

**De uñas caireladas y manos no muy limpias:
el detalle de la suciedad en las *Novelas ejemplares*, de Cervantes a Caravaggio¹**

Alexandra Chereches
(Villanova University)

Mais, au moins, dites-moi, Madame, par quel sort,
votre Clitandre a l'heur de vous plaire si fort ?
Sur quel fonds de mérite, et de vertu sublime,
appuyez-vous, en lui, l'honneur de votre estime ?
Est-ce par l'ongle long, qu'il porte au petit doigt,
qu'il s'est acquis, chez vous, l'estime où on le voit ?
Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau monde,
Au mérite éclatant de sa perruque blonde?

(Molière, *Le misanthrope*, Acto I, Escena 3, vv. 475-482).

Escupía Sancho a menudo, al parecer, un cierto género de saliva pegajosa y algo seca.

(*Quijote*, II, 13).

1. "...Que seas limpio y que te cortes las uñas"

Las diferentes alusiones a los brazos, las manos y las uñas en varios pasajes de las *Novelas ejemplares* merecen un análisis detallado, en tanto en cuanto, por su constante aparición y el énfasis en las descripciones, parecen ser de cierta relevancia para el narrador. Más allá del abrazo como símbolo de la amistad² o de la limpieza de las manos como reflejo de la pureza del alma,³ vamos a empezar con varios pormenores mucho más prosaicos que aparecen en algunas *Novelas ejemplares*,⁴ como el de la higiene (o la falta de ella) en diversos personajes, espacios y objetos. Como trataremos de demostrar, Cervantes emplea los consejos de cuidado personal como una suerte de prototipo de modernidad e independencia del hombre, con elementos que evocan los

¹ Este trabajo se ha realizado durante mi estancia en Villanova University, gracias a una beca MECD/Fulbright (2015-2017). Agradezco la lectura y sugerencias de José Manuel Pedrosa, Juan Fernández-Mayoralas, Carmen Peraita y Javier Jiménez Belmonte.

² Recuérdese el transcendental gesto de don Quijote y Cardenio, en Sierra Morena, donde "simbólicamente, el abrazo nos da a entender que un loco se reconoce en el otro" (Pabón 374). Asimismo, en "La ilustre fregona", los abrazos entre Carriazo y Avendaño son fundamentales (II, 193). No hay que olvidar el símbolo de amistad que une, desde el primer instante de reconocimiento, a Rinconete y Cortadillo: "y levantándose Diego Cortado, abrazó a Rincón, y Rincón a él, tierna y estrechamente, y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna..." (I, 198). Así lo resume Claudio Guillén: "la esencial soledad del pícaro es lo que Cervantes empieza por suprimir. Las dos novelas ejemplares que arrancan del modelo picaresco, el 'Rinconete' y 'La ilustre fregona', se basan en el esquema de los dos amigos" (Guillén 503).

³ Este aspecto aparece muy tratado en "La gitanilla", como veremos.

⁴ Empleo los dos tomos editados por Harry Sieber para Cátedra; preciso el volumen y la página detrás de cada fragmento.

tratados de urbanidad de la época.⁵ Ello nos permite, asimismo, reconsiderar el estudio de Roland Barthes acerca del efecto de lo real y aplicarlo a esa “mesa de trucos” que el autor alcalaíno pone “en la plaza de nuestra república” (I, 52). Además, hemos decidido incluir, en esta investigación, el aspecto visual, gracias, sobre todo, a cuadros de Caravaggio y Murillo, que revelan una preocupación semejante a la de Cervantes en cuanto al detalle de la suciedad, rasgo que, indudablemente, convierte a estos artistas en paradigmas de lo moderno.⁶

En este contexto, tal y como sostiene Norbert Elias, hay que recalcar que

si se pretenden estudiar las diversas tradiciones sociales, de las que proceden los rasgos generales comunes, la unidad profunda de las diversas tradiciones nacionales de Occidente, no basta con recordar a la Iglesia cristiana y a la común herencia romano-latina, sino que hay que tener en cuenta también la imagen de estas grandes formaciones sociales prenacionales que van surgiendo a la sombra de la diferenciación nacional occidental, merced al ascenso de las clases bajas y medias que hablan la lengua vernácula. Aquí es donde se establecen los modelos de la transición pacífica, que hacen más o menos imperativa para todas las clases sociales la transformación de la sociedad europea a partir de fines de la Edad Media; aquí es donde se «dulcifican», «pulen» y «civilizan» las costumbres groseras y rudas y los hábitos irreprimidos de la sociedad medieval y de su clase guerrera alta, que son la consecuencia necesaria de una vida permanentemente amenazada e insegura. La presión de la vida cortesana, la competencia por conseguir el favor del príncipe o de los «grandes» y, en general, la necesidad de diferenciarse de los demás y de luchar por mayores oportunidades con medios relativamente pacíficos por medio de las intrigas y de la diplomacia, impusieron una contención de las emociones, una autodisciplina o *self-control*, una racionalidad cortesana peculiar que hacían que el cortesano de la época representara la quintaesencia del hombre racional a los ojos de la burguesía opositora del siglo XVIII. (Elias 260)

Por lo que a los Siglos de Oro se refiere, no podemos pasar por alto la suciedad de las calles y ciudades más ilustres,⁷ así como la ausencia de aseo, no solo en las capas más bajas de la sociedad, sino también entre los poderosos. Ya recordaba Quevedo, con su humor acedo, que

⁵ “La noción de limpieza que se instala, hasta poner en juego todos los recursos del espectáculo, en esta sociedad cortesana que «teatraliza» ademanes, gestos, actitudes y atuendos está regida por las reglas de los tratados de urbanidad” (Canavese, sin paginación). Un buen ejemplo es el *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco (1593/1603).

⁶ “From the point of view of interpretation, the rejection of rigid authority, empathy with the outcast, the unmasking of power, the coincidence of Caravaggio’s art with the new world view revolving around heliocentricity, *eros*, particularly the celebration of homosexual desire, and an element of sadomasochism, are the aspects most stressed by contemporaries” (McTigue 103).

⁷ Francisco Núñez Roldán escribe, a propósito de Sevilla: “el mal olor era dueño de la ciudad y se asociaba con enfermedad y muerte, sin que se supiera a ciencia cierta la relación causa efecto entre ellos. El mal olor que se respiraba era el resultado de un complejo de factores entre los que se hallaban (...) [la] deficiencia viaria, la carencia de un servicio permanente de limpieza pública municipal y la ausencia de una cultura de la higiene privada y pública, aunque la paradoja fuese que los vecinos protestaban por la suciedad, siendo sus causantes. Ellos arrojaban la basura de sus casas en los callejones, en las plazas, junto a las murallas, en la ronda o extramuros; ellos tiraban las aguas sucias en mitad de la calle y era raro que contribuyesen individualmente a su limpieza y decoro. Ellos fueron los acusados en 1581 por los curas de la parroquia de San Isidro, de echar inmundicias reiteradamente junto a la puerta mayor de la iglesia” (Núñez Roldán 21-22).

En términos más generales, no podemos obviar el evocador primer capítulo de Patrick Süskind sobre los olores en el París del siglo XVIII en *Das Parfüm, die Geschichte eines Mörders* (1985).

“piojos cría el cabello más dorado, / legañas hace el ojo más vistoso, / en la nariz del rostro más hermoso, / el asqueroso moco está enredado” (Manrique Martínez 140, nota 30). Cervantes, mucho más moderado, revela una obsesión por retratar varios elementos corporales y, ya en el Capítulo XLIII del *Quijote*, el caballero andante aconseja lo siguiente a Sancho Panza, recién nombrado gobernador de la Ínsula Barataria:

Atentísimamente le escuchaba Sancho y procuraba conservar en la memoria sus consejos, como quien pensaba guardarlos y salir por ellos a buen parto de la preñez de su gobierno. Prosiguió, pues, don Quijote y dijo:

—En lo que toca a cómo has de gobernar tu persona y casa, Sancho, lo primero que te encargo es que seas limpio y que te cortes las uñas sin dejarlas crecer, como algunos hacen, a quien su ignorancia les ha dado a entender que las uñas largas les hermocean las manos, como si aquel escremento y añadidura que se dejan de cortar fuese uña, siendo antes garras de cernícalo lagartijero, puerco y extraordinario abuso.

Con respecto a un episodio posterior, Bénédicte Torres recuerda cómo

en la carta que el gobernador envía a don Quijote, se plantea el problema de la compatibilidad entre unas responsabilidades políticas importantes y una preocupación excesiva por las apariencias. En realidad, poco se dice del aspecto exterior del gobernador, esa relativa sobriedad contrasta con las alusiones anteriores al escudero poco pulcro. Así, en el capítulo 26 de la primera parte, cuando Sancho imagina una promoción social y sentimental después de ascender don Quijote a emperador, se ve casado tras enviudar de una doncella de la emperatriz. El desfase es total entre su actitud y sus palabras: ‘Decía esto Sancho con tanto reposo, limpiándose de cuando en cuando las narices.’ (Torres 232)

Esta dosis de realismo y comicidad es palmaria tanto en el *Quijote* como en otros textos de Cervantes; en este análisis, enlazaremos algunos detalles de las *Novelas ejemplares* con aspectos de la historia del arte (enfocándonos, sobre todo, en Caravaggio), pues, tal y como sostiene Stephen Greenblatt, existe en los artistas de la modernidad, un amor por la belleza y el placer que se extiende tanto a la vida como a la muerte y que “characterizes Montaigne’s restless reflections on matter in motion, Cervantes’s chronicle of his mad knight, Michelangelo’s depiction of flayed skin, Leonardo’s sketches of whirlpools, Caravaggio’s loving attention to the dirty soles of Christ’s feet” (Greenblat 9).

2. “Una guitarrilla algo grasienta”

El fragmento en el que don Quijote previene a Sancho de seguir modas antihigiénicas, como hacían los hidalgos al dejarse crecer las uñas, en señal de que no realizaban ningún oficio manual, nos permite explorar también otros pasajes de las *Novelas ejemplares* donde se menciona esta parte de los dedos. El lector atento puede apreciar cómo Cervantes no olvida, en “El coloquio de los perros”, la universal manía de morderse las uñas, esta vez, analizando el comportamiento de un poeta embobado en sus octavas:

BERGANZA. —(...) Cada mañana, juntamente con el alba, amanecía sentado al pie de un granado, de muchos que en la huerta había, un mancebo, al parecer estudiante, vestido de

bayeta, no tan negra ni tan peluda que no pareciese parda y tundida. Ocupábase en escribir en un cartapacio y de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía las uñas, estando mirando al cielo; y otras veces se ponía tan imaginativo, que no movía pie ni mano, ni aun las pestañas: tal era su embelesamiento. (II, 350-351)

Este tipo de pormenores han sido estudiados por Roland Barthes en la literatura francesa, en cuya obra, el análisis estructural

tiene que hacerse cargo de todos los detalles superfluos, lo cual equivale a mostrar que no son superfluos, que ellos también tienen un lugar y una función en la estructura. Barthes considera primero la superfluidad descriptiva como la supervivencia de una antigua tradición, la del discurso epidíctico, donde el objeto de la descripción contaba menos que el despliegue de imágenes y de metáforas brillantes que mostraban el virtuosismo del autor solo para satisfacer el placer ‘estético’ del auditor o del lector (...). La utilidad del detalle inútil consiste en decir: soy lo real. Para estar ahí, lo real no tiene necesidad de tener una razón de estar ahí. Por el contrario, prueba su realidad por el hecho mismo de que no sirve para nada, y por lo tanto nadie tuvo una razón para inventarlo. (Rancière 18-19)

Otro apunte curioso es el de las uñas largas y sucias de las manos de Rinconete y Cortadillo: “estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros” (I, 193). La suciedad de ambos pícaros está íntimamente ligada a su condición social miserable, que Cervantes vuelve a puntualizar tras el abrazo de los dos jóvenes, quienes estaban en el suelo polvoriento “y, levantándose, Diego Cortado abrazó a Rincón y Rincón a él tierna y estrechamente, y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna con los ya referidos naipes, limpios de polvo y de paja, mas no de grasa y malicia; y, a pocas manos, alzaba tan bien por el as Cortado como Rincón, su maestro” (I, 198). Antes de entrar a trabajar como muchachos de la esportilla, tratando de encubrir su oficio de ladrones, Rincón y Cortado reciben estos consejos del chico asturiano que encuentran en la ciudad de Sevilla: “y, preguntándole al asturiano qué habían de comprar, les respondió que sendos costales pequeños, limpios o nuevos, y cada uno tres espuestas de palma, dos grandes y una pequeña” (I, 200-201). Por tanto, el narrador gusta de enfatizar algo que nos parece trascendental:

la singularidad de la descripción (o del ‘detalle inútil’) en el tejido narrativo, su soledad, designa una cuestión de la máxima importancia para el análisis estructural de los relatos. Esta cuestión es la siguiente: todo, en el relato, es significativo y cuando no, cuando en el sintagma narrativo subsisten ciertas zonas insignificantes, ¿cuál sería, en definitiva, si nos podemos permitir hablar en estos términos, la significación de esta insignificancia? (Barthes 181)

Los costales, precisa el asturiano, han de ser limpios o nuevos. Obviamente, la buena apariencia⁸ de las espuestas atrae a la clientela de los dos pícaros: “en esto, llegaron un medio estudiante y un

⁸ El tema de lo aparente es crucial en una época donde importa más parecer limpio que serlo, tal y como recuerda Georges Vigarello: “les repères les plus anciens sont ceux du savoir-vivre avant d’être ceux de la santé : c’est bien l’apparence qui l’emporte. Avec eux, le corps est ‘traité’ par ses enveloppes les plus extérieures. La ‘figure’ qu’ils composent correspond assez bien aux systématisations de la sociabilité courtoise, au Moyen Âge : travail sur

soldado, y, convidados de la limpieza de las espuestas de los dos novatos, el que parecía estudiante llamó a Cortado, y el soldado a Rincón” (I, 202).

Otro gesto que nos interesa es el del sacristán a quien los muchachos roban la bolsa con el dinero perteneciente al tercio de una capellanía: “sacó, en esto, de la faldriquera un pañuelo randado para limpiarse el sudor, que llovía de su rostro como de alquitara; y, apenas le hubo visto Cortado, cuando le marcó por suyo” (I, 204-205). La figura del eclesiástico, nervioso y sudoroso por lo que acaba de acontecerle, se dota de mayor vitalidad al incidir en esa imagen limpiándose la cara.

Estos detalles ínfimos y, en apariencia, inútiles (ya que no aportan nada sustancial a la narración) son los que dan ese “efecto de lo real” que menciona Barthes y que enriquecen el relato, del mismo modo a como Caravaggio deja patente, en los dedos de Baco, la suciedad de las uñas:

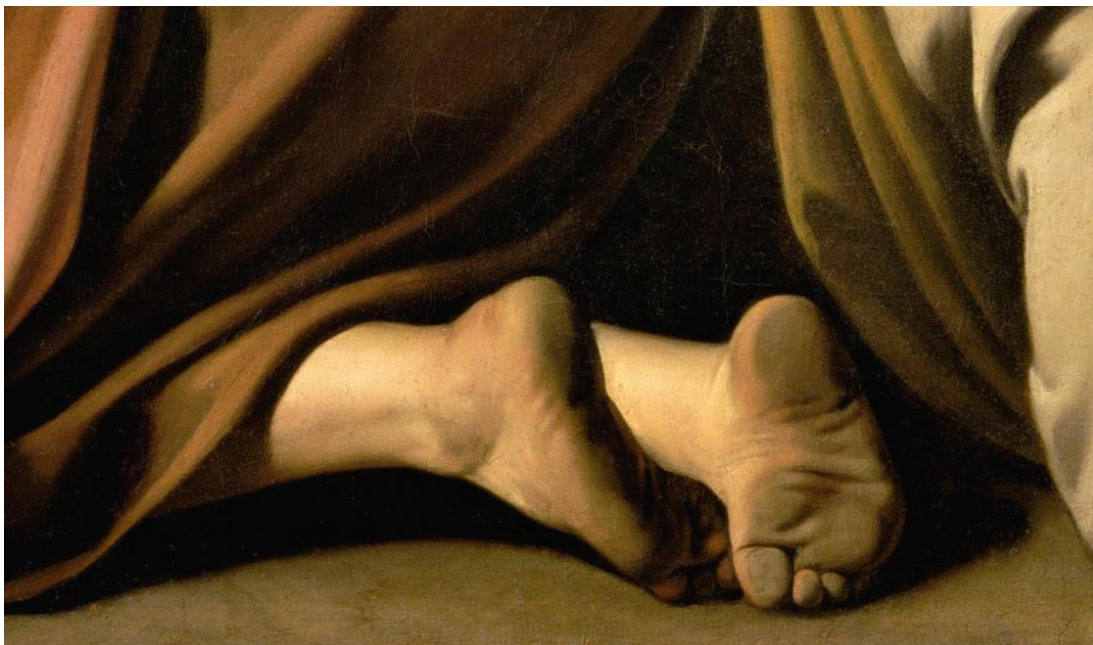


Michelangelo Merisi da Caravaggio, detalle de *Baco* (1595),
Galería Uffizi, Florencia.

l'apparence, dans lequel l'allusion toujours rapide à la propreté relève de la convenance et balaie le seul champ du regard” (Vigarello 55).



Lo mismo sucede con los pies sucios de innumerables personajes retratados por el artista barroco, que provocaron escándalo entre sus coetáneos:



Caravaggio, detalle de *Madonna del Rosario* (1604/1605), Kunsthistorisches Museum, Viena.

Así pues,

while Caravaggio's art could not evade the dialectics of exclusion that governed the elite's fashion for his lifelike representations of the poor, he does endow the marginal with a rare, perhaps unprecedented, dignity and reality effect. In this sense, the pilgrim's dirty feet are meaningful, because they broaden the range of what could be included in representations of the 'sacred'. (Sperling 134)

Esta separación entre lo profano y lo sagrado aparece, en las *Novelas ejemplares*, bajo la forma de lo villano y lo noble, como analizaremos más adelante.

Volviendo a “Rinconete y Cortadillo”, un episodio crucial es el de la llegada de los pícaros a la casa de Monipodio, que no invita a entrar por su aspecto exterior y que, sin embargo, alberga un patio que asombra a los visitantes:

Y, adelantándose un poco el mozo, entró en una casa no muy buena, sino de muy mala apariencia, y los dos se quedaron esperando a la puerta. Él salió luego y los llamó, y ellos entraron, y su guía les mandó esperar en un pequeño patio ladrillado, y de puro limpio y aljimifrado parecía que vertía carmín de lo más fino. (I, 209)

La elección del adjetivo *aljimifrado* es interesante, ya que apenas tiene recorrido histórico y a ella le ha dedicado Manuel Alvar un breve trabajo en el que se decanta por la palabra *aljojifado*, que aparece en el manuscrito *Porras* y que era término local muy conocido en el sur:

tiene una etimología bien sabida: hispanoárabe tardío *gaffifa* «esponja», de la raíz *g-f-f* «enjuagar» (Corominas). En el *Atlas Lingüístico-Etnográfico de Andalucía* (III, 787) hay un área muy bien definida de *aljojififa* y sus muchas variantes fonéticas: ocupa íntegramente las provincias de Huelva, Sevilla, Cádiz, y la frontera de Córdoba con Sevilla y Málaga, provincia esta en la que llega hasta su centro. Es decir, no algunos puntos, sino toda la Andalucía occidental. De *aljimifrado*, ni sombra, como tampoco en Covarrubias, *Tesoro* de Gili Gaya o Terreros. (Alvar 37-38)

Concluye el erudito que “*aljojifado* nada tiene de extraño en Sevilla y llega hasta hoy mismo. *Aljimifrado* será un *hápax legomenon*, sin autoridades en lo antiguo y en lo moderno y, por tanto, sin ningún arraigo. Puro error del impresor” (Alvar 38). El hecho de que Cervantes haya querido emplear una palabra típica de la zona adonde acaban de llegar Rincón y Cortado manifiesta su esmero por la precisión y el colorido local.

Una vez descrito el espacio al que acceden los dos muchachos, aparece la figura de Monipodio, casi a la manera de una entrada teatral, a la que el narrador le dedica un párrafo donde reseña su vestimenta y cuerpo:

llegóse en esto la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien visto de toda aquella virtuosa compañía: parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso, los ojos hundidos: venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque, tanto era el

vello que tenía en el pecho:⁹ traía cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo anchos y largos hasta los tobillos, el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pechos, a do colgaba una espada ancha y corta, a modo de las del perrillo; las manos eran cortas y pelosas, los dedos gordos, y las uñas hembras y remachadas; las piernas no se le parecían, pero los pies eran descomunales de anchos y juanetudos. En efecto, él representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo. (I, 211)

Claramente, esta introducción al físico de Monipodio tiene no solo el objetivo de impactar por lo escabroso de su cuerpo, sino que es metáfora del poder de los rufianes.¹⁰ La mención a las uñas “hembras y remachadas” ofrece un juego de palabras entre *hembra* y *macho*: de un lado, son “anchas y cortas” y, de otro, son “algo torcidas hacia dentro” (Rodríguez Marín 400). El narrador dirige su foco de atención hacia un detalle que individualiza y dota de autenticidad al jefe de la cofradía, a la vez que provoca cierta repulsa por parte del lector.

En este orden de cosas, apreciamos nuevamente el empeño por dotar de un realismo total a la obra de arte en Caravaggio: nos detenemos, ahora, en *La crucifixión de San Pedro*, donde los pies y las uñas sucias vuelven a aparecer:

⁹ “Although the most important hair messages come from head hair (because that is what we most commonly see), body hair also sends its own messages. Global body hair is a common male attribute and is generally tolerated on a male body —anywhere and everywhere, short or long. For the female, though, body hair is a different matter, and women of many eras have gone to great lengths to banish any hairs beyond those of a prepubescent girl. Modern women certainly know the experience of being plucked, waxed, and lasered, but it’s hardly a new phenomenon. In 1486, Botticelli captured the idealized body in his painting *The Birth of Venus* —the image of a sexually mature goddess, utterly hairless besides long, attractive tresses flowing from her scalp” (Stenn 64).

¹⁰ “Everything about the man is exuberant, disproportionate and out of scale. Where the other characters don disguises and assume various attitudes —student garb, eyeglasses, outlandish genuflections, swagger— it is Monipodio’s nature and nakedness that unrestrainedly burst forth upon the reader’s sensibility. He is «rustic and massive», primeval in the midst of artifice. Ironically, this «barbarian» has engineered a social order that is most delicately attuned to human psychology and to political reality” (Nimetz 84-85).



Caravaggio, *La crucifixión de San Pedro* (1602), Capilla Cerasi en Santa Maria del Popolo, Roma.

Este cuadro, con sus imponentes escorzos y el juego de luces y sombras, lleva hasta sus extremos el momento de tensión en el que los tres hombres intentan levantar la cruz del mártir, haciendo

partícipe al espectador de ese esfuerzo y empuje.¹¹ Los pies que vemos a la izquierda, en la parte inferior, se apoyan, desnudos, en la tierra y buscan la estabilidad necesaria para subir la cruz:



A lo largo de los tiempos, la suciedad ha estado ligado a la inmoralidad y la indecencia, pues,

despite its materiality as a substance that leaves a mark, dirt has no representational capability and resists being «read». This is partly due to its paradoxical semantic properties: in the form of soil, dirt is a fertile substance that generates and sustains life, but is also that which covers and buries and makes opaque. Dirt constitutes a border between being and non-being. It is the uncontainable material dissolution of matter that becomes the dust of mortification and physical decay. Because of this, dirt is cast aside through purification rituals, in order that the body might live. The fundamental relationship between humanity and the soil is linked to the first man and the story of creation with Adam, from the Hebrew «adama» meaning soil. (McCormack 3)

En este sentido, en las *Novelas ejemplares*, encontramos numerosos pasajes en los que la relación entre limpieza y suciedad contiene, soterrada, la idea de pureza del alma o nobleza, frente a la bajeza, como sucede en “El coloquio de los perros”: “Díjome la moza, en habiéndome quitado la

¹¹ “Caravaggio does away with the viewer as outsider; he turns the viewer into an actor; he makes him participant in the plot that is unfolding, not in front of the viewer’s eyes, from a privileged position, but all around him, at his same level; he obliges the viewer to feel responsible for his miserable brothers and sisters” (Manguel 282).

carne: «Andad, Gavilán, o como os llamáis, y decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fíe de animales, y que del lobo un pelo, y ese de la espuerta». Bien pudiera yo volver a quitar lo que me quitó, pero no quise, por no poner mi boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y blancas” (II, 305). El contraste es obvio y el propio Cipión se encarga de subrayarlo: “Aprovechándote vas, Berganza, de mi aviso: murmura, pica y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca” (II, 308). Esta relación entre la lengua y las murmuraciones es una constante en “El coloquio de los perros” y el narrador insiste siempre en la limpieza como símbolo de la intención noble, libre de difamaciones y calumnias (la huéspedada, defendiéndose de las tretas del alguacil y la Colindres, dirá: “y hago este oficio muy limpiamente y sin daño de barras”, II, 326; asimismo, Berganza recuerda cómo los estudiantes “arrojaban los bonetes o sombreros, y yo se los volvía a la mano limpiamente y con muestras de grande regocijo”, II, 315).

La relación entre nobleza y pureza resurge de manera insistente, por ejemplo, en “La ilustre fregona”, donde Carriazo muda su traje de pícaro sucio por otro: “estúvose allí quince días para reformar la color del rostro, sacándola de mulata a flamenca, y para trastejarse y sacarse del borrador de pícaro y ponerse en limpio de caballero” (II, 142). El mismo narrador exclama: “¡Oh, pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla (...). Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio...” (II, 141). Esta antítesis se lleva al extremo en la figura de Carriazo, en quien “vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto” (II, 140). Nada tiene que ver Carriazo con algunos protagonistas de los cuadros de Murillo, por ejemplo:



Niños comiendo melón y uvas (1645-1650), Alte Pinakothek, Múnich.



Invitación al juego de pelota (ca. 1670), Dulwich Picture Gallery, Reino Unido.



Niños comiendo de una tartera (1670-1675), Alte Pinakothek, Múnich.



Niños jugando a los dados (ca. 1665-1675), Alte Pinakothek, Múnich.

Se puede comprobar el realismo de este mundo de golfillos, vagabundos, mendigos y pícaros, que llevan peripecias muy diferentes a las de la vida de Carriazo y Avendaño:

ya que Cervantes no puede dar a sus ‘pícaros’, en sus picardías, la limpieza moral, les da, al menos, la limpieza física: el patio de Monipodio, «de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino», y ninguno de los que en él están es sórdido, ni lleva harapos malolientes, ni envuelve en sucios hilachos llagas reales o fingidas, como ocurre en la verdadera picaresca. De las mozas de partido, la Cariharta «puede competir en limpieza» con la Gananciosa; y la Mostrenca de *El rufián viudo* —por otro aspecto repulsiva— es «muchacha limpia y lo es por todo extremo». Hasta en la patético-risible escena del adulterio de Lorenza, la mujer de *El viejo celoso*, Cervantes atenúa la idea de la suciedad moral con la reiterada expresión de la limpieza física. (Aveleyra 157)

La dicotomía pureza-nobleza es parte elemental del argumento en “La gitanilla”, donde el narrador habla del recato, la prudencia y discreción de Preciosa:

Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y, aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. (I, 63-64)

Uno de sus admiradores, un poeta, se pregunta:

Entre pobres y aduares
¿cómo nació tal belleza?
O ¿cómo crio tal pieza
el humilde Manzanares? (I, 75)

Desde el comienzo de la novela, se va esclareciendo que Preciosa no es gitana, sino que pertenece a otro mundo: su belleza y su decoro así lo prueban. Igualmente, hay que puntualizar que es rubia y de ojos verdes:

Y apenas hubieron entrado las gitanas, cuando entre las demás resplandeció Preciosa como la luz de una antorcha entre otras luces menores. Y así, corrieron todas a ella: unas la abrazaban, otras la miraban, estas la bendecían, aquellas la alababan. Doña Clara decía: —¡Este sí que se puede decir cabello de oro! ¡Estos sí que son ojos de esmeraldas! (I, 77)

Esta alusión al cabello es interesante, por cuanto que reaparece en “La ilustre fregona”, donde el pelo de Constanza tiene un color que “salía de castaño y tocaba en rubio; pero, al parecer, tan limpio, tan igual y tan peinado, que ninguno, aunque fuera de hebras de oro, se le pudiera comparar” (II, 156). Asimismo, en “El amante liberal” Ricardo, lleno de celos y cólera, se dirige de esta manera a Cornelio, pretendiente de Leonisa, tachándolo de afeminado.¹²

¹² Los remilgos y afectaciones de los varones también se plasman en la imagen del alfeñique: “Mas ella, que tenía puestos los ojos en Cornelio, el hijo de Ascanio Rótulo, que tú bien conoces (mancebo galán, atildado, de blandas

Si esa tu reposada condición tuviera Aquiles, bien seguro estuviera Ulises de no salir con su empresa, aunque más le mostrara resplandecientes armas y acerados alfanjes. Vete, vete, y recreáte entre las doncellas de tu madre, y allí ten cuidado de tus cabellos y de tus manos, más despiertas a devanar blando sirgo que a empuñar la dura espada. (I, 144-145)

No faltan las críticas en “El licenciado Vidriera”, donde Tomás Rodaja ataca a varios hombres barbudos del siguiente modo:

Otro traía las barbas jaspeadas y de muchas colores, culpa de la mala tinta; a quien dijo Vidriera que tenía las barbas de muladar overo. A otro, que traía las barbas por mitad blancas y negras por haberse descuidado, y los cañones crecidos, le dijo que procurase de no porfiar ni reñir con nadie porque estaba aparejado a que le dijese que mentía por la mitad de la barba. (II, 68)

Por su parte, la barba relacionada con las mujeres es símbolo de brujería, como se observa en Marialonso, insultada por sus compañeras (“entreoyeron las mozas los requiebros de la vieja, y cada una le dijo el nombre de las Pascuas: ninguna la llamó vieja que no fuese con su epítecto y adjetivo de hechicera y de barbuda” [II, 128]) y en la vieja Cañizares de “El coloquio de los perros” (“fuese la gente maldiciendo a la vieja, añadiendo al nombre de hechicera el de bruja, y el de barbuda sobre vieja” [II, 336]).

Tampoco se olvida Cervantes de la calvicie, esta vez como consecuencia de los sinsabores que le trae al Alférez Campuzano el matrimonio con doña Estefanía en “El casamiento engañoso”:

mudé posada y mudé el pelo dentro de pocos días, porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dándome una enfermedad que llaman *lupicia*, y por otro nombre más claro, *la pelarela*. Halléme verdaderamente hecho pelón, porque no tenía barbas que peinar ni dineros que gastar. (II, 292)

Resta mencionar la limpieza de los espacios, comidas y ropa en general, que el narrador de las *Novelas ejemplares* concreta en numerosas ocasiones. En “El licenciado Vidriera”, se resalta que a Tomás “contentóle Florencia en extremo, así por su agradable asiento como por su limpieza, sumptuosos edificios, fresco río y apacibles calles. Estuvo en ella cuatro días, y luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo” (II, 49).

En “El celoso extremeño”, Loaysa tocará música con “una guitarrilla algo grasienta” (II, 107) y cambiará sus ropas para aparentar pobreza:

fingiendo Loaysa, que así se llamaba el virote, que iba fuera de la ciudad por algunos días, se quitase de los ojos de sus amigos, como lo hizo; y, hecho esto, se puso unos calzones de

manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados...” (II, 142-143).

Parece ser un término bastante caro a Cervantes, pues aparece en “La gitanilla” (“Pero en un tras, en un tris, / el enojo se te pasa / y quedas como alfeñique, / o como cordera mansa” [I, 79]) y en “El licenciado Vidriera” (“y en esto tuerce los labios, pone en arco las cejas y se rasca la faldriquera, y de entre otros mil papeles mugrientos y medio rotos, donde queda otro millar de sonetos, saca el que quiere relatar, y al fin le dice con tono melifluido y alfeñicado...” [II, 59]).

lienzo limpio y camisa limpia; pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre en toda la ciudad los traía tan astrosos. (II, 107)

Esta referencia da cuenta de la importancia que tiene para Cervantes el detalle de la vestimenta, así como el papel que esta cumple dentro de la sociedad del momento:

el valor, la distinción y las novedades del traje, más que en drásticos cambios de forma, se asentaba en tejidos costosos, bordados y ornamentos de metales preciosos y encajes de gran valor —los cuales eran arrancados de las telas antes de pasar las prendas a otros—, así como en la meticulosa y difícil confección que involucraba a numerosos artesanos. En contraste con el aspecto de los más pudientes, la ropa de las clases bajas se distingue por sus tejidos burdos de color pardo y por su uniformidad y estabilidad de hechuras. La ropa desechada de los superiores se reconstruía, despreciaba y adaptaba para la venta o para la recompensa por servicios. (Juárez Almendros 51)

En “La señora Cornelia”, la mujer protagonista mira al bebé, que luego reconocerá como suyo: “tomóle ella en los brazos y miróle atentamente, así el rostro como los pobres aunque limpios paños en que venía envuelto” (II, 251). La ropa del recién nacido cumple, en esta novela, un papel esencial, ya que los vestidos ricos y adornados de joyas son los que permiten la anagnórisis. En cuanto a los gestos, en esta misma historia se describe la siguiente escena: “llovíanle líquidas perlas de los ojos, y limpiábaselas con un lienzo blanquísimo y con unas manos tales, que entre ellas y el lienzo fuera de buen juicio el que supiera diferenciar la blancura” (II, 251). La metáfora y la hipérbole cargan de lirismo este pasaje.

Una situación parecida se da en “El celoso extremeño”: “...y quedando solos los cinco, sin esperar que otro hablase, con sosegada voz, limpiándose los ojos, desta manera dijo Carrizales...” (II, 132). Esa forma de quitarse las lágrimas es la base para dar emoción y ternura ante un viejo resignado que se ha dado cuenta de sus errores. Hacia el final de “La ilustre fregona”, don Diego de Carriazo aparece preso, ocultando su rostro tras un pañuelo en esta escena tan minuciosamente descrita:

Venía el Asturiano todos los dientes bañados en sangre, y muy malparado y muy bien asido del alguacil; y, así como entró en la sala, conoció a su padre y al de Avendaño. Turbóse, y, por no ser conocido, con un paño, como que se limpiaba la sangre, se cubrió el rostro. Preguntó el Corregidor que qué había hecho aquel mozo, que tan malparado le llevaban. (II, 195)

En el humorístico episodio en el que Carriazo es continuamente perseguido por la Argüello, este le ruega a su amigo que le libre de la criada, dando el siguiente retrato de la misma:

—Una sola cosa te pido, en recompensa de las muchas que pienso hacer en tu servicio, y es que no me pongas en ocasión de que la Argüello me requiebre ni solicite; porque antes romperé con tu amistad que ponerme a peligro de tener la suya. Vive Dios, amigo, que habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua; todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento, ha dado en afeitarse

con albayalde, y así se jabelga el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro. (II, 165-166)

El albayalde (del árabe *al-bayād*, “la blancura”) aparece también en “Rinconete y Cortadillo” para la descripción de las dos mozas “de la casa llana”, la Escalanta y la Gananciosa: “al volver que volvió Monipodio, entraron con él dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza” (I, 218). Es un término muy común en la época y aparece con este mismo sentido de *afeite* en el *Corbacho* (“¡o que dientes podridos tyene de poner alvayalde, suzia como araña!”), en las *Coplas del Provincial* (“a tres libras de albaialde / asentadas en la tez”) o en *La Celestina* (“aquí llevo un poco de hilado (...) asi como (...) alcohol, albayalde y solimán, hasta agujas y alfileres”) (Mañllo Salgado 216).

En cuanto al aliento pestífero¹³ de la Argüello, este contrasta con el que despidе Preciosa en “La gitanilla”:

Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos,
perlas son que derrama con las manos;
flores son que despidе de la boca. (I, 96)

El poeta enamorado de Preciosa se refiere a su hermosura en términos típicamente exagerados, algo que Tomás Rodaja censura:

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas; y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y *que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia*; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Estas y otras cosas decía de los malos poetas, que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna. (II, 60)

La tríada ámbar-almizcle-algalia aparece ya en Juan Luis Vives, en su obra *De institutione feminae christiane*, donde recomienda a la mujer que

si no se afeitare la cara, límpiesela. Si no se lavare con aguas destiladas por alambiques o alquitaras, lávese con agua clara de la fuente o del río, si quisiere. Mas si no se enrubiare los cabellos con lejías compuestas y otros betunes, lávese la cabeza con su lejía común, y no tenga los cabellos sin peinar, ni desgñados ni llenos de caspa. Lo mismo podemos

¹³ El tema ha dado mucho de sí en la poesía burlesca de los Siglos de Oro: don Francisco de la Torre tiene un soneto titulado *A una niña alcanzada por medio de una vieja y después no proseguida por el mal aliento de su boca*. En la comedia *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel de Pina, don Canistrel dice lo siguiente de doña Fenicia: “A aborrecerse provoca / con mil partes diferentes; / tiene podridos los dientes / y le huele mal la boca” (vv. 401-404) (Mata Induráin 75).

decir de todo lo otro que toca a delicadezas del cuerpo, como son olores de ámbar, almizcle, algalia, estoraque; si de razón no se ha de holgar con delicados olores, tampoco no se agrade del hedor; mirarse ha en el espejo, no por estarse allí pintando todo el entero día, estregando y alisando su cara, sino porque no haya cosa en derredor de la cabeza que le esté mal, ni tenga alguna suciedad en la cara que le pueda afean su honestidad. (Vives 126-127)

Tanto en las descripciones cervantinas como en este fragmento de Vives reconocemos el buen olor como atractivo¹⁴, mientras que la pestilencia de la Argüello provoca un inmediato rechazo. Cervantes nos recuerda, además, en “Rinconete y Cortadillo”, la costumbre de perfumar las posesiones, como la bolsa robada por Cortado: este “entró la suya [su mano] en el seno y sacó una bolsilla, que mostraba haber sido de ámbar en los pasados tiempos” (I, 203). La precisión del paso del tiempo y de la desaparición del aroma es otro dato curioso del narrador. Finalmente, en “El casamiento engañoso”, el Alférez Campuzano incide sobre la limpieza y el cuidado de la casa en que vive con doña Estefanía, utilizando esta metáfora: “mis camisas, cuellos y pañuelos era un nuevo Aranjuez de flores, según olían, bañados en la agua de ángeles y de azahar que sobre ellos se derramaba” (II, 287).

3. A modo de conclusión

La comprensión de los modos en que el ser humano ha entendido la higiene y la suciedad a lo largo de la historia es uno de los asuntos más apasionantes de los estudios culturales, la sociología o la antropología. Tales detalles nos permiten construir una imagen mucho más completa de nosotros mismos y de la evolución que ha sufrido el concepto de lo limpio y lo sucio, tal y como ha mostrado ya Georges Vigarello, entre otros. El análisis de las *Novelas ejemplares* que hemos llevado a cabo en estas páginas nos ha facilitado no solo notas puramente informativas sobre las costumbres de la época de Cervantes: ha servido, sobre todo, para ver en qué medida los diversos narradores de esta obra juegan con nosotros en la “mesa de trucos”. Por tanto, consideramos que las referencias a la guitarrilla grasienta, a los harapos de Rincón y Cortado o a la manera de limpiarse las lágrimas de un Carrizales abatido no son meros apuntes accesorios: tienen una función estructural y nos dicen mucho acerca de un autor preocupado por dotar de realidad a cada personaje. Esto se evidencia en el *Quijote*, donde los olores y la suciedad reinan por doquier. Se trata, podríamos decir, de la información más íntima y directa que nos ofrecen nuestros semejantes y es su carta de presentación en una sociedad preocupada por las apariencias,

¹⁴ “Mucha gente sospechaba de las mujeres que se perfumaban, pues se pensaba que lo hacían para pescar marido. ‘El delicado olor a mejorana que despiende una virgen es más suave y embriagador que todos los perfumes de Arabia juntos’, escribió en cierta ocasión un moralista. El galanteo indiscreto era condenado; la tarea del olfato consistía, a lo más, en excitar deseos sin poner en peligro la honra.

Otros, por el contrario, recomendaban perfumarse todo lo posible, pues pensaban que los perfumes podían neutralizar los miasmas que impregnaban el aire. Por razones similares, a los sepultureros se les aconsejaba llevar encima bolas de algodón impregnadas en vinagre. Cleopatra se hacía embardunar cada día en alheña, aceite de oliva, jazmín y otras sustancias olorosas; la emperatriz Josefina usaba tal cantidad de almizcle para perfumarse que los criados de su dormitorio se desmayaban una y otra vez” (Vroon 202).

Para un repaso exhaustivo de los tratados de cosmética en la Edad Moderna, véase M^a Ángeles Ortego Agustín (2009).

como es el Siglo de Oro. No podemos pasar alto que, en muchos personajes, la limpieza exterior y la del alma están entroncadas con la limpieza de sangre, aspecto crucial para entender el Barroco.

Tanto Cervantes como Caravaggio o Murillo logran quitar la máscara idílica y armoniosa a sus personajes y revelan, mediante técnicas como el contraste, la humanidad de los mismos. Eso sí, todo depende de la perspectiva que adoptemos y de la verdad que defendamos:

—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. (I, XXXI)

Obras citadas

- Alvar, Manuel. “¿Aljimifrado o aljofifado?” *Anuario de Letras: Lingüística y Filología* 35 (1997): 37-41.
- Aveleyra, Teresa. “El humorismo de Cervantes.” *Anuario de Letras: Lingüística y Filología* 2 (2016): 128-162.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad.” *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. 179-188.
- Canavese, Gabriela Fernanda. “Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica.” *Cuadernos de Historia de España* 78.1 (2003), sin paginación. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0325-11952003000100007>.
- Cervantes, Miguel De. *Novelas Ejemplares I y II*. Harry Sieber ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Greenblatt, Stephen. *The Swerve. How the World became Modern*. New York/London: Norton, 2011.
- Guillén, Claudio. “La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes.” En Domenico Antonio Cusato & Loretta Frattale coords. *La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche, Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani*. Mesina: Andrea Lippolis Editore, 2002. 485-504.
- Juárez Almendros, Encarnación. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Woodbridge: Tamesis, 2006.
- Lambert, Gilles. *Caravaggio (1571-1610). A Genius Beyond His Time*. Gilles Néret ed. Eslovaquia: Taschen, 2015.
- Maíllo Salgado, Felipe. *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*. Salamanca: Universidad, 1998.
- Manguel, Alberto. “Caravaggio: The Image as Theatre.” *Reading Pictures: A History of Love and Hate*, New York: Random House, 2000. 263-286.
- Manrique Martínez, Jorge. “No siempre sirve el amor. Apostilla saliniana al soneto de Camoes *Sete anos de pastor Jacob servia*.” En María Rosa Álvarez Sellers ed. *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*. Valencia: Universitat de València, 1999. 131-142.
- Mata-Induráin, Carlos. “La comedia burlesca del Siglo de Oro: *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel de Pina.” *Revista Signos* XXXIV.49-50 (2001): 67-87.
- McCormack, Catherine. “Filthy Feet in Seicento Rome: Dirt as Relic and Text.” *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network* 4.1 (2013): 1-11.
- McTigue, Andrea. “«Resisting, by embracing Nothingness»: Reflections of Caravaggio (1573-1610) and his Art in Contemporary Literature.” En Jeffrey Morrison & Florian Krobb eds. *Text Into Image, Image Into Text: Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997. 95-104.
- Nimetz, Michael. “Genre and Creativity in *Rinconete y Cortadillo*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.2 (1990): 73-93.

- Núñez Roldán, Francisco. *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid: Sílex, 2004.
- Ortego Agustín, M^a Ángeles. “Discursos y prácticas sobre el cuerpo y la higiene en la Edad Moderna.” *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, VIII (2009): 67-92.
- Pabón, Tomás. “Cardenio en Cervantes, Shakespeare y Fletcher.” En Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Nápoles, 4-9 de abril de 1994*. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995. 371-378.
- Rancière, Jacques. “El barómetro de Madame Aubain.” *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Buenos Aires: Manantial, 2015: 17-34.
- Rodríguez Marín, Francisco. Edición crítica de Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla: Real Academia Española, 1905.
- Sperling, Jutta Gisela. “The Caravaggesque Moment: Roman Charity as Figure of Dissent.” *Roman Charity. Queer Lactations in Early Modern Visual Culture*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2016: 103-174.
- Stenn, Kurt. *Hair. A Human History*. New York / London: Pegasus Books, 2016.
- Süskind, Patrick. *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Torres, Bénédicte. “De la escenificación del cuerpo grotesco a la del cuerpo socializado.” *Cuerpo y gesto en El Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002: 218-282.
- Vigarello, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. París: Seuil, 1985.
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: Agustín Avrial, 1896.
- Vroon, Piet. *La seducción secreta. Psicología del olfato*. Barcelona: Tusquets, 1999.