturna posee un segundo referente asociado con el ambiente festivo de la época: las cencerradas. Durante los siglos XVI y XVII, cuando se realizaban determinados enlaces matrimoniales y extramatrimoniales, un grupo de jóvenes acostumbraba durante la noche acudir a las casas de los recién casados para cantar coplas provocativas, llenas de obscenidades e insultos, enderezadas a humillar y zaherir públicamente a los cónyuges. Estas canciones solían acompañarse de bailes y de “música tosca”, ruido provocado por sartenes, cazuelas y otros objetos de hierro viejo, que se utilizaban como instrumentos de percusión.¹²⁹ Los viudos que contraían nupcias por tercera o cuarta vez, las parejas entre personas con fortunas desiguales, evidentes diferencias de edad o la procedencia de pueblos distintos solían ser blancos comunes de estas agresiones verbales (Mantecón, *Conflictividad y disciplinamiento social*: 342).

La tradición charivárica es el reflejo de un “sistema de defensa de la moral pública” (Caro Baroja, “El charivari en España”: s.p.) que pretende reforzar la imagen modélica del matrimonio y de la conducta sexual pública (Matthews, “El cuerpo, apariencia y

¹²⁸ Existe una segunda inversión de papeles entre caballero y dama en el encuentro nocturno entre la dueña Rodríguez y don Quijote, cuando el hidalgo rehúye a su visitante para evitar verse “acometido y forzado” como si fuera una doncella (II, 48).

¹²⁹ En la escena del gateamiento, los cencerros atados en las colas de los felinos (II, 46) evocan estas costumbres festivas.

sexualidad”: 99). El rechazo de estos matrimonios “inapropiados” radica, por una parte, en una preocupación social ante el problema de la sucesión de los bienes familiares, y por otra en el hecho de que un miembro joven de la comunidad “quedaba fuera del mercado matrimonial” (Muir, *Fiesta y rito*: 121-122).

En el episodio ducal, la imagen de la doncella enamorada del viejo hidalgo remite irrisoriamente a las uniones maritales que, aun admitidas por la normativa del mundo oficial, eran deslegitimizadas por la jurisdicción de la colectividad. Las letras de las canciones de las encerradas incluían alusiones, más o menos directas, a las relaciones íntimas de los nuevos desposados. En el romance de Altisidora, las coplas licenciosas son sustituidas por versos permeados de un erotismo burlesco.¹³⁰

El romance engloba imágenes de diversos elementos (lecho, sábanas, brazos, piernas, pies) que construyen gradualmente un ambiente erótico. El deseo de Altisidora de hallarse en la cama junto al caballero, rascándole la cabeza y matándole la caspa, puede considerarse como una “sugestión de máxima sensualidad”, reminiscencia de la tradición medieval (Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa”: 59-60).¹³¹ Sin embargo, el acto de espulgarse poseía una “función degradadora en la desmitificación de un personaje elevado o idealizado” en la tradición burlesca (Arellano, “Los animales en la poesía”: 21). Como se mencionó anteriormente, la metáfora de lo pedestre traslada lo idealizado al plano de la realidad común. En este sentido, la imagen de la doncella quitándole la caspa al

¹³⁰ Según Augustin Redondo, el encuentro entre Altisidora y don Quijote implica un “proceso de desvirilización”. Los regalos de la doncella (el calzado y la indumentaria) son elementos típicamente femeninos (*En busca del ‘Quijote’*: 237)

¹³¹ Esta imagen puede rastrearse en varios textos: “Et luego que su muger lo vio, reçibiólo mejor que los otros días de ante, et díxol que siempre andava travaiaando et que non quería folgar nin descansar, mas que se echasse allí cerca della et que pudiesse la cabeça en su regaço, et ella quel espulgaría” (*El conde Lucanor*: 221); “E después que ovieron comido, acostose el cavallero un poco en el regaço de su muger, e ella espulgándole, dormióse” (*Libro del Cavallero Zifar*; 114).

caballero alude a una corporalidad degradada, alejada de la sensualidad erótica, que evoca el vulgar mundo cotidiano:

[...] Estamos —no hay que olvidarlo— frente a una civilización de la pulga y del piojo y el rascarse la cabeza (actividad que aparece en numerosos textos) está vinculada a la presencia de mucha “gente” como dice el autor del *Viaje a la Turquía*. Asimismo, lo de “matar la caspa” remite en realidad a otra imagen, la de matar los piojos, siendo el despiojarse una ocupación habitual en la España del Siglo de Oro pero siendo también la que corresponde a monos y monas [...] (Redondo, *En busca del ‘Quijote’*: 239).

Asimismo, la belleza corporal femenina, detonante del enamoramiento y de los apetitos sexuales del caballero, es trastocada a una corporalidad degradada en el autorretrato que hace Altisidora:

Niña soy, pulcela tierna;
mi edad de quince no pasa:
catorce tengo y tres meses,
te juro en Dios y en mi ánima.
No soy renca, ni soy coja,
ni tengo nada de manca;
los cabellos, como lirios,
que, en pie, por el suelo arrastran;
y aunque es mi boca aguileña
y la nariz algo chata,
ser mis dientes de topacios
mi belleza al cielo ensalza (II, 44. 989).

Las partes del cuerpo dotadas de significado erótico (la mano y el pie) son reformuladas grotescamente mediante las palabras “no soy renca ni soy coja / ni tengo nada de manca”. La afirmación no sólo parodia el estilo virgiliano de los versos “*Nec sum adeo informis*” (“Pues no soy tan feo”).¹³² El hecho de que Altisidora intente proclamar su

¹³² En la segunda égloga de Virgilio, Cordión pondera modestamente su belleza diciendo: “*Nec sum adeo informis, nuper me in littore vidi, / quum placidum uentis staret mare: non ego Daphnim / Iudice*” (Égloga 2, vv. 25-27). Este motivo poético fue explotado por varios autores del Siglo de Oro. Cervantes lo retoma en *La Gitanilla*: “¿No tengo yo mi alma en el cuerpo? ¿No tengo ya quince años? Y no soy manca, ni renca, ni estropeada del entendimiento” (89); Lope de Vega lo reformula paródicamente en *La Gatomaquia*: “Pues no soy tan feo, / que ayer me vi (mas no como me veo) / en un caldero de agua que de un pozo” (vv. 353-355).

belleza mediante la negación de taras físicas, asociadas con defectos morales, emula en cierta forma el estilo de los elogios paradójicos.¹³³

El retrato de las facciones tampoco escapa a la distorsión del espejo de lo grotesco. La “nariz algo chata” asemeja a Altisidora con Maritornes y pone en entredicho sus palabras acerca de que ella no es “antojadiza” ni “liviana”. Su lubricidad es insinuada también por la cabellera larga y suelta, ya que la mujer sólo acostumbraba mostrarla al varón cuando se ofrecía descaradamente a él (Redondo, *En busca del ‘Quijote’*: 237).

En el cierre del autorretrato, Altisidora contrahace, de manera semejante a Sancho, los recursos poéticos estereotipados. En comparación con el besugo, evidentemente un elemento descolocado perteneciente a la esfera de lo ordinario, los topacios como referentes metafóricos formarían parte de los elementos suntuarios tipificados, pero las piedras preciosas se convierten en una imagen repugnante de los dientes amarillentos. Esta relación por semejanza completa el rebajamiento de la belleza femenina, al dibujar de nuevo una corporalidad degradada.

En el romance entonado por Altisidora, la belleza y la sensualidad femeninas expuestas *sub specie risu* en el espejo de lo grotesco revitalizan la tradición charivárica y su burlesca diatriba contra los matrimonios que se alejan hasta cierto punto de lo aprobado por el sistema de moral comunitario.

La antibelleza de Dulcinea, Maritornes, Altisidora y las dueñas barbadas constituyen, de distinta manera, una degradación burlesca de la estereotipada imagen de la belleza femenina enaltecida en los libros de caballerías y la lírica. Este choque de los contrarios

¹³³ Dentro del marco de los encomios paradójicos se construye el retrato de Clara Perlerina y su prometido. Al respecto véase *supra* p. 132.

pone de manifiesto de algún modo la distancia entre el modelo ficticio definido por la mentalidad oficial y la realidad ordinaria. Debe tomarse en cuenta, como Karl Rosenkranz ha señalado, que “lo informe exige la forma, lo incorrecto recuerda inmediatamente su medida normal, lo vulgar es vulgar porque contradice a lo sublime, lo repugnante porque contradice a lo placentero”, lo feo “no es sólo la negación de las determinaciones estéticas generales, sino que, como deformación de una imagen que era en su origen sublime, fascinante o bella, refleja en sí individualmente las cualidades y formas de la misma” (*Estética de lo feo*: 103). Por ello, el juego de contraste y oposición creado en el espejo de lo grotesco hace ver la relatividad y nulidad de los valores ideológicos representados en la figura de la mujer.

CAPÍTULO 4

La trastienda del mundo social

La vida empieza en lágrimas y cacas.
QUEVEDO

En la historia, como en la naturaleza,
la podredumbre es el laboratorio de la
vida.
MARX

En todas las sociedades existe un conjunto de objetos rechazados por considerarse dañinos o peligrosos; todos ellos poseen, de manera real o imaginaria, una esencia o cualidad capaz de contaminar, contagiar o infectar el cuerpo y el espíritu del individuo (Miller, *Anatomía del asco*).¹³⁴ Los estudios etnológicos establecen dos categorías de elementos con los que la idea de que el cuerpo entre en contacto (mediante la piel, la nariz o la boca) con ello suscita una reacción de asco: los primarios (heces, fluidos corporales y materia en descomposición, ya sea de naturaleza animal o vegetal), considerados repugnantes de manera casi universal, y los relativos (ciertos alimentos y animales, como las ratas y los insectos), que varían de una época a otra. De este modo, la definición sobre lo que es y lo que no es repugnante se determina social y culturalmente.

La configuración de lo corporal desde el umbral de la vergüenza y el desagrado

En su conocido estudio acerca del proceso civilizador, Norbert Elias plantea que a partir del siglo XVI se formularon gradualmente códigos que regulan y modelan (“las buenas

¹³⁴ Desde la perspectiva fisiológica, “el asco se presenta como un mecanismo de supervivencia; es una respuesta primitiva fuerte y automática de rechazo hacia aquello que puede dañar” (Salles, “Sobre el asco”: 28).

costumbres”) la exhibición pública de las necesidades fisiológicas (así como la referencia a las partes del cuerpo asociadas con ellas), resignificando su percepción como motivo de repugnancia y vergüenza en detrimento de la espontaneidad con la cual solían realizarse.¹³⁵ Estas pautas de conducta exigieron un autocontrol de las funciones corporales, relegándolas del ámbito público de la vida social hacia el privado e íntimo; en palabras de Elias, fueron desplazadas a “la trastienda de la sociedad” (*El proceso de la civilización*: 178-81).

De manera esquemática, la lógica del asco opera en función de la ruptura o el mantenimiento de las líneas divisorias que distinguen entre lo puro y lo corruptible, lo propio y lo ajeno, la forma y lo informe, lo interno y lo externo. Un objeto se percibe como repugnante cuando constituye una “materia fuera de lugar”. Su carácter contaminante radica en que trastorna los márgenes del orden. Los productos corporales no causan asco mientras “están dentro del propio cuerpo, aunque en cuanto lo abandonan se vuelven repulsivos” (Nussbaum, *Paisajes del pensamiento*: 236).¹³⁶ No resulta casual que “asear” sea una derivación de *assedare* (‘poner las cosas en su lugar’) (Moreira, *Antes del asco*: 40). Lo repugnante presupone entonces la existencia de un sistema de categorías y su contravención:

¹³⁵ Los manuales de modales se instauraron inicialmente en los estratos altos, posteriormente su uso se difundió al resto de la sociedad. De tal modo, estas pautas de comportamiento sirven como diferenciadores de la posición social. “Igualmente, no es decoroso, que un hombre decente y honesto [...] se prepare para realizar sus necesidades naturales en presencia de otras personas que, una vez las ha realizado, vuelva a abrocharse y vestirse también en su presencia. Y cuando regrese de aquellos lugares secretos, no debe lavarse las manos en presencia de una compañía honorable, puesto que la causa por la que se lava sugiere de inmediato el pensamiento de una cochinada. Por idéntica razón tampoco es una costumbre fina la de volverse hacia los acompañantes para mostrarles alguna suciedad que se ha encontrado en el camino” (Galateo citado por Elias, *El proceso de la civilización*: 172).

¹³⁶ “El mecanismo de repulsión opera también como forma de mantener [...] un orden social. Cada vez que una comunidad se enfrenta a una indefinición de sus límites [...] o de su identidad, el asco y la repulsión comienzan a proyectarse sobre diversos tipos o grupos sociales, evitando la coalescencia social e intensificando las fronteras tanto interiores como exteriores de la propia comunidad” (Bericat, “La cultura del horror”: 67).

[...] De ahí, por ejemplo, que los materiales viscosos que no son líquidos ni sólidos, las personas deformes que son humanas, pero no lo parecen, o los excrementos que proceden del interior pero pertenecen al exterior, pueden estar “fuera de lugar” en un determinado sistema de categorías y, por tanto, pueden producir repugnancia o asco [...] (Bericat, “La cultura del horror”: 67).

Como parte de los cambios culturales esbozados, la mentalidad oficial realizó una reformulación estética de la imagen corporal según los cánones de armonía grecorromana, modificando los aspectos asociados con una negatividad sensible que incomoda al individuo. Esto implicó cerrar los límites del cuerpo para presentarlo como una unidad “perfectamente acabada y rigurosamente definida”. Por esta razón, “todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina [...], se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo” (Bajtín, *Rabelais*: 288). Asimismo, la reconfiguración de la corporeidad rechaza los elementos vinculados con “la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc., es decir, todo lo que trata del inacabamiento y la inadecuación del cuerpo y de vida propiamente íntimas” (*Rabelais*: 288). De este modo podría hablarse de una topografía corporal, desde la cabeza a los pies, asociada con las zonas liminales:

[...] Disgusting zones, disgusting moments are the strategic entry points of the beautiful body's construction. Folds, wrinkles, warts, “excessive softness”, visible or overly large bodily openings, discharge of bodily fluids (nasal, mucous, pus, blood), and old age are registered, on the criminal index of the aesthetics, as “disgusting”. The positive requirements of the aesthetically pleasing body —elastic and slender contour without incursions of fat, flawless youthful firmness and unbroken skin without folds and openings, removal of bodily hair and plucked eyebrows forming a fine line, flat belly and “trim” behind, and so on— are at the same time prescriptions for the avoidance of disgust [...] (Menninghaus, “Between Vomiting and Laughing”, 7).

Empero, es importante aclarar que la topografía corporal puede apreciarse desde una perspectiva diferente al umbral de lo repugnante y la vergüenza impuestos por la ideología dominante. Esta segunda concepción desarrolla una estética de lo corporal, que podría

denominarse realismo grotesco, basada en las imágenes de un fisiologismo y un naturalismo groseros. Evidencia de esta actitud es el arte medieval, donde pueden encontrarse imágenes que se repiten una y otra vez en pinturas, sillerías, gárgolas, capiteles y en márgenes de los libros: escenas de hombres defecando, armados con fuelles dirigidos hacia la parte trasera de otros personajes. A modo de ejemplo podrían destacarse las ilustraciones del *Salterio de Macclesfield* (1330), donde aparecen un contorsionista mostrando el trasero y un hombre orinando (Signe, *Excrement in the Late Middle Ages*: 105). La fachada de la *Maison d'Adams*, localizada en Angers, ofrece otra muestra magnífica: la figura de Monsieur Tricouillard, tallada en madera, con las nalgas y el miembro viril al descubierto.

Por otra parte, de manera acorde con los conceptos de *turpitud* y *deformitas*, los autores auriseculares explotaron las imágenes de una escatología corporal y material como recurso para provocar la risa. Basta citar la denominada “obsesión excrementicia” de Quevedo, las composiciones de Anastasio Pantaleón en torno de las enfermedades alegres, el inframundo de moscas, pulgas y otros insectos en la epopeya burlesca de *La Moschea* y los eufemismos en el *Viaje del Parnaso*.

La anatomía de lo inferior productivo

Al reflexionar sobre las zonas liminales del cuerpo (la boca abierta, los órganos genitales, el trasero, los senos, la barriga y la nariz) se denota que están relacionadas, de una u otra forma, con las funciones orgánicas básicas y con otros actos asociados con ellas: el alumbramiento, el embarazo, la digestión, la defecación y el coito. De este modo, los

orificios, las protuberancias y las ramificaciones corporales adquieren un simbolismo positivo en cuanto se les asocia con la fecundidad y el crecimiento.

En el capítulo anterior se expuso que lo grotesco entraña una bicorporalidad (tal es el caso de la figura femenina-masculina de las dueñas) conformada por la unión de dos polos en un proceso de cambio permanente. Las zonas liminales del cuerpo grotesco establecen un proceso similar por cuanto penetran el mundo y el mundo penetra a través de ellas de manera constante.

Al dejar de tener validez la noción de cuerpo cerrado, lo que emerge y sale de éste no se considera ya un elemento ajeno, pierde la connotación negativa y adquiere un carácter ambivalente. Desde esta perspectiva, las partes inferiores del cuerpo absorben al tiempo que dan vida. El vientre, el trasero y los órganos genitales pueden comprenderse como “una tumba y un seno corporal” donde el mundo nace, se degrada, se entierra y renace cíclicamente (Bajtín, *Rabelais*: 25). El carácter ambivalente de lo bajo corporal queda ejemplificado claramente en las heces:

[...] *los excrementos tienen el valor de algo intermedio entre la tierra y el cuerpo, algo que vincula a ambos elementos. Son también algo intermedio entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en abono; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres [...]. Los excrementos eran además una materia alegre y desilusionante, al mismo tiempo degradante y agradable, el elemento que une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento [...]* (Bajtín, *Rabelais*: 158).

Este efecto ambivalente permea igualmente las excrecencias (sudor, vómito, flemas, bilis, lagañas, pus, etc.) que salen y brotan de múltiples formas para romper las fronteras corporales. Los fluidos corporales funcionan como elementos degradantes y regeneradores de la materia que entra en contacto con ellas. Antonio Rocco, en *Della bruttezza* (1635), reconoce la positividad que caracteriza a “lo inferior productivo”:

[...] no hay cosa más fea y repugnante que la generación de los animales, y especialmente del hombre. Quien viese aquellas impuras mixturas de sangres negras, de semen inmundado, de menstruos sucios, de esperma pútrido, sería presa de las mayores náuseas. Y la mayor parte de los hechos más importantes son de esta sórdida condición. Considerad los partos, las purgas, las excreciones, etc. Y veréis que es muy cierto cuando digo, y sin embargo estos son los *principios de todo bien, absolutamente importantes, y necesarios* [...] (Rocco citado por Eco, *Historia de la fealdad*: 149).

En la estética del realismo grotesco, la ruptura de los límites del cuerpo cerrado se amplía de tal manera que las partes internas (la sangre, las tripas, el corazón y el resto de los órganos) salen al exterior. Entre los elementos que anulan las fronteras corporales sobresalen las tripas y los intestinos, ya que se trata de una materia devorada y devoradora; las entrañas de los animales se desvanecen en las humanas (Bajtín, *Rabelais*: 203).

Podría plantearse que la anatomía de lo inferior corporal desempeña la misma función que la violencia carnavalesca de deconstruir los pilares del orden social para su renovación. Pero los elementos ambivalentes del realismo grotesco no sólo rebajan los valores y los principios del mundo de lo oficial al trasladarlos hacia el plano de lo inferior corporal.

Tomando en consideración que la mentalidad hegemónica delinea a la sociedad como una entidad cerrada, la inserción de las imágenes de lo bajo corporal resulta un elemento clave para quebrantar los márgenes y abrir los límites. Las excrecencias, los orificios y los órganos hiperbolizados sirven para hacer visible lo que se prefiere ignorar, silenciar u ocultar: lo discontinuo y lo negativo de lo real (Bravo, *Figuraciones del poder*: 125; Signe, *Excrement in the Late Middle Ages*: 4).

De este modo, los diversos aspectos de la sociedad son reinterpretados en términos de lo bajo corporal. Se corporizan y materializan en un nuevo objeto: un doble ambivalente que se yergue, acorde con los principios de la “función de *re*”, como una “re-presentación” reactualizada y revalorada de su modelo. Del mismo modo que el espejo de lo grotesco, la

transfiguración del mundo oficial plantea un distanciamiento que permite relativizar la imagen cerrada.

Si la imagen del mundo al derecho se delinea de acuerdo con una estética de lo superior y lo de adelante, la deconstrucción carnavalesca se apoya en una estética de lo abajo y lo detrás. Esta estética se demuestra con claridad en la transgresión paródica del motivo del león reverente, ocurrida en el encuentro de don Quijote con el carro de los leones (II, 17).

La reverencia del rostro al revés

[...] animal conocido universalmente, o vivo o pintado, aunque suelen decir, que no es el león tan bravo como lo pintan, y ello se suele atribuir a los que publican por muy valientes [...]
SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS

Entre las hazañas más frecuentes de los héroes caballerescos se encuentra la lucha contra toda suerte de seres monstruosos y bestias salvajes. Normalmente, la acción del suceso se realiza atendiendo a elementos comunes como el relato del origen de la bestia, la descripción hiperbólica de las características físicas y la narración de la pelea. El combate contra estas creaturas y animales fieros constituye un medio para que el caballero demuestre su valentía suprema. En ocasiones, el monstruo se encuentra vinculado con lo demoniaco, y el enfrentamiento adquiere entonces un sentido alegórico de la lucha entre el Bien y el Mal. Así, en las historias caballerescas aparece una variada zoología natural y fantástica: Amadís de Gaula lucha con un endriago, Rosicler mata a una serpiente alada,

Palmerín combate contra tres leones hambrientos y Olivante de Laura derrota a Bufalón, un engendro antropófago con cuernos y conchas por todo el cuerpo.

De manera fortuita, el encuentro con un carro que transporta un par de leones enviados como regalo al rey brinda la oportunidad a don Quijote de realizar el acto heroico de enfrentar y vencer a una bestia feroz (II, 17). El caballero manchego interroga al carretero acerca de la carga que transporta y el destino hacia donde se dirige. Después de escuchar la descripción de los descomunales animales traídos desde África, don Quijote demanda que los liberen para dar prueba de su valentía al pelear con ellos. La escena del caballero frente al león hambriento hace recordar lo acontecido a Palmerín en la corte del Gran Soldán de Babilona:

[...] Muchos cavalleros fueron a ver qué farían los leones quando lo viessen, porque avía en el corral bien quinze e los más d'llos coronados. Palmerín yba sin ningún miedo. El leonero abrió la puerta, que aún no les avía dado de comer. Palmerín entró dentro e cerró la puerta tras sí y estuvo quedo por ver qué farían los leones. E sabed que todos los leones coronados que allí estavan no se curaron d'él porque conocieron ser de sangre real, mas havía entr'ellos tres leones pardos que eran muy crueles a maravilla e como lo vieron levantáronse muy apriessa y viniéronse para él. El leonero le dio bozes que se saliesse; él no lo quiso fazer e echó el manto en el braço e sacó su spada e firió al primero que a él se llegó, de tal ferida que no se meneó más, mas antes cayó muerto. Los otros dos rompiéronle todo el manto con las uñas mas él los paró tales en poca de ora que poco le pudieron empecer [...] (Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*: 168).

La imagen de los leones coronados que se postran ante el héroe al reconocer su sangre real es subvertida en el episodio quijotesco. Una vez más tiene lugar una ruptura *in factis* de los esquemas caballerescos. El combate previsto se ve frustrado cuando la fiera hambrienta decide quedarse recostada dentro de la jaula, mostrando indiferente sus “traseras partes” al caballero manchego en vez de atacarlo. El rebajamiento de don Quijote,

“doble” paródico de Palmerín, radica en la acción ridícula del león, descrito como de “grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura”.

Desde el bestiario de la Antigüedad clásica, la figura leonina ha sido polivalente, considerándosele tanto símbolo de fiereza y crueldad como de nobleza y fidelidad. Asimismo, se ha asociado con lo divino y con lo diabólico. Los pasajes del *Palmerín* y el *Quijote* remiten al motivo del “león reverente”. Según la tradición, este tipo de león posee el don mítico de percibir la nobleza o el carácter virtuoso de un personaje, ante el cual se postra humilde, comportándose mesurado, civilizado y hasta avergonzado como acto de reconocimiento (Garci-Gómez, “La tradición del león reverente”: 255-256). En este sentido, la reverencia hacia el héroe, sea épico o hagiográfico, constituye un medio para exponer públicamente sus cualidades, su carisma, condición virtuosa o santidad:

[...] Obviously lions have been traditionally considered as the instruments of a higher judgment, not only recognizing royalty [...], but also rewarding virtue in the broadest and most varied meanings of the word, such as the Latin *virtus*, or manliness, the theological virtues of faith, hope, and charity, and the observance of religious and moral laws. In Cervantes' time, such lions were evidently stock characters; his originality consists in the composition of a scene that, in a way, resembles legendary meetings with lions [...]. If the encounter had been between a fierce lion and a pious hermit or a meek friar, a reaction of the lion similar to the one in this chapter would have been interpreted as a miracle and as a sign that the man had the grace of God. In a book of chivalry, the prodigious event would be followed by explicit consequences: the hero's royal birth might be revealed or he might win the hand of a princess [...] (Rogers, “Don Quijote and the Peaceable Lion”: 12).

En el episodio quijotesco, el simbolismo inherente al motivo es transgredido mediante el rebajamiento gradual de la figura leonina y su acto reverencial. La descripción del *rex ferarum*, cuya uña es “mayor que una montaña” y sus “ojos hechos brasas” conserva el estilo hiperbólico de las narraciones caballerescas. Por ejemplo, el Endriago amadisiano es una criatura con:

[...] las uñas tan fuertes y tan grandes que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrasse, que luego no fuese desfecha [...] los ojos grandes y redondos, muy bermejós como brasas, assí que de muy lueño, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían dél [...] (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*: 629).

Sin embargo, la peligrosidad y la ferocidad del león, identificadas tradicionalmente por la imagen de las fauces abiertas mostrando afilados colmillos, listos para triturar y morder, la lengua extendida y las garras levantadas, quedan ridiculizadas por la escena de la bestia que “abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro” (II, 17: 766). La posición rampante de la fiera queda reducida al acto ordinario del desperezamiento y acicalamiento.

El actuar excelso del león se rebaja nuevamente cuando su figura es trasladada hacia el plano del realismo grotesco, donde el esquema cerrado de lo corporal (la parte superior-la parte inferior) es quebrantado: las posaderas felinas se vuelven el doble paródico de la cabeza del león reverente. El trasero se convierte entonces en “‘el envés del rostro’, el ‘rostro al revés’” (Bajtín, *Rabelais*: 336). De este modo, la reverencia leonina pierde su valor como acto de pleitesía, deferencia y sumisión. En una doble acción, la imagen de las traseras partes desmitifican, por un lado, al león reverente como símbolo de realeza y ferocidad, y por otro, degradan la materia que entra simbólicamente en contacto con ella: don Quijote, representante de una clase nobiliaria en decadencia.

La imagen del “león irreverente” relativiza irrisoriamente el reconocimiento social de la valía aristocrática. Visto así, el entrecruzamiento de la aventura de los carros de los leones con el encuentro de don Quijote con don Diego de Miranda no es gratuito. El Caballero del Verde Gabán representa la clase de nobles legítimos alejados de las antiguas obligaciones militares (decide retirarse antes que enfrentar al león) debido a las

circunstancias históricas, que se convierten en hidalgos labradores más que medianamente ricos, cuya valía aristocrática es reivindicada mediante una nueva base de comportamiento: “vivir en ocio, fasto y riqueza” (Vivar, *Don Quijote frente a los caballeros*: 79). En cambio, el caballero manchego es el representante de una hidalguía de recursos escasos que no gozaba el derecho de ostentar el “don” (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 228). En este contexto de desajustes sociales, el actuar del león parece indicar la inexistencia de una figura digna del acto de valía aristocrática: la reverencia.

De igual manera que el reconocimiento de la condición social noble se ve degradado en el episodio del león irreverente, el concepto de linaje se rebaja en términos de lo bajo corporal en la historia de Clara Perlerina y el bachiller (II, 47).

Uñas largas y acanaladas, prueba de bondad y buena hechura

La belleza física no va más allá de la piel. Si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la vista de las mujeres les sublevaría el corazón. Cuando nos ponemos a tocar con la punta de los dedos un escupitajo o la porquería, ¿cómo podemos desear abrazar ese saco de estiércol?
ODÓN, abate de Cluny

El *mundo al revés* instaurado en la Ínsula Barataria deconstruye las estructuras del orden social mediante contrarrituales y representaciones burlescas. Entre ellos destaca la serie de ritos judiciales ficticios, los cuales evocan los tribunales paródicos, propios del ambiente festivo, y remedan la pompa de la justicia ordinaria (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 463). Uno de los casos presentados a Sancho Panza es el del labrador, natural de Miguel Turra, quien desea solicitar al escudero gobernante una carta de favor y una dote de seiscientos ducados para casar a su hijo (II, 47).

La descripción de Clara Perlerina y del bachiller remite a los sonetos y romances acerca de bodas jocosas. Los contrayentes son retratados de manera grotesca mediante la enumeración de defectos y vicios, los cuales se ponderan como si fueran atributos positivos.

Para conseguir los favores solicitados, el labrador realiza un compendio de las circunstancias (familia, linaje, aspecto físico y costumbres) de la futura novia. Comienza aclarando burlescamente el origen del apellido de ella: “Clara Perlerina, hija de Andrés Perlerino, labrador riquísimo; y este nombre de Perlerines no les viene de abolengo ni otra alcurnia, sino porque todos los deste linaje son perláticos, y por mejorar el nombre los llaman Perlerines” (II, 47: 1011).

La idea de un linaje cimentado en blasones y árboles genealógicos es ridiculizada mediante el nombre de “Perlerines”, derivado de la perlesía (“relajación de los nervios, en que pierden su vigor y se impide su movimiento y sensación”, *Aut.*), enfermedad que caracteriza a todos los miembros de la familia. La subversión de la cualidad familiar que debiera procurar el rancio abolengo y la alta alcurnia resulta significativa en cuanto que el linaje constituía un valor primordial en los enlaces matrimoniales:

Las nupcias eran así un medio excelente de controlar el capital social que poseía un determinado linaje, es decir, el conjunto de recursos que proporcionaba la red de relaciones duraderas en las que se inscribía la familia. Por ello, la entrega de una hija en matrimonio se entendía como la donación de un regalo, ya que se suponía reconocer que la familia del novio poseía una autoridad y un prestigio suficientes como para merecer tan preciado presente (Campo, “Catalina del Hospital: ciudadana por prestigio”: 29).

El padre del bachiller pretende mediante la descripción de los novios y la carta de favores solicitada demostrar que su familia es digna para consumir la unión marital. Pero el

linaje no queda solamente degradado por el origen irrisorio del apellido. Clara, representante de la progenie de los Perlerines, se caracteriza por su grotesco aspecto físico:

[...] Aunque, si va a decir la verdad, la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor del 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 aquellos 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, arremangadas, 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, parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y aberrenjado. Y perdóneme el señor gobernador si por tan menudo voy pintando las partes de la que al fin al fin ha de ser mi hija, que la quiero bien y no me parece mal.

[...] 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 (II, 47: 1011-1012).

La *descriptio* de la hermosura de Clara se asemeja a las estrategias poéticas del elogio paradójico, donde se ensalza a:

[...] mujeres que tienen algún defecto físico o cuyo aspecto no cumple con los ideales de belleza establecidos por el petrarquismo. La dama joven, hermosa, rubia, de tez blanca, con ojos claros y labios rosados es sustituida por ancianas arrugadas, mujeres feas, piojosas, enanas o cojas. [...] De hecho, a menudo es frecuente que se especifique [...] que la dama es 'bella' pese a sus peculiaridades y taras [...] (Cacho Casal, "Entre alabanzas y parodia": 20-21).

El retrato de la joven Perlerina es "pintado de los pies a la cabeza" mediante una *accumulatio* de atributos negativos que crean la imagen de un cuerpo deforme o enfermo: los muchos y grandes hoyos del rostro a causa de la viruela, los labios jaspeados de azul y verde y aberrenjado, la falta de diez o doce dientes y muelas, además de la falta del ojo izquierdo. Desde la perspectiva del grotesco carnalesco, el cuerpo enfermo podría considerarse una representación del "cadáver descompuesto" que "se transforma en tierra

fértil uniendo la tumba y el nacimiento” (Bajtín, *Rabelais*: 158). Este carácter ambivalente resulta significativo si se recuerda que la imagen del cuerpo femenino es la “expresión de mensajes no verbales” establecidos socialmente. Así pues, el cuerpo deforme y enfermo de Clara es un elemento ambivalente que degrada y reformula los valores encarnados en su figura:

[La] identificación entre el linaje y el talante de las personas rebasa el campo de lo moral y se extiende a los más variados ámbitos del comportamiento humano. El ser individual y el ser social del hombre quedan equiparados, y la configuración de la personalidad llega a depender, de manera casi exclusiva, de la adscripción del individuo a una determinada categoría social. El estamento funciona así [...] como la esfera de distribución de un variado repertorio de uso y atribuciones: la sangre es la que determina los modelos de conducta, la compostura externa, la manera de vestirse, las ocupaciones y el ocio, la riqueza y el gasto, e incluso el aspecto físico de las gentes. Y así, el nacimiento ilustre del noble se manifiesta forzosamente en su rostro, palabras y actos, de la misma manera que la grosería y los bajos instintos del villano denuncian de inmediato su ruin linaje (Salazar, *El mundo social del ‘Quijote’*: 73).

El conjunto de rasgos grotescos enumerados subvierte irrisoriamente la relación del linaje con la apariencia física y los modelos de conducta. Retomando la idea fisiognómica de la contrahechura física inherente a la espiritual, el ser tuerto, jorobado y con la mano anudada caracterizan de manera negativa a la joven. La referencia a las uñas largas y acanaladas como prueba de su bondad y buena hechura posee un sentido burlesco en cuanto que las uñas simbolizan el latrocinio. De manera semejante a la desmitificación del alto linaje (“más de un coto”, “más de un palmo”) de Dulcinea, la gentileza y la altura de Clara se degradan a causa de estar encorvada y contraída.¹³⁷

[...] digo, señor, que si pudiera pintar su gentileza y la altura de su cuerpo, fuera cosa de admiración, pero no puede ser, a causa de que ella 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 [...] (II, 47: 1012).

¹³⁷ La importancia de que la mujer fuera de condición noble aparece en el episodio de los cabreros. Vivaldo no sólo pregunta a don Quijote “el nombre, patria, calidad y hermosura” de Dulcinea, sino que pide noticias de su linaje, prosapia y alcurnia (I, 13: 141).

El rebajamiento de la relación entre el linaje y el semblante de los individuos permea también el retrato del bachiller, cuyas cualidades físicas se igualan con las de su amada:

[Él] es endemoniado, y no hay día que tres o cuatro veces no le atormenten los malignos espíritus, y de haber caído una vez en el fuego tiene el rostro arrugado como pergamino y los ojos algo llorosos y manantiales; pero tiene una condición de un ángel, y si no es que se aporrea y se da de puñadas él mismo a sí mismo, fuera un bendito (II, 47: 1012).

Nuevamente, el cuerpo “enfermo” es el eje del irrisorio retrato. El aspecto del joven epiléptico queda subrayado por la jocosa ambivalencia de ser “endemoniado / ángel-bendito”. La frase de que la pareja de enamorados no son “desiguales en bienes de fortuna, ni en los de la naturaleza” (II, 47: 1012) cobra un sentido burlesco porque ambos son la imagen de un cuerpo deforme y enfermo.

Cabe traer a mención que el padre de Clara, Andrés Perlerino es un labrador riquísimo. El mismo cambio histórico que hace perder a los hidalgos su condición privilegiada da pie a un ascenso de los villanos ricos, “gente llana, sin mezcla de alguna raza malsonante y, como suele decirse, cristianos viejos ranciosos, pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros” (I, 28: 321). Si bien algunos adoptaron el comportamiento del estamento nobiliario y obtuvieron un conjunto de privilegios, seguían distinguiéndose, ya que la riqueza no les permitía acceder a aquellos transmitidos por la sangre, como lo es el linaje. De esta forma, el encarecido linaje, cualidad diferenciadora de lo social, queda reducido en el espejo de lo grotesco a un elemento irrisorio a partir de la imagen corporal de Clara y el bachiller.

Es notable que no sólo los valores que impone la mentalidad hegemónica resultan subvertidos por la risa carnavalesca, sino aun los formalmente reprobados por la autoridad,

pero con plena vigencia para el pueblo, y por tanto de importancia para la sociedad entera. Tal es el caso de las creencias supersticiosas en los episodios de los suspiros del asno (II, 8) y de los batanes (I, 20).

Estruendos y augurios de aventuras: los sonidos de lo bajo corporal

En las novelas caballerescas, el derrotero del protagonista está predestinado frecuentemente por vaticinios, profecías, augurios, sueños premonitorios y oráculos, que anticipan los hechos, favorables o adversos, más significativos de la vida del héroe. Los anuncios y signos predictorios cumplen fundamentalmente dos funciones narrativas: el intrigar al lector en cuanto al mensaje críptico que debe descifrarse y el confirmar la naturaleza heroica del personaje, señalada desde antes de su nacimiento.

Edward Riley ha indicado que el cambio de actitud de don Quijote repercute en la aparición de los augurios en la Segunda parte de la obra. El caballero ya no actúa de manera ciega, sino que presta atención a las señales de la realidad externa (*La rara invención*: 75). A lo largo de los capítulos se presentan agujeros buenos (II, 4, 8 y 58) y malos (II, 9, 22, 41 y 73) de formas diversas. Vale la pena citar algunos de ellos:

[...] No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban en el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agujero [...] (II, 9: 695).

[...] así, poniendo mano a la espada comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y escusara de encerrarse en lugar semejante (II, 22: 815).

Asimismo, cuando regresa a la entrada de su aldea, don Quijote considera malos agüeros las primeras palabras que escucha (“No la has de ver más en todos los días de tu vida”) y la persecución de una liebre por unos galgos. El caballero desolado interpreta ambos hechos como señales funestas (“¡*Malum signum!* ¡*Malum signum!*”) de que no volverá a ver a Dulcinea (II, 73).

Al analizar la procesión de los enlutados se apuntó la doble relación con el motivo de andas y las prácticas de religiosidad popular. Ahora bien, los augurios no solamente remiten al ámbito de las historias caballerescas. Durante los siglos XVI y XVII, la creencia en supersticiones, la adivinación y otras prácticas mágicas (ensalmos, conjuros, oraciones, maldiciones) constituía un hábito social muy extendido entre la población de España, tal como lo muestran las palabras de Pedro Ciruelo: “muchas maneras de vanas supersticiones y hechizorías que en estos tiempos andan muy públicas en nuestra España, por la negligencia y descuydo de los señores prelados y de los juezes, ansí eclesiásticos como seglares” (*Reprouación de las supersticiones y hechizorías*: 3).

En términos generales, las creencias supersticiosas pretenden establecer una doble relación de causa-efecto entre ciertos motivos (animales, conductas, hallazgos) y sucesos de la vida y la naturaleza. Entre las supersticiones más comunes se encontraba considerar como malos augurios los maullidos de los gatos a la medianoche, los gruñidos de los puercos, los tropiezos al inicio del día, los estornudos y el no echar primero el pie derecho al emprender camino.

Como respuesta al fuerte arraigo de las creencias y prácticas mágicas en la población emergió un discurso antisupersticioso que las condenaba y pretendía erradicarlas. Existió una amplia producción de tratados donde se instruía sobre las costumbres que deben ser

reprobadas. La descalificación de la adivinación agorera como saber hueco, inútil, poco propio de buenos cristianos y de los miembros menos letrados de la población, se encuentra en boca del propio don Quijote y de Sancho Panza:

— Tú dices bien, Sancho —dijo don Quijote—, pero has de advertir que no todos los tiempos son unos, ni corren de una misma suerte, y esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros, que no se fundan sobre natural razón alguna, del que es discreto han de ser tenidos y juzgados por buenos acontecimientos. Levántase uno destes agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la orden del bienaventurado San Francisco y, como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve las espaldas y vuélvese a su casa. Derrámasele al otro mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las venideras desgracias con cosas tan de poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo. Llega Cipión a África, tropieza en saltando en tierra, tiénelo por mal agüero sus soldados, pero él, abrazándose con el suelo, dijo: “No te me podrás huir, África, porque te tengo asida y entre mis brazos”. Así que, Sancho, el haber encontrado con estas imágenes ha sido para mí felicísimo acontecimiento (II, 58: 1097-1098).

— He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño. Y, si no me acuerdo mal, he oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías, y aun vuesa merced mismo me lo dijo los días pasados, dándome a entender que eran tontos todos aquellos cristianos que miraban en agüeros. Y no es menester hacer hincapié en esto, sino pasemos adelante y entremos en nuestra aldea (II, 73: 1211).

El simbolismo relativo de las manifestaciones augurales es expuesto en términos de lo bajo corporal al inicio de la tercera salida del caballero manchego (II, 8). La partida de don Quijote y Sancho rumbo al Toboso está marcada por un par de augurios:

Solos quedaron don Quijote y Sancho, y apenas se hubo apartado Sansón, cuando comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar el rucio, que de entre ambos, caballero y escudero, fue tenido a buena señal y por felicísimo agüero; aunque, si se ha de contar la verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía [...] (II, 8: 686).

Los preceptos del arte augural estipulan que ciertos animales tenían la capacidad de pronosticar los cambios climáticos, la buena fortuna, los presagios de muerte y las

desgracias. En este sentido, los caballos fueron considerados animales adivinatorios, confidentes de los dioses. Desde la Antigüedad, los relinchos constituyeron signos anticipatorios de hechos favorables. Según la tradición, Darío obtuvo la corona de Persia porque entre todos los candidatos su cabalgadura relinchó primero. También el inicio del reinado de Dionisio el Tirano fue anunciado mediante los relinchos de su equino, cuyas crines estaban cubiertas de abejas.

En consonancia con esta creencia, los relinchos de Rocinante se estiman como un augurio propicio del viaje hacia el Toboso. El propio narrador del *Quijote* ha señalado previamente a los relinchos como signos propicios durante el episodio en que el hidalgo decide reiniciar sus aventuras interrumpidas: “No había bien acabado de decir estas razones Sancho, cuando llegaron a sus oídos relinchos de Rocinante, los cuales relinchos tomó don Quijote por felicísimo agüero , y determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida” (II, 4: 659).

Los suspiros del rucio, contraparte de los relinchos de Rocinante, provocan la relativización irrisoria de los augurios. Dentro de la tradición agorera, el pedo del asno se asocia con la teoría de la liberación del pneuma (o soplo espiritual) permeado de la sabiduría divina:¹³⁸

Inspiration, from Latin *inspirare*, literally means “to blow upon”, and the literal inhalation of fumes is central to the prophetic powers [...] Pneumatic convulsions of the body —sneezing, farting, and even yawning— hold a special role, for they take violent possession of the body, and open it up to the beyond. Such momentary seizures

¹³⁸ Las flatulencias aparecen como señal de buena suerte en las fábulas de Esopo: “El lobo, levantándose de mañana y extendiéndose, lanzó un sonido de tras, y dice: ‘Esta, buena señal es. Gracias fago a los dioses que oy este día seré farto y conplido de dignidades, segund que me ha mostrado el rabo, que me ha sonado’. Y assí se partiendo por sus venturas, falló en un camino una enxundia de puerco que cayó a unos mulateros. Y como lo olió, bolviólo de una parte a otra, y dixo: ‘Non comeré oy de ti, porque me sueles mover todo el mi vientre; y cierto soy que oy he de ser farto de dignidades, segund que a la mañana me figuró mi trazero’” (McGrady, “The *Sospiros* of Sancho’s Donkey”: 336).

mimic the kind of *mania* Socrates identifies as the mark of divine prophecy [...] (Allen, *On Farting*: 78).

La degradación burlesca del “signo agorero” recae en el distanciamiento entre el punto de salida de la estética de lo alto corporal (los relinchos-el hocico) y la de lo bajo corporal (los pedos-el trasero). El hecho de que “*más* fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor” (II, 8: 686) hace mofa del motivo causante del efecto de los augurios.

La ridiculización del sentido arbitrario de los augurios se completa cuando el efecto anunciado por un tropezón (señal tradicional del incumplimiento o fracaso de lo proyectado) se traduce literalmente al plano de lo corporal: “solo le oyeron decir que cuando tropezaba o caía se holgara no haber salido de casa, porque del tropezar o caer no se sacaba otra cosa sino el zapato roto o las costillas quebradas” (II, 8: 686-687).

Cabe apuntar que la mención de la astrología judiciaria no es casual en cuanto que era “pseudociencia” ya desprestigiada durante la época de Cervantes. De este modo, la legitimidad del augurio flatulento apoyado en la autoridad de la astrología judiciaria resulta en nueva causa de rebajamiento.

Otro motivo en el cual se aprovecha lo bajo corporal para trastocar el esquema de causa-efecto en que se basan los augurios es el episodio de los batanes (I, 20). Después de la aventura de los encamisados, don Quijote y Sancho caminan en busca de una fuente o un arroyo para mitigar su sed y se detienen a pasar la noche en un bosque después de haber escuchado ruidos de agua y ciertos golpes acompasados de hierros y cadenas. El caballero manchego cree que el atemorizante sonido tiene su origen en una aventura venidera.

Sancho, asustado, decide atar a Rocinante para engañar a su amo y obligarlo a permanecer junto a él. Antes del alba, el escudero siente la necesidad de defecar, lo cual hace de manera estruendosa:

[...] Pues pensar de no hacer lo que tenía gana tampoco era posible; y, así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual bonitamente y sin rumor alguno se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían sin ayuda de otra alguna, y, en quitándosela, dieron luego abajo y se le quedaron como grillos; tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. Hecho esto, que él pensó que era lo más que tenía que hacer para salir de aquel terrible aprieto y angustia, le sobrevino otra mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrépito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía; pero, con todas estas diligencias, fue tan desdichado que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo [...] (I, 20: 215-216).

Don Quijote cuestiona a Sancho acerca del origen del nuevo “rumor” y el escudero oculta la verdad, contestando: “Alguna cosa nueva debe ser, que las aventuras y desventuras nunca comienza por poco” (I, 20: 216). De este modo, los ruidos ventriles resultan equiparables a los suspiros del asno en cuanto relativizan los signos anticipatorios de los excelsos encuentros bélicos:

En esos instantes, el cuerpo, “lo inferior material y corporal” en términos de Bajtín, irrumpe en los aéreos espacios del alma y la atención se desplaza de lo moral a lo físico produciendo la cosificación de unos impulsos vanamente ideales y la mecanización de unas acciones que querían ser épicas y son escatológicas. Para evitar toda atención a la materialidad de los héroes, los personajes de las tragedias, de la épica y de las novelas de caballerías ni siquiera bebían y comían. Por el contrario, en la acción de Sancho, y que se me perdone la expresión, asistimos a todo un ciscarse (bien que involuntario de su parte, no del grotesquizante inventor) en el ideal quijotesco, una subversión activa de lo natural contra el mundo heroico sobrenatural de su señor [...] (Sánchez, “El episodio de los batanes”: 929-930).

En el proceso del rebajamiento de los ruidos anticipatorios no solamente intervienen los elementos de la baja corporalidad. El hallazgo de los seis mazos de batán brinda una materialidad cotidiana al estruendo sobrenatural.

Los suspiros del asno, la imagen del zapato roto y las costillas quebradas, los ruidos ventriles y los golpes de los batanes exponen irrisoriamente la futilidad y el sinsentido de las creencias supersticiosas. Sin embargo, es importante hacer notar que no se pretende únicamente hacer mofa de “la credulidad y la ingenua confianza de la gente que cree en predicciones serias” Bajtín, *Rabelais*: 209). Las adivinaciones, las predicciones, las profecías y los pronósticos propios del ambiente carnavalesco buscan desmitificar el tono, manera de ver y de interpretar la vida, la historia y el tiempo de sus contrapartes valiéndose de los elementos de lo bajo corporal.

Así, pues, los valores inasibles (el reconocimiento de la condición nobiliaria, el linaje), lo alejado de la vida ordinaria (las creencias supersticiosas) se relativizan al traducirlo en términos de la anatomía de lo inferior corporal. La irreverente reverencia, los suspiros y los estertores de la defecación, así como el cuerpo enfermo de Clara y el bachiller, traen hacia el frente la trastienda del orden social para mostrar irrisoriamente sus falacias, absurdos, contradicciones y arbitrariedad.

CAPÍTULO 5

La puesta en escena al revés del mundo social

El ritual no es una reacción a la vida, es una reacción a lo que el pensamiento ha hecho de ella. No responde directamente ni al mundo, ni aun a la experiencia del mundo: responde al modo como el hombre piensa el mundo.

LEVI-STRAUSS

La vida comunitaria se desarrolla en un contexto de disonancia a causa de los intereses encontrados de los diversos grupos sociales. Las rupturas y desviaciones revelan la necesidad de crear un orden desde un modelo común para mantener el equilibrio de la distribución del poder, los privilegios y la propiedad. La estabilidad del orden social no se sostiene solamente debido a la coerción ejercida por los grupos dominantes, que hace al individuo inclinar la cabeza con miedo o respeto. Para mantener el balance interior de la sociedad, lo oficial se vale también de soportes como las instituciones, la tradición y las normas, que engendran una heterogeneidad controlada. Un cuarto soporte fundamental es la unión de sus miembros en un escenario común, distinto al de la rutina de la vida diaria: los ritos.

El orden social se hace visible: el rito

Todas las celebraciones rituales implican, por necesidad, la definición de una serie de patrones que no varían, o casi nada: una espacialidad (a menudo ámbitos marcados como sacralizados), una temporalidad (regularidad pactada), el perfil de los participantes (ya sea como agentes o pacientes) y reglas específicas de las acciones ejecutadas (la articulación de gestos, el uso de objetos accesorios y la emisión de palabras). En este punto, es importante

señalar que el carácter rígido y reiterativo del rito está orientado esencialmente hacia la tendencia a dar continuidad a los valores del orden social:

[...] La repetición de gestos y declaraciones formuladas es, evidentemente, una de las características que distingue al ritual de otros comportamientos más espontáneos. Desde este punto de vista, las repeticiones de los rituales formulan realmente una especie de constitución del estado. Según puntualiza Geertz en otro contexto, las ceremonias servían como un “modelo de” sociedad, que es una representación de disposiciones existentes, y un “modelo para” la sociedad, una especie de folleto de instrucciones de la forma en que había que cohesionar el estado, creando una constitución ceremonial. Los rituales separan las normas del estado de otras normas y definen las relaciones entre los sujetos que la constituyen [...]. Tales ritos eran “constituyentes” en el sentido de que su representación creaba una estructura ritual para el estado en una época previa a la de las constituciones escritas: “El estado es invisible; hay que personificarlo antes de poder verlo; que simbolizarlo antes de poder amarlo; que imaginarlo antes de poder concebirlo” (Muir, *Fiesta y rito*: 289).

Con base en lo expuesto, las instituciones y normas constituyen estructuras en cierta forma invisibles del Estado, componentes intangibles que establecen modelos de conducta y organización para dar al individuo la certeza sobre qué hacer y no hacer en el mundo social. Estos modelos de conducta y organización se hacen visibles a través del rito. Esencialmente, los paradigmas principales de la sociedad pasan del plano abstracto al concreto.

Los ritos podrían equiparse con una “puesta en escena” de los valores, los códigos y las jerarquías sobre los cuales se sustenta el orden social. Un acto que no procede por “enunciación”, sino por “dramatización” (Balandier, *El desorden*: 15). Cuanto más compleja es una sociedad, más numerosas y elaboradas son las prácticas rituales. A través del rito se escenifican la integración del individuo a la sociedad (ritos de paso), la adquisición de un status social (matrimonio, ingreso a la clase sacerdotal), la mediación de las relaciones con lo sagrado (sacramentos), la distribución del poder y sus privilegios (coronaciones), los cambios de ciclo vida (bautizos, funerales) y la purificación del sistema

(holocaustos y autosacrificios). En cualquier caso, los elementos dramatizados se consagran en su uso para el ritual.

Pese a la diversidad de sus formas, los ritos operan como medios que unifican los lazos entre los miembros de la comunidad, creando implícitamente una identidad grupal (la circuncisión, el uso de la *toga praetexta* por los senadores romanos). A través de ellos se garantiza la continuidad del sistema de normas y valores dominantes y se hace posible la preservación y transmisión de la herencia social. Sirven en cierta forma como “archivo de la memoria del grupo” (García Bernal, *El fasto público en España*: 25). Desde esta perspectiva, podría plantearse que la función primordial del rito es apuntalar los pilares de la sociedad, de manera que el ritual es el instrumento que da asidero a la concepción del mundo formulada por lo oficial (De Matta, *Carnavales, malandros y héroes*: 50).

Si bien el ritual se caracteriza por la invariancia de sus elementos constitutivos, además de su papel en consolidar el *ethos* social, está lejos de ser estático. A la par de las circunstancias sociales que le dieron origen, las acciones y expresiones ejecutivas están sujetas a cambio y adaptación constante. A pesar de estas modificaciones estructurales, los rituales conservan el sentido específico que existía originariamente detrás de ellos.

En la medida en que el acontecer ritual constituye una réplica simulada de los valores y códigos de la mentalidad hegemónica, la escenificación simbólica de lo ritual:

[...] hace visibles también las latitudes y los bordes de los límites, hace perceptible la fragilidad de los vínculos, los márgenes de la estabilidad de las relaciones [...]. El ritual explora y hace evidente los momentos y los puntos de fatiga de la simbolización, hace patentes los “puntos de bifurcación” de las condiciones sociales [...] (Mier, “Tiempos rituales”: 97-98).

En el ambiente festivo, los puntos de fatiga y bifurcación son escenificados mediante los contrarrituales, cuyos actos al revés ponen de manifiesto hasta qué punto las estructuras simbólicas del orden social pueden desgastarse, agotarse y corromperse.

La puesta en escena al revés del orden social

Durante el tiempo ordinario, las acciones se desarrollan de acuerdo con lo “sagrado de la reglamentación” (leyes y prohibiciones). En cambio, la vida festiva se rige por lo “sagrado de la infracción” que viola y contradice los códigos y las pautas de toda índole con el fin de revitalizar el orden. La mecánica de los rituales de inversión permite metamorfosear lo raro en abundante, la consumación en consumición; favorece el igualitarismo sobre las separaciones jerárquicas, la espontaneidad sobre la rutina; disuelve la represión de los normas a favor de la libertad, ya sea sexual o ya de expresión (Balandier, *El poder en escenas*: 99, 104). Durante las celebraciones del martes de Carnaval, los criados podrían tomarse libertades ante sus amos en la Inglaterra del siglo XVI. Y las representaciones teatrales mostraban a la mujer triunfando sobre el varón o exhibían que se apresaban a los jueces.

Mary Douglas ha señalado que “el mensaje de un rito corriente es que los patrones ordenados de la sociedad son ineludibles”, pero el “chiste” es un elemento que demuestra que sí es posible eludirlos (“Jokes”: 301, 302). Considerando esta idea, podría plantearse que los contrarrituales (como los procesos judiciales de la Ínsula Barataria (II, 45, 49), la discusión del baciuelmo (I, 45) o los juicios a animales realizados en Venecia durante las fiestas carnalescas) hacen una parodia de la alegoría de los valores inscritos (la justicia y el poder) en los modelos serios y los relativiza. Precisamente, uno de los rasgos definitorios

del antirrito es la facultad para devaluar los elementos simbólicos del orden social, demostrando que ésta no es intocable en su totalidad.

La lógica de los actos al revés trastoca el procedimiento ritual y sus elementos constitutivos prefijados. Sin embargo, tampoco en este caso es una inversión arbitraria. Debe tenerse en cuenta que “el ritualismo y el antiritualismo son el idioma que los sistemas naturales de símbolos adoptan para expresar teorías de la sociedad” (Douglas, *Símbolos naturales*: 177). Desde esta perspectiva, los contrarrituales deben entenderse como un medio para “desrealizar lo real socializado” y reemplazarlo por uno alternativo, procediendo “más por disolución del simbolismo que por transgresión del orden” (Maisonneuve, *Ritos religiosos y civiles*: 63). Por ello, en el contrarritual se le brinda una nueva dimensión a la carga simbólica de la identidad de los participantes, el carácter de las fórmulas discursivas, los espacios y los gestos ejecutados.

Dado que los rituales constituyen un “*close up*” de los paradigmas del mundo oficial (De Matta, *Carnavales, malandros y héroes*: 88) podría plantearse, yendo más lejos, que el contrarritual constituye un mecanismo que desarma el orden social por dentro en cuanto que derrumbarlo emplea los mismos principios que le brindan sustento. Considerando la idea anterior es que los juegos de los contrarrituales cobran relevancia en el *Quijote*.

Como parte de su forma de controlar el orden social, el Estado y la Iglesia organizaron las diversas esferas de la vida en torno de una ritualidad, cuyas múltiples manifestaciones reafirmaban los valores que lo sostienen:

La sociedad española del siglo XVII es, esencialmente, ritual. Altamente regulada, simbólica y codificada, el protocolo domina casi todos los aspectos de la vida pública, incluyendo pésames, entradas de virreyes a ciudades, besamanos, desembarcos, desposorios y banquetes que constantemente rayan en la teatralidad [...].

Del mismo modo, la vida clerical está impregnada de prolijos ritos cuyo cumplimiento exige un conocimiento profundo que permita llevarlos a término de

manera efectiva y satisfactoria. La Iglesia Católica se encarga de legislar cuidadosamente el modo, el tiempo y las circunstancias de cualquier protocolo, consciente de que cualquier error en su aplicación puede ser fatal. Se encarga, además, de desterrar falsos procedimientos que puedan ser confundidos con los eclesiásticos, y de avisar de su peligro físico y espiritual [...] (Río Parra, *Cartografías de la conciencia*: 70).

En el *Quijote*, los contrarrituales no quedan exentos de la deconstrucción y reformulación lúdica. La refuncionalización de los valores representados en ellos permite contemplarlos desde otra perspectiva. Los contrarrituales como medio desolemnizador de lo establecido aparecen, por primera vez, en el episodio de la vela de las armas que realiza don Quijote (I, 3).

La jocosa degradación del poder en escena: los contrarrituales venteriles

La aspiración de don Quijote de ser armado desemboca en la desrealización de los ceremoniales más importantes en la vida caballeresca. Al inicio de su primera salida don Quijote llega a una venta, creyendo que es un castillo, y pide ser investido para poder ejercer el oficio de caballero. El ventero, al darse cuenta de la locura del hidalgo y “por tener que reír aquella noche”, decide “seguirle el humor” (I, 3: 55), autorizándolo a velar sus armas en el patio del corral y ofreciéndose a investirlo.

Según lo establecido por las ordenanzas, el ingreso a la orden de la caballería estaba marcado por la investidura, aunque antes del armazón el caballero debía cumplir otro rito, el velar de las armas:

[...] El aspirante debe cumplir con una serie de trámites obligados para entrar en la orden. En primer lugar velará armas durante una noche en una capilla, lugar sagrado, o incluso en una embarcación maravillosa. A través de esta vela el individuo tendrá que pedir perdón por sus pecados y rogar a la Divinidad que le ayude a cumplir con su misión. El simbolismo religioso del acto es evidente. Se trata de un nuevo “bautizo” según proclama el color blanco de las armas con que se viste el caballero novel.

Lo que en sus orígenes históricos fue una ceremonia militar, adquirió progresivamente una dimensión sacramental, para acabar siendo una especie de liturgia cristiana de la que la literatura hizo su propia síntesis novelesca. Después de la vela de armas, a la mañana siguiente el iniciado estaba a punto de recibir los carismas necesarios para la caballería (Sales Dasí, *La aventura caballeresca*: 27-28).

La vigilia quijotesca pierde su carácter solemne a causa de la interrupción de dos arrieros, quienes no están al tanto de la simulada ceremonia. Estos quitan las armas que están sobre la pila para dar agua a sus recuas y las arrojan al suelo, ante lo cual el hidalgo los ataca, quien a su vez es apedreado por los compañeros de los arrieros. Así pues, la vela de las armas se convierte en una defensa de las armas (símbolo de lo oficial). La violencia surge no como un medio que restaura el orden quebrantado (las armas “profanadas”), sino que continúa, en realidad, con la tarea de transgredirlo y degradarlo (acto simbolizado en la figura del caballero apedreado). El velar cobra entonces la forma de un ritual paródico (doble destronador) que viola momentáneamente los mismos valores que simboliza.

La escena adquiere un carácter cómico por los elementos que la componen, o más bien descomponen: el escenario paródico, la figura del arriero y la violencia carnavalesca que imita la caballeresca. Se subvierte el carácter sacramental del velar de las armas a partir de la inversión paródica del escenario ceremonial. El juego de permutaciones intercambia la capilla del castillo por el corral de la venta, y la pila bautismal por un abrevadero, rebajando así la imagen de lo sagrado y lo elevado.

Por otra parte, la locura de don Quijote, que transfigura el mundo real, lo hace confundir a los arrieros con caballeros. La sustitución de un personaje por otro no corresponde sólo a una simple inversión del *mundo al revés*. Los arrieros eran reconocidos por su fama de codiciosos, ociosos y vagabundos, contraponiéndose a las virtudes y los valores caballerescos. Además, el arriero poseía en la época un valor social negativo al ser

un oficio ejercido proverbialmente por moriscos.¹³⁹ Lo anterior, como observa Augustin Redondo, cobra relevancia en un momento histórico en que “las relaciones de sucesos difundían diversas fechorías atribuidas a los descendientes de los antiguos moros, considerados como el enemigo interior, y se iba pidiendo su expulsión” (*Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 299).¹⁴⁰ En este sentido, no es extraño que los arrieros se conviertan en blanco de la violencia carnavalesca al cumplir la función de “chivo expiatorio”, causante de los males de la sociedad.

La ruptura de las convenciones en la vela de las armas constituye la desmitificación del rito caballeresco. El escenario paródico y la connotación negativa de los arrieros, que subvierten los valores representados en la vela de las armas, se enlazan con la violencia carnavalesca para completar la cómica transgresión del ritual. Al salvaguardar sus armas de los arrieros se esperaba, conforme al desarrollo tipificado de los combates, que don Quijote los acometiera a todo correr del caballo, con su lanza. En lugar de ello, la usa como si fuera una porra,¹⁴¹ dando lugar a una justa paródica en la cual el tópico de “romper lanzas”, que ocurría inevitablemente en los encuentros con ellas, sea reemplazado por un paródico

¹³⁹ La imagen negativa de los arrieros aparece mencionada en el *Licenciado Vidriera*: “Los arrieros son gente que ha hecho divorcio con las sábanas y se ha casado con las enjalmas; son tan diligentes y presurosos que, a truco de no perder la jornada, perderán el alma; su música es la del mortero; su salsa, la hambre; sus maitines, levantarse a dar sus piensos; y sus misas, no oír ninguna” (440). Para más información de las características de los moriscos véase Salazar Rincón, *El mundo social del ‘Quijote’*: 201-206; Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 298-299.

¹⁴⁰ Según Augustin Redondo, don Quijote se erige, en este episodio, representante del mundocristiano que se enfrenta al musulmán (los arrieros). En esta representación simbólica de la defensa de lo religioso, Redondo considera significativa la dilogía de la pila: la bautismal y la que se usa como bebedero para los animales (*Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 298).

¹⁴¹ Abad Merino ha señalado que la transgresión de usar la lanza para golpear a los arrieros era un elemento reconocido por “todo lector aficionado a las aventuras de Amadís o Palmerín”, quien “sabía perfectamente que los caballeros andantes utilizaban las armas para acometerse ‘al más correr de sus caballos’, y nunca, desde luego, a pie firme. Alzarla a dos manos y descargar con ella un golpe sobre la cabeza del adversario constituye un verdadero despropósito en relación con las normas que rigen los combates entre caballeros” (1991: 452).

“romper la cabeza” del adversario. El triunfo del hidalgo sobre los arrieros es el prelude de la degradación de la figura del caballero.

Si en el Carnaval no hay diferencias entre actores y espectadores; en la violencia carnavalesca la distinción entre vencedor y derrotado no aparece tan nítida:

[...] cuando una de las partes está arriba, la otra está abajo y viceversa. [...] Quien aplicó el último golpe se eleva por encima del otro. Conserva el premio mítico mientras pueda creer que su triunfo es definitivo, mientras el adversario no se lo arrebató; en suma, mientras no sea el objeto de una nueva represalia [...] (Girard, *Literatura, mimesis y antropología*: 105).

Este giro constante de la violencia carnavalesca anticipa la derrota del hidalgo.¹⁴² El ambiente carnavalesco de inversiones y transgresiones brinda a los arrieros la oportunidad de agredir a la personificación de los valores del ritual caballeresco. La violencia carnavalesca, el apedreamiento, rebaja el único aspecto de lo oficial que se había escapado de la desjerarquización provisional de lo establecido durante el velar paródico.

La vela de las armas se vuelve un contrarritual irrisorio por los elementos que la componen. En la doble realidad carnavalesca, la inversión (mecanismo de desestructuración-recreación) de lo alto-lo bajo transforma los elementos “sacralizados” en objetos mundanos. Así pues, el espacio reglamentado de la capilla se reemplaza por el corral, el cual sería un escenario relacionado más bien con las fiestas populares. De manera similar, el abrevadero, objeto asociado con los animales, sustituye a la pila bautismal. El corral y el abrevadero constituyen la imagen de la capilla y la pila despojadas de su ornamentación jerárquica, contraviniéndose así el simbolismo de lo sacralizado.

¹⁴² Sancho Panza describe, sin pretenderlo, el movimiento de la violencia carnavalesca al ser cuestionado por Maritornes sobre qué es un caballero: “Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador” (I, 16: 169).

La reproducción lúdica de los rituales caballerescos y sus valores continúa en la simulada investidura de las armas. Las transfiguraciones afectan tanto a los objetos del escenario (capilla-pila bautismal), sino también a los actores. De este modo, el maestro de ceremonias no es un caballero, sino un bribón. En el mismo juego de identidades cambiadas, un par de rameras asumen el papel de las damas o princesas que ciñen la espada en la cintura al caballero. Esta serie de antirrepresentantes trastocan el orden social, exponiendo burlescamente el carácter relativo de las relaciones jerárquicas.

Pero la fuerza desacralizadora no afecta sólo al espacio y los participantes del rito. La palabra de lo oficial tampoco se salva de su efecto. El lenguaje mundano se transforma en palabra sacra permitiendo que la paródica investidura de las armas sea oficializada a través de una “devota oración”, que el ventero supuestamente lee en su manual, el cual es en realidad el libro de las cuentas de la paja y la avena (I, 3: 60).

Desde la perspectiva de la mirada carnavalesca, ambos contrarrituales constituyen la alegre profanación de un acto que consolida la estructura del poder nobiliario y señorial representada en la figura del caballero. Debe tenerse presente que en la España de fines del siglo XVI y sobre todo de principios del siglo XVII impera todavía el aristocratismo que ha perdido todo sustento socioeconómico, reducido ya a un sistema de apariencias, el cual es retratado irrisoriamente por la serie de inversiones que permiten al hidalgo ser armado caballero en una ceremonia que oficia un ventero asistido por un par de rameras.¹⁴³

¹⁴³ Con respecto al sistema de apariencias, Augustin Redondo señala que existía un “grupo de nobles fingidos quienes, falsificando genealogías e inventando entronques con auténticos linajes aristocráticos, intentan transformarse en caballeros. Uno de los medios utilizados para ello es —valiéndose de una red de complicidades, porque ‘poderoso caballero es don Dinero’— lograr el ingreso en una orden, y especialmente en la apetecida orden de Santiago” (*Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 303).

Pero lo caballeresco no es la única esfera de lo ritualizado recreada cómicamente en el *mundo al revés* quijotesco. Como se ha mencionado, los contrarrituales se caracterizan por brindar un segundo uso al procedimiento preestablecido por la tradición. Muestra de ello es la elaboración del bálsamo de Fierabrás (I, 17).

De la farmacopea maravillosa a la panacea de los charlatanes engañamundos

En las historias caballerescas, los héroes, pese a su valentía, fortaleza y habilidades guerreras, no suelen salir ilesos de los peligros ni de los encuentros con enemigos que enfrentan en las diversas aventuras. Frecuentemente sus heridas son sanadas mediante remedios o pócimas mágicas, como bien lo explica el ventero castellano:

[...] todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban bien herradas las bolsas, por lo que pudiese sucederles, y que asimismo llevaban camisas y una arqueta pequeña llena de unguentos para curar las heridas que recibían, porque no todas veces en los campos y desiertos donde se combatían y salían heridos había quien los curase, si ya no era que tenían algún sabio encantador por amigo, que luego los socorría, trayendo por el aire, en alguna nube, alguna doncella o enano con alguna redoma de agua de tal virtud que, en gustando alguna gota della, luego al punto quedaban sanos de sus llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido [...] (I, 3: 56).

En el universo quijotesco, estas curas portentosas quedan representadas en el bálsamo de Fierabrás, cuyo mito proviene de las leyendas del ciclo carolingio. Según la tradición épica francesa, el bálsamo, destilado de un arbusto que crece únicamente en Judea y Egipto, se usó originalmente para embalsamar el cuerpo de Jesucristo cuando le descendieron de la cruz. Su fama recae en la propiedad milagrosa de sanar todas las heridas, sin importar la gravedad (Redondo, *En busca del 'Quijote'*: 185). En la *Historia del Emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia* (1521), atribuida a Nicolás de Piamonte, se cuenta cómo Oliveros despojó a Fierabrás del bálsamo y bebió de él para sanar de sus heridas antes de arrojarlo a un río.

El bálsamo de Fierabrás aparece citado por primera vez en la novela cervantina cuando don Quijote, tras ser herido en su duelo con el vizcaíno, describe las legendarias virtudes curativas del mítico remedio y declara a Sancho que tiene “la receta en la memoria” (I, 10: 114). Durante su estancia en la venta de Juan Palomeque, el caballero manchego decide preparar el famoso bálsamo para sanar tanto sus heridas como las de Sancho, que ambos sufrieron tras participar en la tunda colectiva (I, 17).

A causa de su carácter mitificado, el bálsamo atrae hacia sí al espíritu carnavalesco, que le arrebató su ornamentación jerárquica para re-presentarlo *sub specie risu*. La farmacopea maravillosa de los libros de caballerías es ridiculizada a través de los ordinarios ingredientes (“un poco de aceite, vino, sal y romero”, I, 17: 180), que evocan más bien a los recetarios caseros. Asimismo, el proceso de elaboración del bálsamo (la mezcla, el cocimiento y la aceitera de hoja de lata) se traslada al plano de la realidad común.

Por otra parte, el vómito, el sudor y las evacuaciones que padecen amo y escudero tergiversan las extraordinarias propiedades salutíferas. Las manifestaciones escatológicas guardan en sí el principio regenerador y dador de vida de lo bajo corporal. Ambos personajes “sanar” en cierta forma después de padecer una jocosa muerte simbólica.¹⁴⁴

Pero más allá de la parodia caballeresca, la configuración de estos dobles ambivalentes (que evocan la imagen verdadera y la *sub specie risu*) crea una nueva dimensión simbólica donde se hacen visibles aspectos del *mundo al derecho* que antes no

¹⁴⁴ Don Quijote, tras beber el bálsamo, vomita “de manera que no le quedó cosa en el estómago; y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo”, pero finalmente, tras arrojarse y dormir más de tres horas “se sintió aliviadísimo del cuerpo y en tal manera mejor de su quebrantamiento, que se tuvo por sano” (I, 17: 181). En cambio, Sancho padece desmesuradamente los efectos salutíferos del bálsamo del “feo Blas”. El cuerpo escuderial abre todos sus orificios (“comenzó el pobre escudero a desaguarse por entrambas canales” (I, 17: 181)) en una cómica representación de la agonía-expiración carnavalesca, quedando más molido y quebrantado que antes de beber el remedio: “que él pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora” y “que no solamente él, sino todos pensaron que se le acababa la vida” (I, 17: 181-182).

lo eran: “la destrucción de los signos engendra a su vez signos de esa destrucción, huellas de lo que se extinguió” (Mier, “Tiempos rituales”: 199). Así pues, la heterodoxa receta (las jocosas “ruinas” de una panacea mitificada) pone en escena la creciente aparición de boticarios y barbero-cirujanos, alejados de la medicina clásica, que empleaban plantas medicinales en sus remedios, los cuales tenían fama de poco eficaces. Igualmente hace alusión a los charlatanes, boticarios y “empíricos”¹⁴⁵ que vendían medicamentos capaces de curar todo tipo de males en las plazas de las ciudades y en los pueblos. La imagen de la colectividad que cree ciegamente en una panacea milagrosa (brebajes, ungüentos, pócmas) queda representada por el ingenuo Sancho, quien planea hacer negocios con la venta del maravilloso brebaje a sabiendas de los altos precios que solían pedir por ellos (Redondo, *En busca del ‘Quijote’*: 197).

Incluso la costumbre del “curanderismo mágico” se entrevera en los rezos que don Quijote pronuncia sobre la alcuza. Como ha señalado Augustin Redondo, “los ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos” (I, 17: 180) recuerdan las plegarias recitadas por brujas, hechiceros y curanderos mientras preparan sus pociones (Redondo, *En busca del ‘Quijote’*: 194). En la elaboración del mítico bálsamo se puede observar el distanciamiento entre las portentosas curaciones mágicas de los libros de caballerías y el verdadero rostro de las prácticas médicas en el mundo real.

Cabe notar que la elaboración del bálsamo no retrata únicamente las diversas esferas de la medicina práctica de la época. Los contrarrituales se caracterizan por brindar un segundo significado a los procedimientos de su modelo. De manera similar a la investidura, el espíritu carnavalesco refuncionaliza la palabra sagrada: las oraciones y las bendiciones

¹⁴⁵ ‘Empírico’: ‘El que curaba por sola experiencia, sin aver estudiado ni practicado la medicina ni la cirugía’ (Cov.).

impartidas por don Quijote sobre la alcuza desacralizan los rituales litúrgicos (Iffland, *De fiestas y aguafiestas*: 124). En el plano de la doble realidad carnavalesca, el acto de preparar el afamado bálsamo reconstruye burlescamente “el oficio de la misa, y por lo mismo representa una caricatura de ella: la alcuza sustituye el cáliz, el bálsamo el vino, y los rezos las oraciones del sacerdote” (Osterc, *Pensamiento político y social*: 83). En tal sentido, si se considera la facultad de la risa para ridiculizar lo intocable resulta significativo que este pasaje fue expurgado por los inquisidores portugueses en 1624.

Sin embargo, la escena no puede reducirse a una reproducción lúdica del ceremonial religioso. Según David Estrada Herrero, el número de las oraciones (“ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos”) recitadas por el caballero manchego encierran una severa reprobación contra la práctica clerical de repetir mecánica y desmesuradamente los rezos, dando mayor importancia a la cantidad que al significado del acto devocional (Estrada Herrero, “Belleza y fealdad”: 273).

La parodización del acto oracional sirve de cimiento para sustentar una mirada crítica a los representantes del mundo eclesiástico y de sus prácticas carentes de un verdadero sentido de religiosidad. Una segunda práctica pía puesta en contingencia es la penitencial. En el *Quijote* de 1615, la espectacularidad y teatralidad de las mascaradas palaciegas favorecen la instauración de una doble realidad carnavalesca que permite representar con un sentido lúdico y crítico las vicisitudes del orden social.

Las contrapenitencias carnalescas: posaderas azotadas, mamonas, pellizcos y alfilerazos

En los libros de caballerías, los encantamientos constituyen acontecimientos sobrenaturales provocados por seres dotados de poderes mágicos (brujos, hechiceras, sabios nigromantes,

etc.). Las pruebas que los héroes debían superar para demostrar su valía podrían girar en torno a toda clase de objetos encantados: espejos clarividentes, aguas del olvido, espadas hundidas en el mármol, coronas y mantos abrasadores, bestias fabulosas. En ocasiones, los personajes suelen sufrir diversos tipos de encantamientos (entre otros, transformaciones zoomórficas o en estatuas, privación de la libertad, torturas) con el propósito de someterlos o castigarlos, o bien con el de atraer a los caballeros.

Los duques, conocedores de los libros de caballerías y del engaño formulado por Sancho, retoman el motivo del desencantamiento de una doncella en sus representaciones palaciegas. Si bien el héroe debía enfrentar gigantes, dragones u otros monstruos fantásticos para romper el encantamiento, la hazaña ideada por la pareja ducal no se relaciona con vencer a monstruo alguno, sino con el cumplimiento de una penitencia corporal: Sancho Panza debe recibir “tres mil azotes y treientos en ambas sus valientes posaderas” (II, 35: 923) para que Dulcinea pueda recuperar su “estado primo”.

La puesta en escena del desencantamiento dulcinesco inicia con ecos de batallas, trompetas, clarines, tambores pífanos, preludio de un espectacular desfile de carros triunfales y personajes enmascarados:

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero, de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimesmo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano. Era el carro dos veces, y aun tres, mayor que los pasados, y los lados, y encima dél, ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente [...] (II, 35: 920).

Tras la espectacular representación de la comitiva de disciplinantes se esconde el espíritu carnavalesco. El ambiente festivo permite a la demoledora fuerza carnavalesca dismantelar gradualmente el escenario de las prácticas penitenciales.

Al igual que en los contrarrituales caballerescos, ocurre una serie de permutaciones que de acuerdo con una doble operación de deconstrucción y reformulación transforma irreverentemente los elementos constitutivos de las prácticas penitenciales.¹⁴⁶ La inversión carnavalesca afecta a la figura del penitente y el tipo de penitencia.

Don Quijote es un personaje cuyo carácter ascético sería idóneo para identificarlo con estas ceremonias de purificación, no en balde su penitencia en Sierra Morena; pero en la segunda parte del *Quijote*, el candidato para participar de esta ritualidad es Sancho Panza. La elección del penitente es un elemento clave en esta inversión paródica; parte del juego a formular es exigir a don Carnal un sacrificio material (Nava, *Carnaval: violencia, caos y renacimiento*: 77).

De esta forma, la función de los disciplinantes de sangre (autoflagelados para cumplir un voto o rogativa) como representantes del mundo ascético desaparece cuando nombran penitente a Sancho Panza, quien se caracteriza como “inseparable de su panza, símbolo de la voracidad del periodo de Carnestolendas, amigo del buen yantar y del buen beber, dominado por su rusticidad primitiva, por las exigencias elementales de su cuerpo” (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 157). Todas las características del escudero evocan una dimensión de lo carnal opuesta a la continencia espiritual.

Por otra parte, las inversiones carnavalescas dan lugar a un cambio en la parte del cuerpo azotada: las espaldas son reemplazadas burlescamente por las “valientes posaderas”

¹⁴⁶ “Entre las formas de penitencia por los propios pecados con los que los piadosos creyentes tratan de aplacar a la Divinidad ofendida destaca en el cristianismo la práctica de disciplinarse o golpearse voluntariamente las espaldas con instrumentos de varias clases que causen dolor. Esta práctica, muy extendida en las Órdenes o Institutos Religiosos, se usó también en las asociaciones piadosas de seglares. Así, por ejemplo, en la Hermandad y Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, a la que Cervantes perteneció desde 1609 hasta su muerte en 1616, se tenían ejercicios de oración y *disciplina* los lunes, miércoles y viernes. [...] Y es que las cofradías de penitencia solían formar dos clases de disciplinantes: de luz y se sangre (‘hermanos de luz’ y ‘hermanos de sangre’). Los primeros alumbraban con hachas o cirios y los otros se azotaban con disciplinas” (Muñoz Iglesias, *Lo religioso en el ‘Quijote’*: 221- 222).

del escudero (Redondo, *Otra manera de leer el 'Quijote'*: 183). Desde la perspectiva del principio ambivalente de cambio y transformación carnavalesca, la permutación no obedece únicamente a las inversiones del *mundo al revés*. La penitencia cobra un matiz distinto. La imagen del trasero se encuentra estrechamente ligada con la baja corporalidad, elemento regenerador y dador de vida. De ahí que la azotaina a las posaderas refuerce heterodoxamente el carácter purificador de las flagelaciones. Asimismo, cobra pleno sentido el hecho de que Dulcinea sea desencantada (renazca) a través del vapuleamiento en las traseras partes del escudero. Desde esta perspectiva, el ritual del desencantamiento cobra un doble sentido, transgresor y regenerador (Nava, *Carnaval: violencia, caos y renacimiento*: 79):

[...] que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso,
es menester que Sancho, tu escudero,
se dé tres mil azotes y trecientos
en ambas sus valientes posaderas,
al aire descubiertas, y de modo
que le escuezan, le amarguen y le enfanden [...] (II, 35: 923).

El carácter disciplinante de la azotaina es ridiculizado nuevamente cuando el escudero pretende negociar la reducción de la pena y las condiciones de la misma:

— Muchos médicos hay en el mundo: hasta los encantadores son médicos —replicó Sancho—. Pero pues todos me lo dicen, aunque yo no me lo veo, digo que soy contento de darme los tres mil y trecientos azotes, con condición que me los tengo de dar cada y cuando que yo quisiere, sin que se me ponga tasa en los días ni en el tiempo, y yo procuraré salir de la deuda lo más presto que sea posible, porque goce el mundo de la hermosura de la señora doña Dulcinea del Toboso, pues según parece, al revés de lo que yo pensaba, en efecto es hermosa. Ha de ser también condición que no he de estar obligado a sacarme sangre con la disciplina, y que si algunos azotes fueren de mosqueo se me han de tomar en cuenta. Iten, que si me errare en el número, el señor Merlín, pues lo sabe todo, ha de tener cuidado de contarlos y de avisarme los que me faltan o los que me sobran (II, 35: 928).

Es necesario considerar que las penitencias corporales de la época, en ocasiones, llevaban a límites extremos el sufrimiento físico, “concentrando todas las miserias mundanas de los participantes en sus cuerpos autolacerados, que mediante la flagelación se convertían en un símil del cuerpo torturado de Cristo. El dolor se convirtió en un medio de intercambio con Dios” (Muir, *Fiesta y rito*: 264). La “necesidad de derramar la sangre a imitación de Cristo para redimir los pecados, de castigar al cuerpo para fortalecerse espiritualmente y encaminarse hacia la salvación” (Redondo, *Otra manera de leer el ‘Quijote’*: 175-176) constituyó un aspecto recuperado y exaltado por la ideología de la Contrarreforma a la vez que fue criticado por erasmistas y luteranos, y censurado en los estatutos del Concilio de Trento (Oster, *Pensamiento social y político*: 186). La definición de ‘diciplinarse’ de Sebastián de Covarrubias refleja el juicio reprobatorio de la época:

Particularmente se usa entre los religiosos y personas que mortifican la carne, en remembranza de los azotes que Christo Nuestro Señor padeció por nosotros; y si esto se haze con las devidas circunstancias junta Dios la sangre del tal penitente con la suya y dale valor y mérito. Pero los que se agotan por vanidad, son necios abominables sacerdotes de Baal. Y devrían los prelados, como los gobernadores seculares, echar de las processiones de los diciplinantes aquellos que van con profanidad y castigarlos severamente, que por ser tan notorios los excessos que se hazen no los declaro aquí, y porque se me hace vergüença referirlos. En Alemania hubo una secta de hereges, que llamaron los flagelantes; eran grandes vellacos y borrachos, y assí los condenaron por tales.

Dichos excesos en las prácticas devocionales son retratados burlescamente en la actitud contrastante de Sancho, quien evita al máximo el dolor físico. El vapuleamiento sin sangre y con golpes de “mosqueo” del escudero es diametralmente opuesto a lo que debiera ser la pena. La desmesura de la burlesca penitencia es sustituida por la hiperbólica cantidad de azotes.

La recreación metafórica de la práctica penitencial se repite en la simulada ceremonia de resurrección de Altisidora, organizada como una segunda mascarada ducal (II, 69). Las posaderas flageladas poseen su correspondiente en la sentencia: “sellad el rostro de Sancho con veinte y cuatro mamonas, y doce pellizcos y seis alfilerazos en brazos y lomos” (II, 69: 1187). Cada uno de los castigos reformula irrisoriamente las inficciones corporales de los penitentes. El sentido burlesco de la penitencia queda remarcado por los ejecutores de la misma: las repudiabiles dueñas con olor a vinagrillo en sus manos.

En la tradición, las dueñas de servidumbre gozaban de mala reputación, “se les tachaba de ociosas, maldicientes, lascivas y a veces se les atribuía el papel de medianeras”. Por lo mismo, Sancho, quien ha dicho “no soy hombre que me dejo manosear el rostro de nadie” (II, 14: 739), demuestra una animadversión mayor al ejecutante que a la pena en sí y dice:

– Bien podré yo dejarme manosear de todo el mundo; pero consentir que me toquen dueñas, ¡eso no! Gatéenme el rostro, como hicieron a mi amo en este mismo castillo; traspásenme el cuerpo con puntas de dagas buidas; atenácneme los brazos con tenazas de fuego, que yo lo llevaré en paciencia, o serviré a estos señores; pero que me toquen dueñas no lo consentiré, si me llevase el diablo (II, 69: 1188).

El sentido burlesco de la penitencia se subraya cuando la dueña después de la “mamona muy bien sellada” hace “una gran reverencia” (II, 69: 1188) reuniendo un acto ofensivo con uno de respeto. Lo carnavalesco agrega un detalle más a la broma. El mal hábito de los afeites usados por las dueñas hace que Sancho proteste por el olor a vinagrillo en sus manos.

Para completar la reconfiguración cómica de la penitencia, el espíritu carnavalesco tergiversa la figura del penitente. Al arrebatarle su ornamentación jerárquica, la vestimenta ceremonial deja de ser el objeto que infunde miedo en el *mundo al derecho*:

Salió en esto, de través, un ministro, y llegándose a Sancho, le echó una ropa de bocací negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza, le puso en la cabeza una coraza, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio [...]. Mirábase Sancho de arriba abajo, veíase ardiendo en llamas, pero como no le quemaban no las estimaba en dos ardites (II, 69: 1185).

Los giros de la violencia carnavalesca permiten a Sancho convertirse en su agente e interrumpir la ceremonia para perseguir a sus verdugos:

Finalmente, todas las dueñas le sellaron, y otra mucha gente de casa le pellizcaron; pero lo que él no pudo sufrir fue el punzamiento de los alfileres, y así, se levantó de la silla, al parecer mohíno, y, asiendo de una hacha encendida que junto a él estaba, dio tras las dueñas y tras todos sus verdugos (II, 69: 1189).

La jocosa contrapenitencia escuderial encierra en sí el principio de la *función re*: representar, regenerar, renovar, revitalizar, reactualizar y revalorar los “desgastados” actos de la realidad. Por ello, la azotaina aplicada a las valientes posaderas, el vapuleamiento sin sangre y con golpes de “mosqueo” demandados por el escudero y las veinte y cuatro mamonas aplicadas por las dueñas constituyen una cómica recreación de las prácticas penitenciales.

De esta manera, la puesta en escena de las prácticas rituales que hace visibles los aspectos intangibles de la concepción hegemónica se tergiversa en las contrapenitencias y los contrarrituales. Los elementos simbólicos del ritual son reemplazados por dobles destronadores: el libro de oraciones- el libro de las cuentas de la paja y la avena, la pila bautismal-el abrevadero, las espaldas-las posaderas azotadas. Esta escenificación irrisoria reescribe *sub specie risu* las leyes, las prohibiciones y los valores sobre los cuales descansa la postura dóxica de lo oficial.

CONCLUSIONES

En el universo de la vida cotidiana, los principios del orden social, clave para asegurar la convivencia, se corrompen, desgastan y de manera inevitable se convierten en copias imperfectas de lo que debieran ser. La mentalidad hegemónica, que depende de ese orden para sobrevivir, intenta ocultar las falacias, los absurdos, las contradicciones y las arbitrariedades del sistema. La imposición de una imagen idealizada y estetizada de la sociedad constituye una forma de ceguera ante estas fallas e incongruencias. Por citar sólo un ejemplo, la corrupción del mundo normativo y su aparato de impartición de justicia, si bien conocida por todos, quedaría oculta por la visión oficial durante el tiempo ordinario.

Como contraparte a la visión monolítica de lo oficial, la risa emerge como una forma de mirar alterna, que se caracteriza, al igual que el niño del cuento del traje nuevo del emperador, por “revelar o hacer visible la desnudez” de la sociedad. Su capacidad de desvelar lo oculto le permite funcionar como “anteojos de mejor vista” que “corrigen la miopía” de la colectividad. Volviendo al ejemplo de la justicia corrompida, la mirada de la risa en el *Quijote* permite examinarla a través de las figuras de los galeotes que confiesan sus “crímenes”. Del mismo modo, la reformulación paródica de las doncellas enamoradas y de los amores ilícitos entre los caballeros y las damas sirve de pretexto para mostrar las facetas marginales de la realidad.

La percepción de la realidad social que propone la risa carnavalesca se basa en la reconstrucción de su imagen estratificada dando lugar a una copia lúdica. En el *Quijote*, este contramundo, parodia del universo caballeresco, se construye mediante la doble acción de derribar los inmutables pilares (valores, normas, prohibiciones, jerarquización) que

sostienen el orden social, y su reformulación desde una nueva óptica irrisoria. Para cumplir la doble tarea de derribar-construir el *theatrum mundi* (como lo llamó Demócrito Abderita), la risa recurre a varios mecanismos, entre ellos la violencia carnavalesca, lo grotesco, lo bajo corporal y los contrarrituales.

Todos estos mecanismos, propios del espíritu carnavalesco, se distinguen por quebrantar o transfigurar a distintos niveles los elementos del mundo caballeresco y de la realidad cotidiana, y coinciden en el objetivo de exponer una realidad que de otro modo permanecería oculta, para permitir su juicio crítico.

En el mundo ordinario, la violencia constituye un medio de lo oficial para consolidar su poder y controlar las divergencias. Empero en el proceso de reconstrucción lúdica del orden social, la violencia carnavalesca ejerce el efecto contrario: derrumba las simbólicas estructuras que lo sostienen. Sin la protección de los códigos imperantes en la vida ordinaria, los guardias de los galeotes (sistema de justicia), los frailes benedictinos y los encamisados (clero) y el mismo don Quijote (como representante de un estamento privilegiado) atraen hacia sí a la violencia, desdoblada en golpes y palizas, que pretende restaurar el equilibrio del orden social mediante la aniquilación de sus componentes imperfectos.

Asimismo, el poder escrutador de la risa carnavalesca permite mostrar la futilidad de los motivos para la llamada “guerra justa” en los episodios de los ejércitos ovejunos, el pueblo de rebuznadores y el combate escuderil mediante el retrato *sub specie risu* de la violencia bélica. La destrucción-regeneración simbólica del sistema realizada por la violencia carnavalesca se hace patente en el “ataque” a la Ínsula Barataria, donde la figura del Poder, representada por Sancho Panza, es derrocada en un juego de hostilidad festiva.

A la par del derribamiento que emprende la violencia carnavalesca, la risa en su cometido de deconstruir al mundo recurre a la contrahechura de la imagen corporal femenina en cuanto constructo de los valores y principios del orden social. El retrato grotesco de la belleza femenina implica deformarlos, reflejándolos en “un metafórico espejo convexo”, para crear una antiimagen, cuyo distanciamiento con su modelo permite revelar la desnudez (imperfección de la realidad), libre de la “ornamentación” esbozada por el modo de ver oficial.

A través de los anteojos de mejor vista se logra contemplar el carácter artificial y anquilosado de la belleza ensalzada por el canon literario (los cabellos cuales cerdas de cola de buey bermejo y el olor de ajos crudos), la cruda realidad de las prostitutas rurales (las “honradas doncellas” de nariz roma), la sexualidad fuera del control oficial (la hinchazón del vientre de Antonomasia) y la condena popular de los matrimonios desiguales (la desmitificación del erótico cuerpo en la serenata de Altisidora). En todos estos casos, la imagen grotesca funciona como un antirreferente que pone de relieve los defectos inherentes a la imagen que le dio origen.

El espejo de lo grotesco no es el único elemento que deconstruye y reformula lúdicamente los valores del orden social. La risa carnavalesca traduce los conceptos del modo de ver oficial en términos de la baja corporalidad para despojarlos de su ornamentación jerárquica. De este modo, la figura del león reverente como reconocimiento de la condición nobiliaria y la valía del linaje resultan relativizados mediante la imagen de las traseras partes y de la perlesía. La anatomía de lo inferior corporal pone de manifiesto irrisoriamente la trastienda de la realidad: la pérdida de la valía aristocrática, evidente en el Siglo de Oro.

La deconstrucción y reformulación del orden social llega a su punto máximo en los contrarrituales, que brindan a los pilares invisibles una dimensión real: el abrevadero, la aceitera de hoja de lata y las mamonas. En el contramundo carnavalesco, los propios pilares deconstruyen irrisoriamente el orden social. El ventero que oficia la investidura con el libro de las cuentas acompañado de las mozas del partido, la preparación del bálsamo con propiedades míticas y sus efectos salutíferos, la penitencia hiperbólica de las posaderas azotadas y la negociación de los golpes de mosqueo permiten contemplar la carga simbólica inherente al ritual desde una segunda perspectiva.

En el *Quijote*, la risa carnavalesca no restringe su mirada a lo dictado por el Ojo del oficial. Por ello, el espíritu carnavalesco realiza una deconstrucción con el propósito de examinar mejor todos los elementos (actores, valores, rituales, objetos, creencias) que conforman el orden social. Este juego de deconstrucción y reformulación pone en evidencia el desfase entre la imagen del mundo idealizado y la del mundo cotidiano. Volviendo a la idea planteada al inicio, podría expresarse que a través de los anteojos de mejor vista surge la posibilidad de conocer al mundo desde nuevos ángulos que posibilitan su valoración.

En este sentido, para terminar, podrían citarse las palabras de Enrique Ruiz-Doménec, quien ha señalado que “cuando un autor se ríe de sí mismo y de las grandezas de su mundo de la vida, está levantando un firme pilar contra la adversidad, está construyendo los fundamentos de una nueva plenitud de la existencia humana” (“Reflexiones sobre la fiesta”: 42). La compleja reflexión sobre el espíritu humano y la realidad, que los románticos vieron en el *Quijote* se ve enriquecida por la mirada de la risa carnavalesca.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD MERINO, Luis Marino (1991). "Un elemento paródico en la primera salida de don Quijote". En *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 449-458.
- AGULLÓ Tomás, María SILVERIA y Esteban SÁNCHEZ MORENO (2003). "El orden social". En *Fundamentos sociales del comportamiento humano*. José Luis Alvaro Estramiana coord. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 173-242.
- ALCÁZAR, Baltasar de (1910). *Poesías* (Ed. de la Real Academia Española). Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- ALLEN, Valerie (2010). *On Farting: Language and Laughter in the Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Antología de libros de caballerías* (2001). José Manuel Lucía Megías ed. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ARELLANO, Ignacio (1999). "Los animales en la poesía de Quevedo". En *Rostros y máscaras, personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999*. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio coord. Navarra: Eunsa, 13-50.
- _____ (2003). "Introducción" a Francisco de Quevedo. En *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Ignacio Arellano ed. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 15-320.
- _____ (2006). "Los héroes caballerescos en los espejos del Callejón del Gato de la comedia burlesca". En *Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro: 12, 13, y 14 de julio de 2005*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello coord. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 149-178.
- ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada y Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ (1998). "Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma". En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*. José Martínez Millán coord. Madrid: Parteluz, 37-61.
- ARISTÓTELES (1974). *Aristotelous peri poiētikēs. Aristotelis Ars poetica. Poética de Aristóteles*. Valentín García Yebra ed. Madrid: Gredos.
- _____ (1983). *Metafísica*. Trad. Patricio de Azcárate. México: Espasa-Calpe.
- ASENSIO, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés (De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*. Madrid: Gredos.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Seix-Barral.
- _____ (1998). "La poética y el bachiller Sansón Carrasco", *Anuario Filosófico* 31: 395-407.

- AVERINTSEV, S. S. (2000). "Bajtín, la risa, la cultura cristiana". En *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtín* ("Adiciones y cambios a Rabelais"). S. Averintsev, V. Makhlin, M. Rylin y T. Bubnova coord. Barcelona: Anthropos, 13-33.
- BAJTÍN, Mijaíl (1971). "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa". *ECO* 22, 129: 311-338.
- _____ (1981). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza [1965 1ª ed.].
- BALANDIER, Georges (1994). *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Trad. Manuel Delgado Ruiz. Barcelona: Paidós.
- _____ (1999). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa.
- BARASCH, Frances (1993). "Theories of the Grotesque". En *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Irena R. Makaryk comp. Toronto: University of Toronto Press, 85-89.
- BELTRÁN, Luis (2002). *La imaginación literaria: la seriedad y la risa*. Barcelona: Montesinos.
- BERGER, Peter (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BERGER, Peter y Thomas LUCKMANN (2001). *La construcción social de la realidad*. Trad. Silvia Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu.
- BERICAT ALASTUEY, Eduardo (2005). "La cultura del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 110: 53-89.
- BRAVO, Víctor (1996). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Latinoamericana.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002). "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez". En *Libros de caballerías (De 'Amadís' al 'Quijote')*. Poética, lectura, representación e identidad. María Sánchez Pérez coord. Salamanca: SEMYR, 27-53.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2005). "Entre alabanzas y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo". *La Perinola* 9: 19-31.
- CAGNI, Horacio (2009). "Reflexiones en torno a los conceptos de guerra justa y cruzada y su actual revalorización". *Enfoques* VII-10: 157-181.

- CALLOIS, Roger (1996). *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2001). "El desafío de Juan Rana". En *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Ed., introd. y notas Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 200-213.
- CAMACHO MORFÍN, Lilián (2005). "Don Quijote contra los sataneses del Infierno". *Revista Digital Universitaria* 6-15: 2-9.
- CAMPO GUTIÉRREZ, Ana del (2008). "Catalina del Hospital: ciudadana por prestigio". En *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Blanca Garí de Aguilera coord. Barcelona: Universitat Barcelona, 23-47.
- CAMPOS, Axayácatl (2005). "La tradición caballeresca medieval". En *Introducción a la cultura medieval*, Aurelio Gonzalez y Ma. Teresa Miaja de la Peña coord. México: UNAM, 51-65.
- CANAVAGGIO, Jean (1979). "Burlas y veras en la aventura de los galeotes. Nueva reflexión sobre un episodio del *Quijote*". *Anales Cervantinos* 18: 25-33.
- _____ (2004). "Don Quijote en un cruce de interpretaciones: la aventura de los galeotes". En *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Magdalena León Gómez coord. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 15-30.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony ZAHAREAS (1970). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- CARO BAROJA, Julio (1979). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus [1965 1ª ed.].
- _____ (1980). "El charivari en España". *Historia* 16 47: 54-70. Versión digitalizada <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/carobaroja/cencerrada.htm> 6> [Fecha de consulta: enero 2012].
- CASCALES, Francisco (1961). *Cartas filológicas*. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe.
- CASTIGLIONE, Baltasar (1997). *El Cortesano*. Trad. Juan Boscán. México: UNAM.
- CASTRO, Américo (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2010). "El Quijotismo en la dialéctica hegeliana de la razón práctica". En *Liberación y constitución del espíritu: elementos hegelianos en el pensamiento contemporáneo. III Congreso Internacional (18-20 de octubre de 2006)*. Mariano Álvarez Gómez y María del Carmen Paredes Martín coord. Salamanca: Universidad de Salamanca, 63-90.
- CERVANTES, Miguel de (1995). "Ocho comedias y ocho entremeses". En *Obras completas III*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas ed. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 19-1020.
- _____ (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica.

- _____ (2001). “Novela de *La Gitanilla*”. En *Novelas ejemplares*. Vol. I. Juan Bautista Avalle-Arce ed. Navarra: Castalia, 71-158.
- _____ (2001). “Novela de *El licenciado Vidriera*”. En *Novelas ejemplares*. Vol. I. Juan Bautista Avalle-Arce ed. Navarra: Castalia, 413-456.
- _____ (2001). “Coloquio de los perros”. En *Novelas ejemplares*. Vol. II. Juan Bautista Avalle-Arce ed. Navarra: Castalia, 239-322.
- CHEVALIER, Maxime (1975). *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CIRUELO, Pedro. *Reproución de las supersticiones y hechizerzías*. Ed. facs. Valladolid: Maxtor.
- CLOSE, Anthony (1991). “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”. En *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 475-484.
- _____ (2005). *La concepción romántica del ‘Quijote’*. Trad. Gonzalo G. Djembé. Barcelona: Crítica [1978 1ª ed.].
- _____ (2006). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Trad. Leticia Iglesias Pedronzo y Carlos Conde Solares. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- .COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de (1983). “Los ‘ojos de perla’ de Dulcinea (*Q.*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXII: 389-402.
- CORREAS, Gonzalo (1992). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Víctor Infantes ed. Pról. Miguel Mir. Madrid: Visor.
- CORTÉS, Carlos Eduardo (1999). “Educación, lenguaje y pensamiento visual”. En *Comunicación, educación y cultura: relaciones, aproximaciones y retos*. Marisol Moreno y Esmeralda Villegas comp. Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 73-92.
- CORTÉS, Jerónimo (1767). *Fisonomía, y varios secretos de naturaleza*. Madrid: Oficina de D. Manuel Martín Versión digitalizada edición facsimilar <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405644>> [Fecha de consulta: febrero 2012].
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- CRAGNOLINI, Mónica (1996). “De la risa disolvente a la risa constructiva, una indagación nietzscheana”. En *Nietzsche actual e inactual*. Vol. II. Mónica Cragnolini y Gregorio Kaminsky comp. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 99-122. Versión

- digitalizada <http://www.nietzscheana.com.ar/comentarios/de_la_risa.htm> [Fecha de consulta: febrero 2012],
- CROS, Edmond (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- CUADRO GARCÍA, Ana Cristina (2007). “La Inquisidora. Vida pública y mancebas en el setecientos cordobés”. En *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*. Francisco Núñez Roldán coord. Sevilla: Universidad de Sevilla, 631-642.
- DARNTON, Robert (2004). “La rebelión de los obreros: la gran matanza de gatos en la calle Saint-Séverin”. En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica, 81-108.
- DELGADO, Mariano (2006). “El Cristianismo místico y mesiánico del *Quijote*”. *Anuario de Historia de la Iglesia* 15: 221-235.
- DELICADO, Francisco (2008). *Retrato de la Loçana Andaluza*. Tatiana Bubnova ed. Doral, Florida: Stockcero.
- DE MATTA, Roberto (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ BILD, Aída (2000). *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. La Laguna: Universidad de la Laguna.
- DÍAZ REVORIO, Javier (2006). “Las Armas y las Letras, la Guerra y el Derecho”. En *Armas y Letras. La Guerra y el Derecho en el IV Centenario del ‘Quijote’*. José Sanroma Aldea y Javier Díaz Revorio coord. Madrid: Ediciones de Historia, 45-59.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES (2002). ed. facs. 3 vols. Madrid: Gredos.
- DOLFI, Laura (2004). “La descripción de la mujer en Tirso de Molina”. En *Tirso, de capa y espada: Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro: Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 127-150.
- DOUGLAS, Mary (1978). *Símbolos naturales*. Trad. Carmen Criado. Madrid: Alianza.
- _____ (1991) “Jokes”. En *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Chandra Mukerji y Michael Schudson (coord.), Berkley: University of California Press, 291-310.
- DUNN, Peter (1973). “La cueva de Montesinos por fuera y por dentro. Estructura, épica y fisonomía”. *Modern Language Notes* 88: 190-202.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2001). “El juego, la fiesta y el arte”. En *Definición de la cultura*. México: UNAM-Itaca, 199-226.
- ECO, Umberto (1988). *El nombre de la rosa*. Trad. Ricardo Pochtar. México: Representaciones Editoriales.
- _____ (1998). “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”. En *¡Carnaval!*. Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 9-20.

- _____ (2007). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- EGIDO, Aurora (1998). “Heráclito y Demócrito: imágenes de la mezcla tragicómica”. En *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Christoph Strosetzki coord. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 68-101.
- EISENBERG, Daniel (1995). *La interpretación cervantina del ‘Quijote’*. Madrid: Compañía Literaria.
- ELIAS, Norbert (1994). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESPINAR VICENTE, José María (2006). “La fuerza no legítima. Derecho, fuerza y legitimidad en el episodio en el que don Quijote de la Mancha libera a unos galeotes”. En *Armas y Letras. La Guerra y el Derecho en el IV Centenario del ‘Quijote’*. José Sanroma Aldea y Javier Díaz Revorio coord. Madrid: Ediciones de Historia, 187-195.
- ESTRADA HERRERO, David (2001). “Belleza y fealdad en el *Quijote*”. En *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*. Vol. 1. Antonio Pablo Bernat Vistarini coord. Palma: Universitat de les Illes Balears, 573-576.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo (1992). *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz (2004). *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València.
- FERRER VALLS, Teresa (2003). “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”. En *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Paloma Flórez Plaza coord. Madrid: SEACEX, 27-37. Versión digitalizada <<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/FiestaCatalogo.pdf>> [Fecha de consulta: febrero 2012].
- FINE, Ruth (2009). “De la polinomasia a la heteronimia: las vicisitudes del nombre en el *Quijote*”. En *El ingenioso hidalgo. Estudios en homenaje a Anthony Close*. Rodrigo Cacho Casal coord. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 113-126.
- FLORES ARROYUELO, Francisco (1995). “El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral”. En *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*. Vol. II. Juan Paredes coord. Granada: Universidad de Granada, 257-278.
- FONT, Domènec (2005). “La representación de lo obscuro”. En *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Universidad de Oviedo, 131-180.

- FREUD, Sigmund (1986). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Trad. José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- FUENTE, María Jesús (2004). “La desconstrucción de Dulcinea. Bases medievales de los modelos femeninos en el *Quijote*”. *Espacio, tiempo y forma. Serie III H. Medieval* 17: 201-221.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime (2006). *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel (1984). *The Legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature (1500-1700)*. Córdoba: Universidad de Córdoba- Servicio de Publicaciones.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1972). “La tradición del león reverente: glosas para los episodios en *Mío Cid, Palmerín de Oliva, Don Quijote* y otros”. *Kentucky Romance Notes* XIX: 255-284.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2009). “Fortunes of the *Ochiali Politici* in Early Modern Spain: Optics, Vision, Points of View”. *Publications of the Modern Language Association* 124-1: 57-75.
- GIACAGLIA, Mirta (2002). “Hegemonía. Concepto clave para pensar la política”. *Tópicos* 10: 151-159.
- GIRARD, René (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Trad. Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1998). *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002). *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ OCHOA, César (2005). *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2005). “La mujer en la metáfora quevediana”. *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana* 9: 55-78.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1989). “Una visión antropológica del Carnaval”. En *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo comp. Barcelona: Ediciones de Serbal, 33-59.
- HEIDEGGER, Martin (2010). “La sentencia de Anaximandro”. En *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 239-277.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel (2007). *Archivo escotómico de la modernidad (pequeños pasos para una cartografía de la visión)*. Alcobendas: Patronato Ayuntamiento de Alcobendas.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (2002). *El cuento español en los Siglos de Oro. Vol. I. El siglo XVI*. Murcia: Universidad de Murcia-Servicio de publicaciones.
- HERRERO GARCÍA, MIGUEL (1927). “Ideología española del siglo XVII: concepto de los vascos”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 18-4: 549-569.

- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989). *Examen de ingenios para las ciencias*. Guillermo Serés ed. Madrid: Cátedra.
- HUICI, Adrián (2008). “*Lachen macht frei: comicidad y contrapoder en Cabaret*”. *Comunicación* 1-6: 56-86.
- IFFLAND, James (1978). *Quevedo and the Grotesque*. Londres: Tamesis.
- _____ (1999). *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- JACOBS, Helmut C. (2001). *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Trad. Beatriz Galán Echevarría. Madrid: Iberoamericana.
- JAMMES, Robert (1980). “La risa y su función social en el Siglo de Oro”. En *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^e colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol*. París: C.N.R.S., 3-11.
- JOLY, Monique (1989). “Cervantes y la burla”. *Anthropos* 98-99: 67-70.
- KAMEN, Henry (1998). *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica. Vol. 1*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- JUAN MANUEL (1985). *El Conde Lucanor, o, Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. José Manuel Blecua ed. Madrid: Castalia.
- LAPLANA GIL, José Enrique (1997). “Gracián y la fisiognomía”. *Alazet* 9: 103-124.
- LE GOFF, Jacques (1999). “La risa en la Edad Media”. En *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*. Jan Bremmer y Herman Roodenburg coord. Madrid: Sequitur, 41-54.
- LEGARDA, Anselmo de (1953). *Lo vizcaíno en la literatura castellana*. San Sebastián: Biblioteca Vascongada de los Amigos del País.
- Libro del Caballero Zifar*. (1983). Madrid: Castalia.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982). “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto ‘festivo’ (El caso del *Quijote*)”. *Bulletin Hispanique* 84: 291-327.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998). *Philosophía antigua poética*. José Rico Verdú ed. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2005). “Don Quijote, caballero andante”. En *El ‘Quijote’ desde el siglo XXI*. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López Ríos coord. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 51-63.
- Lyric Poetry of the Italian Renaissance* (1954). L. R. Lind comp. New Haven: Yale University Press.

- MAESTRO, Jesús G. (2006). "Nuevo itinerario del entremés". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society* 25-1: 201-213.
- MAISONNEUVE, Jean (1991). *Ritos religiosos y civiles*. Trad. María Colom de Llopis. Barcelona: Herder.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1987). *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU.
- MANTECÓN MOVELLÁN, Tomás Antonio (1997). *Conflictividad y disciplinamiento social en la Cantabria rural del Antiguo Régimen*. Santander: Universidad de Cantabria-Fundación Marcelino Botín.
- MARÍN PINA, María Carmen (2002). "El humor en *El Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea". En *Libros de caballerías (De 'Amadís' al 'Quijote')*. Poética, lectura, representación e identidad. María Sánchez Pérez coord., Salamanca: SEMYR, 245-266.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.
- _____ (2005). "Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman". En *El 'Quijote' en clave de mujer /es*. Fanny Rubio comp. Madrid: Complutense, 45-80.
- MARTIN, Adriene Laskier (2006). "Maritornes y la prostitución rural". En *El 'Quijote' desde América*. Gustavo Illades y James Iffland coord. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, 219-233.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2006). "'Aquellos furibundos y terribles golpes': la expresión del combate singular en los textos caballerescos". *Revista de Filología Española* 86-2: 293-314.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia (1993). "La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV". *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 11: 197-221.
- MATTHEWS GRIECO, Sara (1992). "El cuerpo, apariencia y sexualidad". En *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Georges Duby dir. Madrid: Taurus, 67-109.
- MCGRADY, Donald (1973). "The Sospinos of Sancho's Donkey". *Modern Language Notes*, 88: 335-337.
- MENNINGHAUS, Winfried (2003). "Between Vomiting and Laughing". En *Disgust. The Theory and History of a Strong Sensation*. Trad. Howard Eiland. Nueva York: SUNY, 1-50.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero. Barcelona: Paidós.
- MIER, Raymundo (1996). "Tiempos rituales y experiencia estética". En *Procesos de escenificación y contextos rituales*. Ingrid Geist comp. México: Plaza y Valdés, 83-110.
- MIGUEL, Amando de (2005). *Sociología del 'Quijote'*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- MILLER, William (1999). *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus.
- MONCÓ, Beatriz (2002). “Imagen femenina y control social”. *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 19: 41-62.
- MOREIRA, Hilia (1998). *Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo: Trilce.
- MUIR, Edward (2001). *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Trad. Ana Márquez Gómez. Madrid: Editorial Complutense.
- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador (1989). *Lo religioso en el ‘Quijote’*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso.
- MUÑOZ LORENTE, Gerardo (2006). “¿Reír o llorar ante la idiotez humana?”. En *Cosas que importan en cincuenta y un artículos y reportajes*. San Vicente (Alicante): Club Universitario, 89-90.
- NABOKOV, Vladimir (1994). *Curso sobre el ‘Quijote’*. Barcelona: Grupo Zeta.
- NAVA, Gabriela (2004). *Carnaval: violencia, caos y renacimiento en los espacios festivos del ‘Quijote’*. Tesis de maestría. UNAM / Facultad de Filosofía y Letras.
- NITSCH, Wolfram (2002). “Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega”. En *Libros de caballerías (De ‘Amadís’ al ‘Quijote’)*. Poética, lectura, representación e identidad. María Sánchez Pérez coord. Salamanca: SEMYR, 307-317.
- NUSSBAUM, Martha C. (2008). *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones*. Trad. Araceli Maira. Barcelona: Paidós.
- OSTERC, Ludovik (1988). *El pensamiento social y político del ‘Quijote’*. Interpretación histórico-materialista. México: UNAM.
- OTERO-TORRES, Dámaris M. (2000). *Ventre, manos y espíritu: hacia la construcción del sujeto femenino en el Siglo de Oro*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PARKER, Alexander (1948). “El concepto de la verdad en el *Quijote*”. *Revista de Filología Española* 32: 287-305.
- PARSONS, Wayne (2007). *Políticas públicas: una introducción a la teoría y práctica del análisis de políticas públicas*. Trad. Atenea Acevedo. México: FLACSO.
- PASTOR, Juan José (2007). “Cervantes y el amor a oídas. De las fuentes musicales en la literatura medieval europea a la recepción y recreación musical”. En *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Hans Christian Hagedorn coord. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 315-344.
- PEÑALVER, Mariano (1998). “Sobre el humor como conducta de pensar”. En *Desde el Sur, lucidez, humor, sabiduría y otros discursos*. Cádiz: Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones, 25-33.

- PERALTA CABELLO, Paulina Andrea (2007). “Fiesta y nación”. En *¡Chile tiene fiesta!: el origen del 18 de septiembre 1810-1837*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 15-46.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2005). *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1979). *Palmerín de Oliva*. Vol. 2. Madrid: Miraguano.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé (1916). *Fastiginia o fastos geniales*. Trad. Narciso Alonso Cortés. Pról. José Pereira de Sampaio. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago.
- PROPP, Vladimir Jakovlevic (1983). “La risa ritual en el folklore. (A propósito del cuento de Nesmeyana)”. En *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*. Trad. Ricardo Sanvicente. Barcelona: Bruguera, 85-139.
- PSEUDO-ARISTÓTELES (1984). *Fisionomía*. Aristóteles. *Constitución de los atenienses; Pseudo-aristóteles; económicos*. Introd., trad. y notas de Manuela García Valdez. Madrid: Gredos.
- PUEO, Juan Carlos (2001). *Ridens et ridiculis. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- PUJASOL, Estevan (1637). *El Sol Solo y para todos Sol de la filosofía sagaz*. Barcelona.
 Versión digitalizada edición facsimilar <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10220843_00061.html> [Fecha de consulta: febrero 2012].
- QUEVEDO, Francisco de (1972). *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos: vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Madrid: Castalia.
- ____ (2003). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Ignacio Arellano Ayuso ed. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- REDONDO, Augustin (1998). *Otra manera de leer el ‘Quijote’*. Madrid: Castalia.
- ____ (2011). *En busca del ‘Quijote’ desde otra orilla*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- RICAPITO, Joseph (2001). “Cervantes, Lepanto, el cuerpo y el sufrimiento físico”. En *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Antonio Bernat Vistarini coord. Palma: Universitat de les Illes Balears, 53-63.
- RILEY, Edward C. (2001). *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad*. Barcelona: Crítica.
- RÍO BARREDO, María José del (2002). “Burlas y violencia en el Carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII”. *Revista de Filología Románica* 3: 111-129.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2004). “Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del Cirongilio de Tracia y del Clarín de Landanís”. En *Letteratura caballeresca tra Italia e Spagna (da ‘Orlando’ al ‘Quijote’)*. *Literatura*

- caballescica entre España e Italia (del 'Orlando' al 'Quijote')*. Javier Gómez-Montero y Bernhard König coord. Salamanca: SEMYR, 53-65.
- RÍO PARRA, Elena del (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- _____ (2008). *Cartografías de la conciencia española en la Edad de Oro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIQUER, Martín de (1967). *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (1987). *Estudios sobre el Amadís de Gaula*. Barcelona: Sirmio.
- RIVARA KAMAJI, Greta (2002). "Nietzsche, el filósofo de la risa, la danza y el juego". En *Perspectivas nietzscheanas: reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*. México: UNAM, 233-257.
- RODILLA, María José (2005). "Don Quijote, heraldo, bufón, penitente y otras profesiones caballescicas". *Revista Casa del Tiempo* 75: 18-25.
- RODRIGO, Miquel (2003). "La narrativización de la violencia". *Quaderns del CAC* 17: 15-20.
- RODRÍGUEZ, Alfred (1988). "Otra perspectiva sobre los rebuznadores del *Quijote*". *Hispanófila* 31: 1-5.
- RODRÍGUEZ CAMPOS, Xaquín (2006). "El Quijote y la cultura popular del Barroco". En *El tapiz humanista. Actas del I Curso de Primavera, IV centenario del 'Quijote'. Lugo, 9-12 de mayo de 2005*. Ana Goy Diz y Cristina Patiño Eirín coord. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 169-180.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2008). *Amadís de Gaula* (Edición conmemorativa del V centenario). Notas Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe.
- ROGERS, Edith (1985). "Don Quijote and the Peaceable Lion". *Hispania* 68-1: 9-14.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1993). "Fisonomía y temperamento de don Quijote de la Mancha". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Manuel García Martín coord. Salamanca: Universidad de Salamanca, 879-885.
- ROMERO TABARES, María Isabel (1994). "El pensamiento erasmista. Su aportación a la cultura y la sociedad españolas del siglo XVI". *Cuadernos sobre Vico* 4: 149-166.
- _____ (1998). *La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROSENKRANZ, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: J. Ollero.
- RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique (1994). "Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media". En *El rostro y el discurso de la Fiesta*. Manuel Núñez Rodríguez coord. Universidad de Santiago de Compostela, 31-43.
- RUSSELL, Peter (1969). "Don Quixote as a Funny Book". *Modern Language Review* 64-2: 312-326.

- RUTA, María Caterina (1998). "Estereotipos y originalidad de lo feo en la escritura cervantina". En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Vol. 2. García de Enterría y Cordon Mesa coord. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1443-1454.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (1986). *El mundo social del 'Quijote'*. Madrid: Gredos.
- SALES DASÍ, Emilio José (2004). *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- ____ (2007). "Don Quijote de la Mancha: El último caballero andante (de nuevo sobre la aventura de los leones)". *Anales Cervantinos*, XXXIX, 79-99.
- ____ (2007): "El motivo de las andas: de nuevo sobre los libros de caballerías y el Quijote". *Criticón* 99: 105-124.
- SALLES, Arleen (2010). "Sobre el asco en la moralidad". *Diánoia* LV-64: 27-45.
- SÁNCHEZ, Hernán (1993). "El episodio de los batanes: perspectivismo, humor y juego textual". En **Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro**. Manuel García Martín coord. Salamanca: Universidad de Salamanca, 923-930.
- SICILIANO, Ernest (1981). "Satire in the Inversion of Roles in the *Quijote*". *Romance Notes* 1: 64-67.
- SICROFF, Albert (1991). "En torno al *Quijote* como 'obra cómica'". En *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 353-366.
- SIGNE MORRISON, Susan (2008). *Excrement in the late Middle Ages: Sacred Filth and Chaucer's Fecopoeitics*. Nueva York-Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- SOONS, Alan (1976). *Haz y envés del cuento risible en el siglo de Oro. Estudio y antología*. Londres: Tamesis.
- STAROBINSKI, Jean (1991). "Historia natural y literaria de las sensaciones corporales". En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Ramona Naddaf y Nadia Tazi ed. Trad. José Casas. Madrid: Taurus, 351-405.
- STOOPEN María (2010). "Los iconos subvertidos en el Quijote"- En *Cervantes transgresor*. México: UNAM, 33-62.
- ____. "Los iconos subvertidos en el Quijote"- En *Cervantes transgresor*. México: UNAM, 141-151.
- THACKER, Jonathan (2009). "La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega". En *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson coord. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 175-188.
- THOMPSON, Philip (1972). *The Grotesque*. Londres: Methuen.
- TORRES, Bénédicte (2002). *Cuerpo y gesto en el 'Quijote' de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

- TRÍAS, Eugenio (1984). *Filosofía y carnaval y otros textos afines*. Barcelona: Anagrama.
- TROPÉ, Hélène (2003). ed. a Lope de Vega. *Los locos de Valencia*. Madrid: Castalia.
- URBINA, Eduardo (1980). “El caballero anciano en Tristán de Leonís y don Quijote, caballero cincuentón”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29: 164-172.
- ____ (1990). *Principios y fines del ‘Quijote’*. Maryland: Scripta Humanistica.
- VAQUERO, Quintín Aldea (2008). *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo. Tomo III. Vol. 1. El Cardenal infante en el imposible camino de Flandes 1633-1634*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VEGA, Lope de (1982). *La Gatomaquia*. Celina Sabor de Cortázar ed. Madrid: Castalia.
- VERES D’OCON, Ernesto (1951). “Los retratos de Dulcinea y Maritornes”. *Anales Cervantinos* 1: 249-271.
- VIVAR, Francisco (2009). *Don Quijote frente a los caballeros de los tiempos modernos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- VOLTAIRE (2007). *Diccionario Filosófico*. Trad. José Areán Fernández y Luis Martínez Drake. Madrid: Akal.
- WELLES, Marcia (1986). *Arachne's Tapestry: The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. Michigan: Trinity University Press.
- WILLIAMSON, Edwin (1991). *El ‘Quijote’ y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus [1984 1ª ed.].
- ZIJDERVELD, Anton (1982). *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- ZIMIC, Stanislav (1998). “La guerra de los rebuznadores”. En *Los cuentos y las novelas del ‘Quijote’*. Madrid: Iberoamericana, 253-268.
- ZIOMEK, Henry (1966). “La satirizante fuerza cómica del *Quijote*”. *Hispania* 49: 767-777.
- ____ (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá.