

# *Turpitude et deformitas:* el humor cervantino

VICTORIANO RONCERO\*

Decir, a estas alturas, que el *Quijote* es un libro en el que el humor y la risa constituyen dos elementos fundamentales no es añadir nada nuevo, pues como obra divertida lo recibieron los lectores de principios del siglo XVII, según algunos de los varios testimonios que nos han llegado. Uno de estos testimonios lo recoge Baltasar Porreño, cronista de Felipe III, que narra como un día el monarca se asomó al balcón de palacio y observó a un muchacho que se reía a carcajadas leyendo un libro, ante lo cual Felipe III comentó: “Aquel estudiante o está fuera de sí o lee la historia de don Quijote”<sup>1</sup>. Pero no es este un hecho aislado, pues Tomé Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia*, relato de hechos acontecidos en la corte vallisoletana en 1605, nos cuenta dos episodios en que dos personajes recuerdan a los protagonistas de la novela cervantina, por supuesto en un contexto típicamente burlesco; en uno de ellos, que tuvo lugar el 9 de junio, día del Corpus Christi, escribe Pinheiro:

Y en esta universal holganza, para no faltar entremés, apareció un don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía, con un sombrero grande en la cabeza 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 a un pobre cuartago sucio con una matadura en el borde del lomo, de las guarniciones del coche, y una silla de cochero; y Sancho Panza, su escudero, delante. Llevaba unos anteojos para mayor autoridad, y bien puestos, y la barba levantada, y en medio del pecho una insignia de Cristo; y como iba solo y en aquella figura, comenzaron a preguntarnos unas vecinas si era el embajador de Portugal, o qué cosa era aquella<sup>2</sup>.

\* State University of New York at Stony Brook.

<sup>1</sup> Citado por DÍAZ MIGOYO, 1999, pp. 11-12.

<sup>2</sup> PINHEIRO DA VEIGA, 1989, p. 124.

Otros testimonios como el romance que Quevedo escribió al testamento de don Quijote demuestran esa lectura cómica que sus contemporáneos destacaron en la novela. Lectura cómica que viene propiciada por el propio autor en varias ocasiones a lo largo de la obra; así se explica que en los preliminares de la Primera Parte colocara aquellos poemas burlescos o que al final del prólogo su amigo le aconsejara que “salga vuestra oración y período sonoro y festivo” (Prólogo, p. 58). Importante es el hecho de que en varias ocasiones a lo largo de la narración se nos advierta de que nos vamos a reír con ganas; así Cervantes al narrar la despedida de Sancho para ocupar su puesto de gobernador de la ínsula Barataria escribe:

Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena 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 con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa (II, 44, p. 368).

Queda clara, pues, esa intención humorística por parte de Cervantes que sus contemporáneos captaron tal y como se puede apreciar por los ejemplos expuestos. A partir de ahí surgieron nuevas lecturas que produjeron interpretaciones más o menos acertadas, quizás porque como escribía Pedro Salinas el *Quijote* será siempre un clásico “por su capacidad de actuar vitalmente, en alto grado, sobre nosotros, de movernos extraordinariamente a sentir y a pensar mucho más allá de lo usadero y ordinario”<sup>3</sup>.

Pero estas sesudas y serias interpretaciones no han hecho olvidar esa vertiente humorística que han seguido analizando cervantistas como Peter Russell, Anthony Close o Augustin Redondo<sup>4</sup>, entre otros. En algunas de estas lecturas se sigue el consejo de Martín de Riquer que hace poco recomendaba “leer el *Quijote* sin buscar símbolos”. Y eso es precisamente lo que pretendo: hacer una lectura del humor y de la risa en el *Quijote* sin mayores pretensiones hermenéuticas.

El estudio del humor en una obra del siglo XVII presenta algunos problemas, porque lo que hace reír al ser humano varía mucho de un tiempo a otro. Ejemplos de este hecho lo tenemos en la lectura de ciertos textos medievales o renacentistas, como el *Till Eulenspiegel* o ciertas facecias de Poggio Bracciolini, que producían carcajadas en su momento histórico, y que hoy en día nos pueden parecer de mal gusto y crear en el lector/oyente actual una sensación de repugnancia más que de risa; fenómeno que forma parte de lo que Norbert Elias denominó el “civilizing process”<sup>5</sup>. Otra dificultad añadida en el caso del *Quijote* es que el humor de la novela cervantina tiene como referente inmediato las novelas de caballería, género que desgraciadamente no goza del favor del lector contemporáneo, por lo que algunos de los guiños humorísticos del escritor, perfectamente comprensi-

<sup>3</sup> Pedro SALINAS, 1961, p. 77.

<sup>4</sup> RUSSELL, 1978; CLOSE, 2000; REDONDO, 1998.

<sup>5</sup> Norbert ELIAS, 2000.

bles y detectables para el español de principios del siglo XVII, pueden pasar desapercibidos para nosotros.

Lo primero que debemos hacer es bucear en los textos clásicos para descubrir la concepción que tenían del humor y cuáles eran los mecanismos que, según ellos, producían la risa. Desgraciadamente parece ser que Aristóteles nunca escribió su tratado sobre la comedia, o si lo hizo, como por ejemplo imagina Humberto Eco en *El nombre de la rosa*, se ha perdido. Este texto hubiera sido un magnífico manual teórico sobre lo que pensaban los escritores griegos sobre este tema, porque filosofar sobre él sabemos que lo hacían, como lo demuestra el hecho de que los pitagóricos no aceptaran la risa, idea que se extendió a algunos de los padres de la Iglesia primitiva que la rechazaban porque en los evangelios nunca se menciona que Jesús riera<sup>6</sup>.

La teoría clásica de la risa se inicia con el *De oratore* de Cicerón, que dedica una parte del libro II a explicarle al futuro orador la necesidad de introducir elementos humorísticos en sus discursos para ganarse mejor al auditorio. Cicerón concluye que lo que produce la risa en el hombre son dos factores: *turpitudō et deformitas*, que un teórico español, el Pinciano, tradujo como la torpeza y la fealdad. Esta teoría ciceroniana fue la que se extendió durante la época romana y la que aceptaron nuestros escritores clásicos. En este apartado hemos de decir que en la literatura española faltan textos que aborden este tema. Honrosas excepciones la constituyen, por citar a dos de los más destacados, Juan Luis Vives y el ya citado López Pinciano. El primero de ellos le dedicó unas interesantes páginas en su *Tratado del alma*, donde combina conceptos de medicina, de filosofía, religiosos y de manuales de cortesanos, como cuando afirma que “los varones de grande ingenio... se han vedado la risa inmoderada, que va contra el decoro y el bien parecer”<sup>7</sup>, idea que también habían recogido Baldassare Castiglione o Pietro Aretino, entre otros. López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* dedica unas interesantes páginas a resumir las principales ideas de Cicerón, muy interesantes para nosotros porque se centra en el estudio del humor y la risa en el ámbito de la literatura, con afirmaciones como que las muertes en las comedias “son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañadora, un viejo avaro, un rufián o una alcahueta”<sup>8</sup>. También nos explica en qué se basa el humor en el episodio folclórico de los estudiantes que le roban los pasteles al labrador; según él nos encontramos ante un ejemplo de risa por fealdad: “fealdad de parte del labrador, que fue la ignorancia, y fealdad de parte de los estudiantes, que fue picardía”<sup>9</sup>.

Cuando Cervantes decide escribir “una invectiva contra los libros de caballería” (I, prólogo, p. 58) no alberga ninguna duda de que debe recurrir al humor como arma para hacer más efectiva esa “invectiva”. Tiene detrás de sí toda una tradición de literatura paródica, cuyo primer hito puede ser la *Batracomiomachia*, el anónimo poema escrito hacia el siglo I a. C. que parodia los textos homéricos, y en el que se narra la batalla entre los ratones, dirigidos por Roepán, y las ranas, bajo el mando de Inflamofletes. Esta tradición

<sup>6</sup> Ver Jan BREMMER, 1999, pp. 11-28, y Marie-Laurence DESCLOS, 2000.

<sup>7</sup> VIVES, 1948, p. 1281a.

<sup>8</sup> LÓPEZ PINCIANO, III, 1973, p. 24.

<sup>9</sup> LÓPEZ PINCIANO, III, 1973, p. 37.

paródica convertía a grandes héroes en seres ridículos, a semidioses y valientes guerreros en insignificantes animales. Por tanto, le servía muy bien a Cervantes para transformar a los valientes príncipes y reyes de las novelas de caballería, capaces de realizar las más increíbles hazañas, en hidalgos de carne y hueso incapaces de realizar ningún acto heroico. De esta manera Cervantes quiere demostrar a los lectores el anacronismo, lo absurdo de los mundos reflejados en esas novelas, que inundan la cabeza de su protagonista y de algún que otro lector de “fabulosos disparates” que, como en el caso del ventero, les llevan a confundir a los héroes históricos con los que son un mero producto de una ficción literaria, porque aparecen en libros aprobados por “los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar de imprimir tanta mentira junta” (I, 32, p. 397). Y qué mejor forma de demostrarlo que recurrir al humor para reflejar ese mundo absurdo, inexistente, y para atraer a los lectores utilizando el cebo de la risa frente a un sermón o una diatriba sería que los hubiera espantado.

El humor se halla presente en las dos partes de la novela, tanto en la de 1605 como en la de 1615, aunque de una forma desigual: abundan mucho más las situaciones cómicas en la Segunda Parte. La explicación de este hecho es bien sencilla: el humor de la novela se centra en sus dos protagonistas, en sus relaciones y sus diálogos. En el núcleo central de la Primera Parte, que se corresponde con los capítulos 32 al 47, cuya acción transcurre en el espacio cerrado de la venta, don Quijote y Sancho se hallan ausentes de la narración, y si están presentes limitan su papel al de meros espectadores u oyentes de la acción o narración protagonizada por otros personajes (Cardenio, Luscinda, don Fernando, Dorotea, doña Clara o don Luis) ajenos por completo al mundo de los dos héroes. Cuando aparecen fugazmente en algunos de estos capítulos el humor vuelve a apoderarse de la novela; así sucede en el momento en que don Quijote ataca en sueños los cueros de vino, escena que termina con el siguiente comentario del autor: “¿Quién no había de reír con los disparates de los dos, amo y mozo? Todos se reían sino el ventero, que se daba a Satanás” (I, 35, p. 440). La otra intervención se da cuando el barbero aparece en la venta y reclama la bacía/yelmo que le había quitado/ganado don Quijote y la albarda que le había tomado como botín Sancho; aquí de nuevo tenemos a dos personajes, don Quijote y el barbero, muy serios, y a todos los demás muertos de risa (I, 45, p. 542):

Para aquellos que la tenían del humor de don Quijote era todo esto materia de grandísima risa... y los unos y los otros se reían de ver cómo andaba don Fernando tomando los votos de unos en otros, hablándolos al oído para que en secreto declarasen si era albarda o jaez aquella joya sobre quien tanto se había peleado.

El humor se inicia ya desde el primer capítulo de la Primera Parte; y lo hace con un guiño al lector que conoce el género de las novelas de caballería. Todas las narraciones caballerescas están ambientadas en lugares exóticos o, por lo menos, alejados en mayor o menor medida de la Península Ibérica, en una geografía bien imaginada (Gaula, Hircania) o bien existente, pero separada por gran distancia para los viajeros de la época (Rumanía, Alemania o Grecia), aunque aparecen en ocasiones regiones cercanas como el Algarbe o Inglaterra, pero estas últimas se hallan siempre rodeadas de un halo de misterio, proporcionado por lo que se refiere a Inglaterra por la tradición de la li-

teratura artúrica. Cervantes decide que su personaje haya nacido y viva en un lugar de la Mancha, región que carece de todos los accidentes geográficos propios de estas obras: grandes montañas, selvas, el mar. Ni siquiera abundan en ella los castillos de que están llenas las narraciones caballerescas. Nos encontramos, pues, con un caso en que se ha utilizado el concepto de la fealdad (la *deformitas* ciceroniana) para provocar la risa en el lector. El humor en la localización de la cuna de don Quijote, abierto en este primer capítulo de la Primera Parte de la novela, se cierra en el último capítulo de la Segunda Parte, cuando Cervantes nos avisa de que el historiador árabe se niega a descubrir el lugar exacto, y para ello propone como referente, nada más y nada menos, que a Homero: “este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero” (II, 74, p. 591). La comparación pretende provocar la risa del lector que se da cuenta de la hipérbole burlesca que ha introducido aquí el novelista; ha comparado la grandeza (ridícula, como se aprecia en la novela) de su protagonista con la del más grande de los poetas de la época clásica, el creador de la gran poesía épica, el género poético más valorado en la Europa de los siglos XVI y XVII.

Pero el humor no se detiene en la elección del espacio geográfico en el que se desarrollan la vida y las hazañas del protagonista, sino que va más allá. Y continuamos con el concepto clásico de la fealdad. Recordemos cómo se nos presenta social y físicamente al protagonista:

Un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda... Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana (I, 1, pp. 69-71).

Para comprender la vertiente humorística de este párrafo hay que tener como referente claro el género de las novelas de caballerías, que tienen como protagonistas a individuos pertenecientes a la aristocracia de lejanos reinos; son príncipes y reyes, y algún que otro noble de gran poder los que pululan por las páginas de esta literatura. Con todos estos antecedentes, el estatus social de don Quijote lo descalifica para formar parte de ese mundo, hecho que los lectores de la época captarían inmediatamente: Quejana pertenecía a la clase más baja de la nobleza: la de los hidalgos. Domínguez Ortiz deja muy claro la consideración en que se tenía a estos hidalgos, afirmando que: “el vocablo quedó reservado a los nobles de la Meseta y la Montaña, la mayoría poseedores de un pequeño trozo de tierra, no pocos ejerciendo oficios considerados como viles, y algunos degradados hasta la mendicidad”<sup>10</sup>. Cervantes profundiza aún más en la burla dejando bien clara la pertenencia de su per-

<sup>10</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, I, 1992, p. 195.

sonaje a este grupo y por ello se detiene a describir el estado del patrimonio del hidalgo, haciendo ver que la comida consumía las tres cuartas partes de su hacienda. Con estos recursos sus únicos entretenimientos se limitaban a la caza, deporte que también practican los caballeros como Amadís, y la lectura de los libros de caballería que lo transportaban a esos mundos heroicos de un pasado legendario en que los valores guerreros de la antigua nobleza prevalecían frente al mercantilismo de los nuevos grupos sociales encabezados por la naciente burguesía.

El segundo rasgo humorístico de este párrafo es la edad del protagonista cuando inicia su actividad caballeresca; Cervantes nos informa de que frisaba los 50. De nuevo, tenemos un rasgo humorístico con referente en el género de la novela de caballerías. En las obras pertenecientes a este género la narración se inicia con los antecedentes familiares del protagonista. Para poner un ejemplo: las primeras páginas del *Amadís de Gaula*, novela que el cura salva de la quema de la biblioteca del hidalgo, nos cuentan quiénes eran los padres de Amadís, el rey Perión de Gaula y Helisena (hija de Garínter, rey de la Pequeña Bretaña), y cómo y cuándo fue concebido:

Y Darioleta miró por la espada do el rey la havía arrojado y tomola en señal de la jura y promessa que le avía hecho en razón del casamiento de su señora, y saliose a la huerta. El Rey quedó solo con su amiga, que a la lumbre de tres hachas que en la cámara seían la mirava pareciéndole que toda la fermosura del mundo en ella era junta, teniéndose por muy aventurado en que Dios a tal estado le traxera, y assí abraçados se fueron a echar en el lecho<sup>11</sup>.

Narra a continuación que moraron diez noches sin estar casados (algo que, por ejemplo, criticó Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*<sup>12</sup>) y de ese amor desmesurado nació Amadís, que tras un período de entrenamiento y crianza con Gandales, es armado caballero por su propio padre, aunque ninguno de los dos conoce el parentesco que los une. Cervantes se salta todo esto y no nos informa para nada del pasado familiar de su protagonista, algo fundamental para aceptar su origen caballeresco, ya que en las *Partidas* (II, XXI, II) se especificaba claramente que para ser caballeros se debían escoger a los hijos dalgo “que vengan de derecho linaje, de padre e de abuelo, fasta en el quarto grado a que llaman bisabuelos”. El carácter burlesco de la novela hace que el autor elimine estos detalles, fundamentales en el género caballeresco, y nos presente a un señor maduro que decide en un acto de locura convertirse en un caballero andante y lanzarse a los caminos en busca de aventuras.

La burla continúa cuando describe las armas que pertenecieron a sus antepasados, pero que en ese momento estaban “tomadas de orín y llenas de moho” (I, 1, p. 75). De nuevo el humor se basa en el concepto de la *deformitas*, pues sólo basta comparar estas armas oxidadas con algunas de las magní-

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 1987, p. 239.

<sup>12</sup> Juan de VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, pp. 177-78: “Descuido creo sea el no guardar el decoro en los amores de Perión con Elisena, porque, no acordándose que a ella haze hija de rey, estando en casa de su padre, le da tanta libertad y la haze tan deshonesta, que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama”.

ficas espadas de que se sirven los caballeros como Amadís o Félix Magno, a quien el rey Falangrís “le dio la espada que era de las buenas del mundo”<sup>13</sup>. La risa por estas armas se extiende al episodio de la comida en la venta en que don Quijote no puede quitarse la “contrahecha celada”, con lo que se produce una divertida escena; afirma Cervantes que “era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y así, una de aquellas señoras servía deste menester” (I, 2, p. 87). Debe observarse aquí la ironía del autor al denominar a las mozas de la venta como señoras, cuando un poco más abajo clarifica su situación denominándolas “rameras”.

Son precisamente estas rameras o “mujeres del partido” las primeras personas que se encuentran con don Quijote y son las primeras que se ríen abiertamente de su apariencia ridícula, de su lenguaje anacrónico y su tratamiento inadecuado:

Mirábanle las mozas, y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mal visera le encubría; mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa... el lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa y en él el enojo (I, 2, p. 83).

Cervantes hace hincapié en dos detalles interesantes: primero, lo arcaico y culto del lenguaje de don Quijote que no puede ser entendido por ninguna de las dos mujeres; y, en segundo lugar, y es lo que más me interesa recalcar en este momento, que la apariencia física del protagonista hace reír a aquellos personajes que se cruzan en su camino. Es muy interesante este último punto, porque el físico del caballero andante es un aspecto muy destacado en las novelas del género. Tenemos que recordar que el mundo de las narraciones caballerescas es un mundo idealizado y aristocratizante en el que la belleza física y la espiritual se encuentran íntimamente unidas: los reyes, las reinas; los príncipes y las princesas destacan por su “fermosura”; así de Félix Magno dice el autor: “de Félix Magno vos digo que cuando uvo los siete años era el más hermoso doncel del mundo. Y todos le miravan como por maravilla, que no parecía sino que Dios le avía embiado del cielo”<sup>14</sup>. De Amadís se destaca en innumerables ocasiones su belleza, ya destacable en el proceso de crecimiento: “fazíase tan fermoso, que todos los que lo veían se maravillavan”; hermosura que no pierde en momentos duros, así comenta el autor que “los griegos que allí venían miravan mucho al Cavallero de la Verde Espada; y comoquiera que con la flaqueza mucho de su parecer avía perdido, dezían nunca aver visto cavallero más fermoso ni más gracioso en su fablar”; ni tampoco en los momentos en que se encuentra desesperado en la Peña Pobre: “Ella le contó cómo lo fallara y cuanto le dixera, y que nunca viera hombre doliente y flaco tan fermoso ni tan apuesto en su pobreza, y que nunca viera hombre tan mancebo que tan entendido fuese”<sup>15</sup>. En la descripción de Amadís nunca veremos un rasgo de fealdad, a pesar de que en muchas de las batallas en las que participa recibe heridas, sin embargo éstas nunca afectan a su belleza física.

<sup>13</sup> *Félix Magno*, 2001, p. 14.

<sup>14</sup> *Félix Magno*, 2001, p. 9.

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 1987, pp. 253; 1155 y 739.

El humor basado en la *deformitas* tiene en la figura de don Quijote su máximo exponente, por lo que se refiere a la Primera Parte de la novela. Ya hemos visto anteriormente que en la descripción que hace del protagonista en el primer capítulo nos lo presenta como persona de “complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro”. En ningún momento Cervantes destaca la hermosura de su personaje, porque para que la parodia de la novela caballeresca sea perfecta, el lector debe poder reírse del físico de don Quijote, y así lo presenta en varias ocasiones. La primera referencia a la fealdad del caballero manchego la tenemos en el episodio de la procesión del muerto, en el que Sancho le coloca a su señor el sobrenombre de “el Caballero de la Triste Figura”, porque como afirma el escudero “le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco a acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes” (I, 19, p. 234) y más adelante reitera la misma idea: “y créame que le digo verdad; porque le prometo a vuestra merced, señor, y esto sea dicho en burlas, que le hace tan mala cara el hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien escusar la triste pintura” (I, 19, p. 235). El humor, en este caso, no se circunscribe al rostro de don Quijote, destrozado por el tiempo y las pedradas recibidas de los cabreros y los galeotes, sino que se extiende al sobrenombre, costumbre que recoge del *Amadís de Gaula*, donde el protagonista adopta varios de ellos, siempre con un valor geográfico o circunstancial: Doncel del Mar, Beltenebros, Caballero de la Verde Espada. Con ellos, el protagonista esconde su verdadera personalidad en momentos en los que no quiere ser reconocido; en el caso de don Quijote el sobrenombre se adapta a la realidad de su ajado rostro. La escena que transcurre en la noche alumbrada por las hachas de los que acompañan al cadáver le da un aire fantasmagórico en el que resalta la fealdad. Aquí habría que añadir el ingenio de Sancho Panza que ha dado con el sobrenombre burlesco apropiado a su señor, que, por otra parte, lo acepta riéndose del donaire de su escudero<sup>16</sup>.

La visión fantasmagórica y ridícula de la fealdad de don Quijote vuelve a repetirse en la Segunda Parte de la novela, cuando doña Rodríguez, dueña de la duquesa de Aragón, se presenta de noche en el aposento de don Quijote, que se hallaba reponiéndose de los arañazos de los gatos. El retrato que Cervantes hace del caballero andante recalca el aire burlesco de la escena:

El acabar estas razones y el abrir de la puerta fue todo uno. Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados; el rostro, por los arañazos; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen, en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar (II, 48, p. 396).

La escena se desarrolla en la oscuridad y produce en los dos personajes, don Quijote y doña Rodríguez, miedo ante lo desconocido, por parte del caballero, y de la visión casi fantasmagórica, en la dueña. Sin embargo, en el lec-

<sup>16</sup> CERVANTES, *Don Quijote*, I, 19, p. 235: “Riose don Quijote del donaire de Sancho; pero con todo, propuso de llamarse de aquel nombre en pudiendo pintar su escudo, o rodela, como había imaginado”.

tor que sabe quiénes son las dos personas que aparecen en este episodio produce risa la figura del hidalgo manchego, alejado aquí de toda la solemnidad y belleza propias del mundo caballeresco. La alusión a las heridas infligidas a nuestro caballero por un gato refuerza el aire caricaturesco del personaje que todavía se está reponiendo de estos arañazos no causados por otro caballero, ni por un animal feroz o un monstruo, como el Endriago contra quien mantuvo una fiera pelea Amadís, sino por un simple gato asustado.

Los otros dos episodios en los que la figura del caballero manchego provoca la risa en el lector tienen en común con la de doña Rodríguez el encontrar al protagonista en paños menores. El primero de los que quiero destacar acontece en la venta. Ya he comentado antes que este escenario es el que menos episodios humorísticos tiene porque en la mayoría de los capítulos que acontecen en ella don Quijote y Sancho desaparecen completamente de la acción para dejar el protagonismo a las distintas parejas de enamorados que allí confluyen. Por esto, el tono deja de ser burlesco y se adopta el tono serio propio de este tipo de narraciones. Sin embargo, en varios momentos se recupera el humor, propiciado por la intromisión sorprendente de los dos protagonistas. En este caso es Sancho Panza el que interrumpe la plácida velada en la que se había terminado de leer la novela del *Curioso impertinente* anunciando que su amo está manteniendo una feroz batalla con un gigante que, según cree, debe estar ya muerto, porque, afirma: “vi correr la sangre por el suelo, y la cabeza cortada y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino” (I, 35, p. 438). El motivo de la lucha entre los caballeros y los gigantes aparece de una manera abundante en las novelas de caballería; ejemplo las que mantienen los caballeros con Aldabán, Andandona, gigante a la que Gandalín, escudero de Amadís le corta la cabeza, o Famongomadán, gigante del Lago Ferviente, vencido y muerto por Beltenebros. Don Quijote ya se enfrentó a varios de estos seres transformados en molinos. En esta ocasión don Quijote pelea en sueños con un gigante que es, en realidad, un cuero de vino. El tema del acuchillamiento de los cueros de vino por un perturbado o un borracho tiene una amplia tradición literaria, pues aparece ya en *El asno de oro* de Apuleyo, donde el protagonista vuelve borracho a su posada y lucha y acuchilla a tres hombres que le atacan en la noche, hecho por el que es burlescamente juzgado hasta que le descubren “que los cadáveres de aquellos jóvenes degollados, eran en realidad tres odres agujereados por varios sitios”<sup>17</sup>. En el *Quijote* el acuchillamiento constituye ya un elemento cómico de por sí, pero viene acompañado de la referencia a la *deformitas* o fealdad de la apariencia física del caballero manchego:

... y hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida, que por delante le acabase de cubrir los muslos, y por detrás tenía seis dedos de menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento, que era del ventero; en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama... y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. Y es lo bueno que

<sup>17</sup> APULEYO, *Asno de oro*, p. 99.

no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante (I, 35, p. 438).

De nuevo don Quijote es retratado con unos rasgos cuasi caricaturescos, muy alejados de la dignidad que se suponía debían mantener los caballeros andantes en todo momento. Este es el primer rasgo humorístico: la ruptura del decoro exigido a los de su clase. El segundo es la descripción del personaje: sus ropas y su presencia física; la camisa que lleva está rota y deja ver partes, sobre todo por detrás, que, por dignidad, deben mantenerse ocultas a los ojos de los demás. Pero es que además se describen sus piernas, motivo que no aparece en las novelas de caballería, como “muy largas y flacas” y, lo que es más degradante, “nada limpias”, lícote burlesca para indicar que estaban bastante sucias; se trata de un rasgo más para degradar la figura del caballero manchego. La *deformitas* continúa con la descripción del bonete “grasiento”, que no era de su propiedad, y, lo que degrada aún más su figura de caballero, una manta revuelta en el brazo izquierdo, en lugar del acostumbrado escudo utilizado por los héroes novelescos.

El último episodio de risa por la fealdad del protagonista que quiero destacar proviene también de la parodia de los elementos de la novela de caballerías; y es el de la retirada del caballero a un lugar aislado y solitario para expiar los actos cometidos contra su dama. Don Quijote, que quiere imitar hasta sus últimas consecuencias el modelo del *Amadís*, tiene que someterse a este proceso de purificación. La burla se basa en el hecho de que en el *Amadís* la retirada del caballero a la Peña Pobre está justificada porque Oriana, su amada, le envía una carta en la que lo acusa de desleal y falso caballero, y le ordena que “no parecáis ante mí en parte donde yo sea, porque sed cierto que el muy encendido amor que vos havía es tornado, por vuestro merecimiento, en muy ravisosa y cruel saña”<sup>18</sup>. Sin embargo, en el caso del *Quijote*, este retiro es puramente gratuito; Dulcinea no ha hecho ni dicho nada que induzca a su caballero a tomar tan drásticas medidas, entre otras cosas, porque ni existe, ni la auténtica Aldonza Lorenzo tiene conocimiento de la existencia de don Quijote ni del amor que éste dice profesarle. Sigue, pues, Cervantes el modelo literario que le proporciona *Amadís*, de caballero lloroso y entregado a la oración, y el de Roldán, en las “locuras desaforadas que hizo” (I, 26, p. 318).

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco (I, 25, p. 318).

En este episodio no se detalla ninguna de las características físicas del protagonista, excepto la indicación de que quedó con muy poca ropa encima: en carnes y en pañales. Destacan sólo dos detalles: el primero, las ridículas volteretas, las zapatetas y las tumbas, que da entre las rocas; el segundo, que con ella deja ver ciertas partes que Sancho no quiere volver a ver. La risa, por tanto, la produce no sólo la referencia a los modelos caballerescos, donde sería

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 1987, p. 677.

impensable un comportamiento como el que vemos en don Quijote, sino también en esa alusión a las partes que deja ver, en el que la imaginación del lector puede llevarle a referencias escatológicas. La trascendencia de esta visión es que se trate de la última imagen que el escudero observa de su señor, imagen por la que corrobora la locura de éste.

En esta Primera Parte existen más ejemplos de risa provocada por la *deformitas* o fealdad física, pienso sobre todo en los distintos retratos que proporciona el autor de Dulcinea del Toboso o Aldonza Lorenzo, nombre con el que la conoce el resto de los paisanos de Alonso Quijano. En estos casos, se aprecia la contraposición de las dos imágenes: por una parte, la idealizada de don Quijote de acuerdo al canon de la belleza de las protagonistas de las novelas de caballería; por otra parte, el retrato realista que hace Sancho de una mujer hombruna que recuerda en cierto modo a las serranas del *Libro de Buen Amor*.

Pero no voy a detenerme en ellos, porque quiero hablar del uso del humor que hace Cervantes en la Segunda Parte, que difiere bastante del que hemos visto en la Primera. En la Segunda Parte los dos protagonistas, juntos o separados, están siempre en escena. Cervantes ha comprendido que al lector de la Primera Parte le interesaban mucho más las divertidas aventuras de sus dos estrafalarias criaturas que los ya citados episodios amorosos de don Fernando, Cardenio, Luscinda y Dorotea, o la novela de *El curioso impertinente*. De este modo, el humor se adueña de la narración ya desde el mismo prólogo en el que se insertan las historias de los dos locos obsesionados con los perros: el de Sevilla que los inflaba con un cañuto, y el de Córdoba, que les dejaba caer encima un pedazo de mármol, o “un canto no muy liviano”. En el primer capítulo continúa el tono impuesto en el prólogo con otra historia de locos que adoptan la personalidad de dos dioses mitológicos: Júpiter y Neptuno. Historia que provoca el enojo de don Quijote que, en cierta manera, se ve retratado como loco por su paisano.

En esta Segunda Parte abundan los episodios creados para provocar la risa en el lector; ya no existen los oasis de seriedad, o hay muy pocos. Don Quijote y Sancho Panza funcionan en esta Segunda Parte como actores para hacer reír al resto de los personajes y a nosotros los lectores. Incluso, podemos afirmar que don Quijote, en unas pocas ocasiones, existe para hacer reír a su escudero, que lo engaña aprovechando el conocimiento del mundo caballeresco adquirido durante el tiempo pasado con su señor durante la primera salida de ambos juntos. Pero es que en esta Segunda Parte el humor, las burlas a las que se ven sometidos los dos personajes se vuelven más violentas; sufren más violencia física que en la Primera Parte. En aquella los golpes, en casi todos los episodios, fueron recibidos como consecuencia de la locura de don Quijote y en ningún momento buscaron causar dolor a los personajes; en cambio, en la Segunda Parte son varios los momentos en que las burlas sufridas por ambos personajes están destinadas a provocar dolor, un dolor que dará alegría a los que lo han provocado. Por esto, podemos decir que en determinados momentos don Quijote y Sancho parecen bufones, y desde luego ejercen ese oficio durante su estancia con los duques, momento en el que no sólo éstos se burlan de ellos hasta tal punto que Cide Hamete llega a afirmar que: “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en

burlarse de dos tontos” (II, 70, pp. 564-65); sino que también los criados de estos nobles se burlan del caballero y su escudero, como en el episodio del lavado de la cara y la barba, burla que coge desprevenidos a los señores:

fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa; las doncellas de la burla tenían los ojos bajos, sin osar mirar a sus señores; a ellos les retozaba la cólera y la risa en el cuerpo, y no sabían a qué acudir: o a castigar el atrevimiento de las muchachas, o darles premio por el gusto que recibían de ver a don Quijote de aquella suerte (II, 32, p. 287).

Al final, para que el hidalgo manchego no se dé cuenta de la burla, el duque pide que le laven la cara también a él. Ya Aristóteles había escrito sobre el poder humillador de la risa, que se utilizaba en la Grecia clásica para demostrarle a los inferiores cuál era su sitio. Aquí la burla se ha utilizado para humillar a don Quijote enfrente de los duques y todo su séquito; es una muestra de las constantes burlas a que los bufones eran sometidos por el resto de los criados de los reyes y nobles a quienes servían.

Al aumento de la violencia del que he hablado, hay que unir el hecho de que las burlas están preparadas para divertirse con estos dos personajes, con los que Cervantes quiere que el lector pase un buen rato y a la vez demostrar que, como afirma don Quijote: “decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios” (II, 3, p. 64). Los duques, en particular, montan un especial carnaval para pasárselo bien. Augustin Redondo ha estudiado algunas de las burlas que sufren los dos protagonistas, sus fuentes, el posible significado, por lo que no voy a entrar en estos detalles<sup>19</sup>. Hay varios episodios en los que los nobles aragoneses y sus sirvientes demuestran una gran imaginación para burlarse de don Quijote y Sancho Panza. Basta recordar en este sentido la decoración de la carroza en la que aparece Merlín para informarle a don Quijote del método que debe seguir para desencantar a Dulcinea:

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, asimismo 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 encima dél ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida (II, 35, p. 312).

Y a su lado aparece Merlín, que descubre a don Quijote que para que su amada despierte del encantamiento Sancho Panza debe recibir 3.300 azotes “en ambas sus valientes posaderas, / al aire descubiertas, y de modo / que le escuezan, le amarguen y le enfaden” (II, 35, p. 314). Nos encontramos con una escena en la que aparece un carro con una decoración propia de un espectáculo teatral barroco, en el que no faltan los elementos de luz, ni los disfraces, ni los actores declamando su parte como hace Merlín, personaje extraído de las novelas del ciclo artúrico, que recita unos divertidos versos; y to-

<sup>19</sup> REDONDO, 1998.

do ello ha sido creado para hacer que el pobre Sancho se flagele, se inflija daño físico para desencantar a una amada Dulcinea en cuya existencia el escudero no cree, y a la que él mismo encantó en el Toboso para engañar a don Quijote y salvar su pellejo. Claro que de estos azotes va a servirse Cervantes en varias ocasiones en los capítulos siguientes para poner de manifiesto el miedo de Sancho y el ingenio del que hace gala para ir retrasando el previsible dolor.

El mismo elemento carnavalesco-bufonesco aparece en la aventura de la dueña Dolorida, en la que aparecen unas mujeres con disfraces y las caras cubiertas que esconden unos rostros grotescos, “todos poblados de barbas, cuáles rubias, cuáles negras, cuáles blancas y cuáles albarrazadas” (II, 39, p. 338), castigadas por el gigante Malabruno. También aparece un nuevo artilugio teatral creado por los duques para alargar la risa, el caballo Clavileño el Alígero, “cuyo nombre conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina; y así, en cuanto al nombre, bien puede competir con el famoso Rocinante” (II, 40, p. 342). Aquí, de nuevo, los duques se aprovechan de la ignorancia de Sancho (fealdad) y de la locura de don Quijote para pasar un buen rato. El lector se ríe del ingenio y simpleza de Sancho, que afirma haber visto la tierra que “no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas”, e incluso afirma también que vio y se entretuvo con las siete cabrillas, nombre popular de la constelación Pléyades. Cuando el duque para continuar la burla le pregunta si no ha visto ningún cabrón, Sancho contesta que “ninguno pasaba de los cuernos de la luna” (II, 41, p. 354). Redondo ha interpretado este pasaje como una referencia a un asunto escandaloso de la mujer del conde de Ribagorza, antepasado de los duques; de esta forma el bufón Sancho escarnecería al aristócrata duque de Villahermosa y Luna<sup>20</sup>. Sea o no esta la interpretación correcta del episodio, lo que nos dice Cervantes es que todo ello le sirvió a los duques para reírse durante el resto de su vida de la simpleza e incredulidad de sus huéspedes. En resumen, y siguiendo los conceptos del Pinciano, en estos episodios de los duques la risa se debe a la fealdad, en don Quijote y Sancho por ignorancia, y fealdad en los duques por la picardía en burlarse de un loco y de un simple.

Elemento importante en el humor bufonesco-carnavalesco de esta Segunda Parte son los episodios en los que Sancho ejerce como gobernador de la ínsula Barataria, nombre cuyo origen ridículo declara el propio Cervantes: “diéronle a entender que se llamaba la ínsula Barataria, o ya porque el lugar se llamaba Baratario, o ya por el barato con que se le había dado el gobierno” (II, 45, p. 375). En estos capítulos aparecen los temas y los rasgos fundamentales de la literatura del bufón y del carnaval: tontería, glotonería, cobardía, animalización. Casi todos ellos están personificados por Sancho Panza a lo largo de la novela, pero en este contexto carnavalesco aparecen de forma más denigrante y con ciertos giros humorísticos propios de esta fiesta; por ejemplo, el tema de la comida no es abordado desde la abundancia (que aparece en el episodio de las bodas de Camacho), sino desde la escasez ya que el doctor Pedro Recio de Agüero, que en cierta forma puede personificar la cuaresma, según

<sup>20</sup> REDONDO, 1998, p. 451.

Redondo<sup>21</sup>, le prohíbe comer los deliciosos manjares que se le ofrecen a los ojos. La última acción de Sancho gobernador pone de manifiesto dos de las características del bufón: la cobardía y la animalización. Esa noche la ínsula es asaltada por los enemigos y Sancho, como gobernador, debe ponerse al frente de la defensa de sus dominios. Sus súbditos lo entablan con dos escudos (paveses), uno por delante y otro por detrás, de tal manera que no puede moverse, ya que cuando lo intentó: “fue a 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” (II, 53, p. 442). Sancho ha sido deshumanizado; ha pasado de ser un hombre a convertirse en un galápago, un tocino o una barca. Además esta posición embarazosa provoca la risa entre la “gente burladora” que continúa dándole miedo e infligiéndole daño físico, pues algunos de ellos se suben encima de él. Se dan en este episodio los tres elementos de la bufonería: cobardía, daño físico y animalización del bufón. Son estos más ejemplos de la risa por fealdad de la que he venido hablando.

Pero el humor no desaparece con la partida del palacio de los duques, porque bufones lo siguen siendo, aunque en menor grado, durante su estancia en Barcelona; en esta ciudad los dos personajes se convierten en el hazmerreír de todos los habitantes, alguno de los cuales le cose a don Quijote un pergamino en la espalda para que todos los que se cruzaran con él supieran de quién se trataba. Cervantes, en cierta manera democratiza la risa, porque en una ciudad donde domina la burguesía su protagonista también sirve para alegrar la vida de todos sus pobladores. Así se entiende el comentario que don Antonio Moreno le hace al bachiller Sansón Carrasco, cuando éste derrota a don Quijote en la playa:

—¡Oh señor... Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? [...] y si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera de ellas puede volver a alegrar a la misma melancolía (II, 65, pp. 536-37).

Pero la derrota de don Quijote en Barcelona no supone el fin del humor en la novela, pues todavía van a pasarle por encima seiscientos puercos, en la última humillación sufrida por el derrotado caballero, que la acepta con resignación. El humor en esta Segunda Parte llega hasta el último capítulo cuando Sancho trata de animar a su moribundo señor recordándole su pretensión de convertirse en pastor literario, género que también Cervantes habría podido parodiar con cierta extensión, pues también estaba en el punto de mira de los moralistas; de hecho en los episodios con los cabreros en la Primera Parte ya se pueden apreciar ciertos atisbos de crítica, que se ahonda cuando en la segunda parte se encuentra con esa especie de Arcadia fingida burguesa, cuyo episodio termina con los dos protagonistas atropellados por

<sup>21</sup> REDONDO, 1998, p. 468.

una manada de toros. Hubiera sido interesante ver qué locuras habría comedido don Quijote disfrazado de pastor, porque ciertamente el género pastoril también se prestaba a la parodia a la que Cervantes había sometido a la literatura de caballerías, pero el escritor decidió que su personaje ya había cumplido su misión, que con el humor y la risa provocada por él quedaba ya difunto este tipo de literatura anacrónica, muy alejada de los valores propuestos por la nueva sociedad burguesa que estaba surgiendo. Cervantes ha conseguido lo que pretendía con las fanegas de risa (II, 44, p. 368) que había prometido al lector del siglo XVII. Pero también nosotros, lectores del siglo XXI, nos reímos con las aventuras de estos dos entrañables personajes, porque el humor del *Quijote* ha logrado traspasar la barrera del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- APULEYO, *Asno de oro*, ed. José María Royo, Madrid, Cátedra, 1998.
- BREMMER, J. y ROODENBURG, H., coords., *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1990.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- DESCLOS, Marie-Laurence, dir., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, "El *Quijote* muerto de risa", *Cervantes*, 19.2 (1999), pp. 11-22.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, 2 vols., Granada, CSIC, 1992.
- Félix Magno (I-II)*, ed. Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, trad. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer "El Quijote"*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987.
- RUSSELL, Peter E., "Don Quijote a carcajadas", en *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 407-40.
- SALINAS, Pedro, "Don Quijote en presente", en *Ensayos de literatura hispánica (Del "Cantar de Mío Cid" a García Lorca)*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 75-87.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.