Julia D'Onofrio
De Micomicona a la jimia de bronce.
Los ejemplos de una mona para construir un personaje.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 93-113

DE MICOMICONA A LA JIMIA DE BRONCE. LOS EJEMPLOS DE UNA MONA PARA CONSTRUIR UN PERSONAJE[1]

Frente a los discursos bastante uniformes de la cultura simbólica de la época, Cervantes explota las múltiples sugerencias que puede despertar en sus lectores el haz de sentidos diversos con que construye, nombra o caracteriza a sus personajes. Por eso es tan interesante sondear los modos como se realizan esas construcciones de los entes de ficción de sus obras, a partir de juegos con la onomástica y mediante las complejas sugerencias simbólicas que va adosando a la caracterización[2].

En una mentalidad que hallaba o descubría significados profundos para la vida del hombre en todos los animales, seres y objetos del mundo a su alrededor, debemos recordar que este tipo de referencias en las obras de arte no suelen ser inocentes ni carecer de un sentido que trascienda lo literal. Esto no quiere decir que en la obra de Cervantes las conexiones simbólicas sean sencillas ni palmarias. Precisamente uno de sus rasgos más característicos de significación cervantina es el juego que destraba la simbolización bastante unívoca que era la práctica común en su sociedad y entorno cultural. Cervantes superpone referencias, entrelaza equívocos y presenta un mundo caleidoscópico donde los sentidos nunca son del todo certeros ni pretenden darse por

[1] El presente trabajo es una ampliación de la comunicación presentada en las VII Jornadas Cervantinas de Azul, Argentina. La versión abreviada se tituló «De monos y monerías en el trasfondo cultural del personaje de Micomicona».

[2] En esta línea sigo los pasos de Redondo, Molho, Márquez Villanueva, también guiada por el ejemplo de Alicia Parodi y Juan Diego Vila que fueron mis maestros. Transcribo un párrafo de Francisco Márquez Villanueva que me resulta especialmente relevante: «El cervantista no puede dar su primer paso sin estar muy percatado de hallarse ante una tupida red de intenciones que, al cruzarse y recruzarse, anulándose acá y acentuándose allá, producen el milagro de una expresión, de una comunicación integral. El Cervantes de los buenos momentos levanta vastos tinglados de claves sutiles que se vuelven tanto más reveladoras por el hecho mismo de no ser explícitas, de estar allí para que sea el lector quien las desentraña con su comprensión humana y su sensibilidad poética, incorporándose por ese atajo a la esencia misma del proceso creador» (1967: 149).

acabados en el texto mismo, más bien quedan presentados como bosquejos o líneas propuestas para que el lector termine su trabajo como más le guste (pues en el primer *Quijote* se le recuerda desde el prólogo que tiene su alma en su cuerpo y su libre albedrío como el más pintado, instándolo a leer y decir de este libro como mejor le pareciere).

En el *Quijote*, sin duda, mucho de esto que dijimos se liga a lo que Redondo o Molho caracterizan como una impronta carnavalesca, pero que descubrimos con un poder de reversibilidad que va mucho más allá que la simple inversión de términos y sirven para construir personajes de una riqueza inusitada y subversiva. Una de las maneras en que Cervantes transmite estas ideas es justamente mediante el entrecruzamiento de alusiones y características que sirven para dar vida a sus personajes. En las siguientes páginas, analizaremos en primer lugar las múltiples implicancias del nombre de Micomicona, puesto que construyen de manera notable una rica red de sentidos para ahondar en el personaje de Dorotea.

Aprendemos por el suplemento a su *Tesoro* –que Covarrubias dejó manuscrito– que existen referencias clásicas para Micón y Mica que bien podrían relacionarse con nuestro texto y merecen atención. La primera sería la forma de llamar en la época a la isla de Myconos (donde están enterrados los gigantes vencidos por Hércules) y la segunda, Mica, fue una casta doncella eliense quien, requerida en amores por un desaforado, prefirió la muerte al avasallamiento. Si bien se hace evidente que ambos sentidos clásicos podrían conectarse con la historia de la princesa Micomicona, con todo, las alusiones a los micos, simios o monos, cobran mucha más relevancia en esta misma historia y en su reelaboración en el *Quijote* de 1615 hecha en el palacio ducal[3] que luego comentaremos.

El mico, según Covarrubias es un mono pequeño con cola (a diferencia de los sin cola que habían sido más conocidos en el Occidente antiguo y medieval) que las damas gustan de tener como mascotas, por su tamaño, gracia y cara agradable, a diferencia de las monas, a las que aborrecen (ya iremos viendo por qué aborrecen a las monas que no parecen ser dignas como mascotas familiares). Ocurre, sin embargo, que la princesa llegada de *luegas* tierras en busca de don Quijote tiene un nombre duplicado «Mico-mico-na»; de manera que lo pequeño del mico se ha perdido y se refuerza en cambio lo aumentativo que ya está en el nombre del reino, Micomicón, y en lo desmesurado de ser dos veces mico, como había señalado Redondo (2006: 91).

Las muy ricas tradiciones culturales con respecto a los monos tienen un estudio fundamental en el libro de H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, surgido del Instituto Warburg y publicado en 1952. Apuntemos aquí que los acercamientos de Augustin Redondo en los

[3] Ver Redondo: 1984, Ruiz Pérez: 1995a-b y Janin: 2001.

que trata el personaje de Micomicona, sólo rozan una breve porción de esas tradiciones culturales y que por lo tanto creemos que no llega a dar cuenta de gran parte de la riqueza y múltiples implicancias que puede tener para el texto cervantino (1996 y 2006); algo similar sucede con Ruiz Pérez que también trata de los monos (1995a-b).

Desde la óptica de las artes visuales, pero atento a las diferentes manifestaciones literarias y culturales, el libro de Janson hace un recorrido a través la representación cultural de los monos que comienza en los inicios en la Alta Edad Media, pasa por sus notables transformaciones en la Baja Edad Media y culmina en las distintas fases del Renacimiento que llegan hasta el Barroco[4].

Uno de los cambios determinantes se dio, según Janson, en el siglo XII; pues es en este momento cuando Europa tuvo contacto más directo con monos reales (traídos desde diferentes regiones del mundo conocido) y también cuando se produjo la recuperación de las fábulas esópicas. En este proceso, prácticamente se abandonó la representación antigua que veía al mono como figura del diablo o incluso como representación del pecado y se lo empezó a ver, en cambio, como figura del hombre pecador. Es decir, como la víctima del diablo, antes que como el diablo mismo:

> The shift from the old to the new conception of the ape is reflected with particular clarity in the Bestiaries of the Romanesque era. The *Physiologus*, from which the main tradition of mediaeval animal lore was derived, had mentioned only two aspects of the ape: his connection with the phases of the moon, and his lack of tail, which made him resemble the devil. In the zoological literature of the twelfth century, this basic text was supplemented by a number of other tales suggestive of the new role of the ape as the sinner, the victim of the devil rather than the devil himself. The most important of these concerned the mother ape who always bears twins, one of whom she loves while loathing the other. Once it had become established, this story practically replaced the devil-theory as the basic item in every account of the ape, and its allegorical interpretation furnished the most convincing proof of the animal's sinful nature (Janson: 1952: 31).

En un proceso siguiente, que ocurre a principios del Renacimiento, se traslada la imagen del mono como el pecador a la del mono asemejado al loco o

[4] Al respecto, hay que señalar que Redondo no usa en ninguno de sus trabajos esta obra de Janson y se limita a considerar, o al menos dar más peso en sus abordajes a la representación, por un lado, del mono como animal ligado a lo diabólico (esta es una de las representaciones más antiguas) y, por otro, a su proverbial lujuria; y recién en sus últimos trabajos recoge subsidiariamente su ligazón con los bufones y animales de entretenimiento y placer en las cortes. Aunque esto último no era del todo ajeno a sus primeros enfoques, pues siempre asociaba su presencia con la vis carnavalesca y la inversión paródica implicada en el nombre de la ficticia princesa menesterosa.

bufón; la gran diferencia en este caso es que al loco no se lo puede culpar por su locura, como al pecador, pues ser loco no es una decisión voluntaria. Pero además, la locura pasa a convertirse en el Renacimiento –con Erasmo y *Elogio* como el gran difusor– en la condición común de todos los hombres:

> The concept of the ape as the image of the fool, which gradually replaced that of the 'simian sinner' in the course of the Late Middle Ages, carries this development to its logical conclusion. Unlike sin, folly is largely outside the field of individual responsibility, its antonym being wisdom, not virtue. According to the Northern humanists of the sixteenth century, who gave the term its fullest meaning, folly is the common heritage of all mankind, an ineradicable quality of human nature which one can overcome only by retiring into stoic ἀταραξία. Thus the ape, when he assumed the role of the fool, not only found himself increasingly relieved of the odium of sin; his antics were regarded with amusement and tolerance as the natural expression of 'his all-too-human' mentality (Janson: 1952: 199).

A partir de este segundo cambio fundamental, las atribuciones al mono en la cultura occidental recorrerán variados caminos que se entrelazan y que tienen como núcleos comunes concepciones ligadas a la imitación, la falta de juicio y el abandonarse a los placeres terrenales, la vanidad, el amor insensato y también la astucia o el engaño.

Lo dicho resume los lineamientos básicos de la tradición simbólica estudiada por Janson; resta señalar que, según las épocas, tales imágenes del mono podían verse de manera positiva en un sentido risueño o negativa como peligros a evitar. Se trata de una historia llena de pormenores interesantes, por supuesto, sobre los que no corresponde abundar aquí. Vayamos, por tanto, al texto del *Quijote* donde esperamos mostrar algunos detalles más.

El mono en Micomicona

Empezaremos este recorrido descubriendo una cantidad de relaciones comunes entre los rasgos atribuidos a los monos y el personaje de Micomicona. Es esencial recordar que el nombre de Micomicona es una invención del cura para bautizar al personaje que va a representar Dorotea (no sabemos, ni importa, si ya lo había pensado previamente a que se le apareciera esta actriz para su traza, pero lo cierto es que no se menciona antes). Así pues, lo que sabemos es que el cura le da este nombre a la máscara de Dorotea después de que ha escuchado atentamente toda la narración de sus desdichas y adversidades. Por las implicancias simbólicas que vamos a reseñar del mono o mona, no parece una elección inocente.

El primer aspecto que trataremos es el de la imitación, dado que es el rasgo más extendido de los monos en todas las diversas tradiciones culturales. La imitación incluso es la ligazón más conceptuosa de los monos con lo

diabólico porque así como Lucifer quiso imitar a Dios y fue castigado, los monos quieren imitar al hombre y les sale mal, hacen imitaciones defectuosas o risibles. Incluso, en algunas historias muy difundidas, se explica el origen de los monos diciendo que eran hombres soberbios y desmesurados que enfurecieron a los dioses o a Dios y, como castigo, fueron convertidos en estos animales[5]. La imitación, desde esta perspectiva, apunta directamente a la acción vista como desmesurada de querer ser más de lo que se es[6].

En relación con estas ideas, la problemática del ascenso social en el caso de Dorotea cobra nuevos sentidos. Hasta su condición de labradora rica –un estatus tan difuso y problemático en la organización estamental de la España de la época– resuena de otro modo cuando consideramos que en las fábulas clásicas el mono nunca ha tenido una clara definición en relación con el resto de los animales, generalmente porque como su inteligencia era tan alta, en lugar de compararlo con los demás animales, se lo comparaba con los humanos y consiguientemente se lo hacía parecer estúpido frente a nosotros (Janson: 1952: 39). En las fábulas medievales pasaba lo mismo; si los personajes eran todos animales, no se le otorgaba al mono el lugar de excelencia que tenía por ejemplo la astucia del zorro, quien siempre superaba al mono; si en cambio se lo incluía en una fábula de ambiente humano, el mono quedaba representado no como un animal inteligente, sino como un simple necio (Janson: 40). Se advierte así que la indefinición del estatus del mono y su posición entre los humanos o los demás animales era dramática y conflictiva.

Si vamos al texto del *Quijote*, recordaremos que Dorotea destaca la gran riqueza de sus padres y la sangre «pura» de su familia pero, con todo, cree que su bajo linaje es el causante de su adversidad:

> Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos, que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo, *porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres*. Bien es verdad que no son tan bajos que puedan afrentarse de su estado, ni tan altos que a mí me quiten la imaginación que tengo de que de su humildad viene mi desgracia. Ellos, en fin, son labradores, gente llana, sin mezcla de alguna raza malsonante y, como suele decirse, cristianos viejos ranciosos, pero tan ricos, que *su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros*… (I, 28) [7].

[5] Ver Janson: 1952: 94-99 y García Arranz: 2013.

[6] Por otro lado, el relato legendario se planea como una amenaza latente para justificar el temor del hombre a caer en la animalidad (ver Knowles: 2004: 142).

[7] Se cita el *Quijote* por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, versión digital alojada en el Centro Virtual Cervantes (http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/). Las itálicas, aquí y en las siguientes citas, son siempre mías.

Por otro lado, la conceptualización positiva o negativa sobre los monos está marcada en gran medida por la calidad atribuida a su imitación y por eso a las reflexiones que suscitan. Es una de las ideas más repetidas en el *Tesoro* de Covarrubias; y en la *Iconología* de Ripa, la mona aparece como figura de la imitación en dos alegorías distintas, en la que se habla de la Comedia Vieja y las imitaciones toscas de las costumbres, y en la que se representa a la Imitación misma del arte donde una mona es símbolo de la imitación de las acciones humanas. De manera notable para nuestro tema, una sentencia que cobra gran relieve en el Renacimiento sostenía que *Ars simia Naturae*, el arte es la simia de la naturaleza[8].

En los pasajes del *Quijote* que analizamos, considerar la cuestión de la imitación, como lo contrario a lo original, también nos llama a escuchar otras resonancias en el conflicto de Dorotea y su discurso interno al encontrarse acorralada con don Fernando en su habitación:

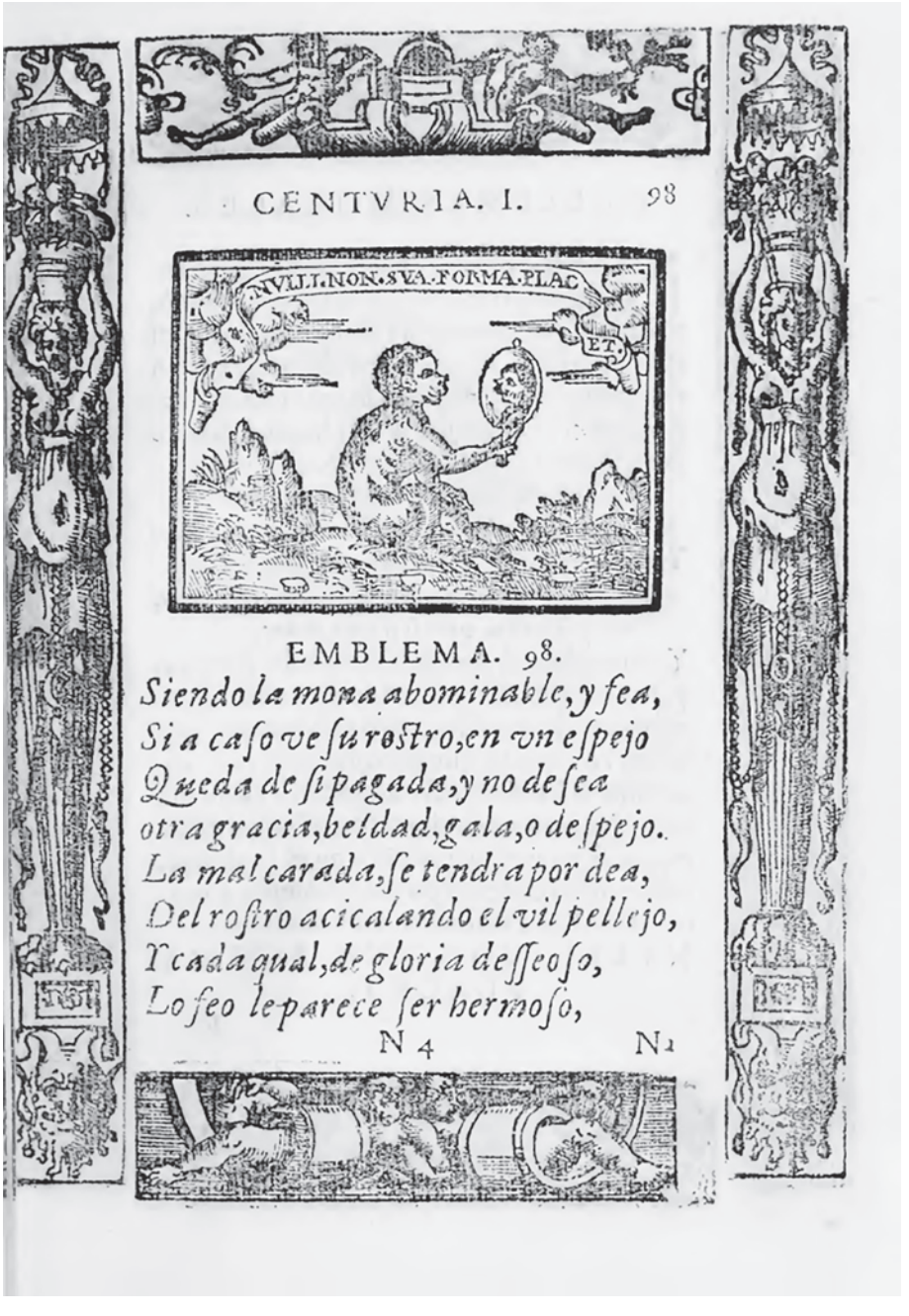
> Yo a esta sazón hice un breve discurso conmigo, y me dije a mí mesma: «Sí, que *no seré yo la primera* que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. *Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo*, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece… (I, 28).

Además del pragmatismo, siempre resaltado en este pasaje, sorprenden las alusiones repetidas a lo que no es nuevo, por tanto es imitado o remedo de lo que han hecho otros antes que ella. Amén, claro está, de la tensión por su cambio de estatus o ascenso social.

De todas formas, no hay que llegar a estas sutilezas para afirmar que todo su episodio está transido por la idea de imitación. Basta para eso ver la producción teatral del episodio ideado por el cura y lo bien que Dorotea representa («hace el papel») de la princesa menesterosa. Aunque antes de llegar a esa actuación manifiesta y evidente, quizás sea lícito sugerir, siguiendo los análisis de Hathaway (1993), que Dorotea ha hecho también en su narración dirigida al cura, el barbero y Cardenio, la representación –la imitación– de la doncella perfecta (pues hay más de una señal en el texto que lleva al lector a dudar de la absoluta veracidad de esa construcción en su relato).

Cabe recordar que la imitación está ligada a un objeto simbólico que acompaña al mono en muchas representaciones: el espejo. El espejo es un objeto complejo en las figuraciones del mono porque reúne y es índice de diversas características que se les atribuyen. En principio simboliza su vanidad, filautía o *amor sui* (el mono, en general mona, que se ve hermosa siendo fea y es paradigma de todos los vanidosos o engañados por sus propios atributos).

[8] Ver Janson: 1952: 287-325.



CENTVRIA. I. 98

NVLLI NON SVA FORMA PLAC ET.

EMBLEMA. 98.

Siendo la mona abominable, y fea,
Si a caso ve su rostro, en vn espejo
Queda de si pagada, y no desea
otra gracia, beldad, gala, o despejo.
La mal carada, se tendra por dea,
Del rostro acicalando el vil pellejo,
Y cada qual, de gloria desseoso,
Lo feo le parece ser hermoso,

N 4 N1

Ilustración 1 - Covarrubias, *Emblemas morales* (1610), I, 98

Ilustración 2 - J. T. Brye, *Emblemata Saecularia* (1596), Vanidad

Pero, además, desde Eliano (libro XVII, cap. 25) se registraba que una técnica para cazar monos se servía estratégicamente de los espejos: el cazador que quería atrapar un mono ponía un espejo en su territorio natural y teniendo bien en cuenta que el mono lo advirtiera, se miraba ostensiblemente en un espejo y procedía a esconderse; al parecer los monos, guiados por su irrefrenable instinto de la imitación, no podían dejar de copiar el

gesto del cazador y se quedaban embobados con su propia imagen. Así pues, atrapados por las redes sutiles de su vanidad, decía la moralización, eran luego presa fácil de las más reales redes de los cazadores (Janson: 1952: 212-213).

A partir de estas ideas, también podemos ver a nueva luz algo ya señalado por la crítica: el modo en que Dorotea se presenta en su relato y actúa frente a su auditorio de la Sierra Morena, como si estuviera constituida por la mirada que los otros tienen de ella[9]. La mención de su relación con sus padres es notabilísima entonces «…yo era una de las más regaladas hijas que padres jamás regalaron. Era el *espejo* en que se miraban, el báculo de su vejez y el sujeto a quien encaminaban, midiéndolos con el cielo, todos sus deseos…» (I, 28).

Algo también de la idea del espejo, a través de deseos ajenos que transforman la propia percepción, está presente en el intrincado juego de miradas entre Fernando y Dorotea que culminan en su seducción. De hecho, la mirada y el deseo de Fernando aparecen como la chispa que enciende su vanidad (el deseo es el deseo del Otro). Eso leemos en el relato sobre su firmeza ante las avanzadas de don Fernando:

> Todo lo cual no solo no me ablandaba, pero me endurecía de manera como si fuera mi mortal enemigo y que todas las obras que para reducirme a su voluntad hacía las hiciera para el efeto contrario; no porque a mí me pareciese mal la gentileza de don Fernando, ni que tuviese a demasía sus solicitudes, porque *me daba un no sé qué de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero*, y no me pesaba ver en sus papeles mis alabanzas (que en esto, por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas)… (I, 28).

Como es bien sabido, también el espejo es el objeto simbólico ligado al teatro; Covarrubias define la comedia precisamente como «cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como *en un espejo* el trato y vida de la gente ciudadana y popular, así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores» (s.v. 'comedia'), y algo similar dice don Quijote en II, 12[10]. No hay duda de que la ficción que le arman a don Quijote para sacarlo de Sierra Morena es una representación teatral y que el plan inicial era más farsesco aún, pues los representantes iban a ser únicamente el cura y el barbero con uno de ellos travestido de mujer. La idea de representación grotesca nos hace prestar atención a la ya mencionada figura alegórica recomendada por Ripa para Comedia Vieja, que construye como una vieja acompañada de una mona:

[9] Ver Fajardo: 1984.

[10] Para el tema del espejo en el *Quijote* ver Ullman (1974) y Gerber (2016).

> Mujer vieja y risueña, aunque con rostro agrio y expresión poco agradable. […] *Ante ella se pondrá una mona*, que le ofrece una cestilla cerrada, abriéndola la mujer con su mano izquierda; de este modo se han de ver diversos, horribles y venenosos animales, víboras, áspides, sapos y otros bichos semejantes. […] Así, siendo el objeto de la Comedia Vieja el resaltar los vicios de los hombres, provocando la risa a cuenta de sus acciones y necedades, la hemos querido representar con tal aspecto y actitud que por sí sola se la reconozca. […] *La mona que le ofrece una cestilla simboliza la grosera imitación*, mediante la cual resaltaba los vicios y necedades de los hombres; siendo éstos los sucios y venenosos animales que muestra al pueblo la mujer, utilizando para ello la risa y el escarnio (Ripa: «Comedia Vieja»).

Lo cierto es que la idea del mono como imagen misma de la farsa se sostiene en una tradición de peso en la cual la imitación histriónica del mono se convertía en parodia[11]. Según Janson, el mono como parodista empieza a aparecer en las iluminaciones medievales de principios del siglo XIII. Luego, unido al agotamiento del ideal del amor cortés y como una clara parodia de la caballería, el mono se introducía a modo de inversión y contraste ya que su presencia burlaba el amor casto con un animal ligado a la sensualidad. Es mediante esta parodia que se llega a la identificación del mono con el bufón en épocas posteriores. Las parodias y drolerías de este tipo, que tanto se explotaron en las iluminaciones del final de la Edad Media para burlar los ideales más elevados (la caballería, pero también el saber letrado), continuaron después en los pintores y grabadistas flamencos que recuperaron esos temas aplicados a todos los aspectos de la sociedad, con gran éxito en el resto de Europa (Janson: 1952: 165-171 y 261-276).

Ilustración 3 - Libro de horas de Engelbert de Nassau ca. 1485
(Ms. Douce 219 Bodleian Library)

[11] Sobre la imitación histriónica del mono y las apariciones de monos sobre los escenarios, ya sea reales o representados por actores, para cuadros grotescos, ver Knowles: 2014.

Ilustración 4 - Pieter van der Borcht (Amberes, 1545-608)

Desde este enfoque no parece inocente el nombre simiesco elegido para la princesa que, para salvar a un viejo hidalgo que imita como un mono los libros de caballerías, se le presente una farsa grotesca que parodia doblemente un ideal perimido y caído en desuso.

Pasamos ahora a tratar el tema del engaño en los monos que, si bien puede relacionarse en principio con la cuestión de la imitación, tiene otra vía de enlace que ha tenido notable fortuna en España transmitida por la *Hieroglífica* de Horapolo y que es especialmente curiosa. Horapolo decía de la simbolización egipcia «Si quieren indicar "hombre que esconde sus defectos", pintan un mono orinando; pues éste cuando orina esconde sus desechos» (Horapolo: 477). Pierio Valeriano, en su propia *Hieroglyphica* de 1556, mantiene la creencia y propone por esta razón al mono como imagen del hombre que disimula sus vicios e imperfecciones. González de Zarate, en la edición española y moderna de Horapolo, indica que aunque en la *Historia Natural* de Plinio no se menciona esta peculiaridad, de todas formas sí lo agrega Gerónimo de la Huerta el médico y erudito español –buen lector de Valeriano– que traduce a Plinio en la corte de los Austrias y dice:

> Ninguna hembra entre todos los animales orina hacia adelante fuera de la mujer, sino la mona, la cual orina en pie o sentada, y luego lo encubre con mucho cuidado para que no la vean. *Y así los egipcios para significar a un hombre que encubre los vicios y deshonestidades, pintaban una mona orinando* (Hist. Nat. VIII, LIV –Anotación–, en González de Zárate, Horaopolo: 477).

En su colección de emblemas de 1589, Juan de Horozco mantiene la narración y sentido que ofrece Horapolo, tal como se puede leer en la sección del libro I donde recopila los «hieroglificos de los egipcios» (a partir del capítulo XIX). Así pues, en el cap. XXXVII dice: «El que encubre sus vicios y faltas, entendían por la simia que está orinando, porque después cubre las aguas con tierra y pone encima alguna cosa para mejor cubrirla». (Folio 83, y hay una nota marginal allí que dice «encubridor de sus faltas»).

Otra vez cobra nueva dimensión un detalle textual del *Quijote*: ¿recuerda el lector qué laguna se debe cruzar antes de llegar al reino de Micomicón? Volvamos a las palabras del cura cuando contribuye a la ficción geográfica de Micomicona:

> —Si así es —dijo el cura—, por la mitad de mi pueblo hemos de pasar, y de allí tomará vuestra merced la derrota de Cartagena, donde se podrá embarcar con la buena ventura; y si hay viento próspero, mar tranquilo y sin borrasca, en poco menos de nueve años se podrá estar a vista de *la gran laguna Meona, digo, Meótides*, que está a poco más de cien jornadas más acá del reino de vuestra grandeza (I, 29).

El fallido chiste cazurro del cura aludiendo a la orina ¿apuntará tal vez a señalar los ocultamientos engañosos ya sea de Dorotea o de Micomicona? Puede ser una forma sutil de indicar que el cura no se ha tragado toda la construcción de doncella perfecta que hizo Dorotea o un modo de establecer una complicidad con el lector que podría detectar la alusión conocida y encontrale nuevas aristas burlescas a la situación. Claro está que el hecho mismo de que Dorotea haya aparecido en medio de la Sierra disfrazada de hombre es de por sí un modo de representar al que esconde sus defectos, como la mona, más allá de si ese fallido de la *laguna Meona* denuncia otros ocultamientos de Dorotea o una posible mirada crítica del cura hacia ella. Pero no podemos dejar de notar que el nombre ficticio suma todas estas posibles connotaciones del mono a los ocultamientos y los engaños de Dorotea.

Otro aspecto especialmente asociado con el mono es la lujuria. Tan parecido al hombre pero tan animal al fin, el mono nunca ha dejado de tener connotaciones lascivas (o sensuales, si se quiere ser más benévolo), ligado siempre a la expresión sin tapujos de los bajos instintos. Se ha usado la imagen del mono como representación de la tentación de los sentidos e incluso de la Caída del Hombre, por lo que otro atributo común en las representaciones iconográficas de los monos puede ser una manzana, el fruto prohibido[12]. Entre

[12] Además de las páginas que le dedica Janson a este tema (261-286), véase García Arranz y su estudio en la iconografía sacra. Asimismo ha sido muy trabajado en relación con la frase de *La Celestina* «lo de tu abuela con el ximio», desde Otis Green (1956), Armistead y Silverman (1963).

164 ORI. APOLLINIS.

Πῶς ἄνθρωπον τὰ ἴδια ἐλαττώματα κρύπτοντα.

Ἄνθρωπον τὰ ἴδια ἐλαττώματα κρύπτοντα βουλόμενοι σημῆναι, σίμινον ἐρουῶντα ζωγραφοῦσι· σιμοῦντος γὰρ οὐρῶν κρύπτει τὸν ἴδιον οὖρον.

Quomodo hominem lapsus suos tegentem.

Cum notare eum volunt qui delicta aut errata sua occultet, simium meientem pingunt. Hic enim meiens vrinam occulit.

Ilustración 5 - Horapolo, *Hieroglyphica* (Ed. Mercero, París, 1551)

los muchos ejemplos de la tradición cultural sobre este aspecto, podemos citar a Ripa con referencias a Valeriano, quien le dedica bastante espacio:

> En cuanto a la mona, es también símbolo del descaro, porque este animal, llevado de su natural instinto, descubre y manifiesta sin el menor cuidado aquellas partes que es preciso ocultar y reservar, según nos muestra Pierio Valeriano en el sexto de sus libros (Ripa, 'descaro': 268-269).

Más allá de la sensualidad evidente en el personaje de Dorotea, no olvidemos que, en tanto Princesa Micomicona, supone para don Quijote una verdadera tentación, pues en su pedido caballeresco quedan unidos el triunfo sobre el enemigo y el consiguiente matrimonio con la princesa. Así pues la primera vez que don Quijote ve cumplidos sus deseos de ser buscado para una verdadera aventura, se le reclama casi como condición que abandone su casta fidelidad hacia Dulcinea (y bien que Sancho le insistirá y lo tentará con este tema del matrimonio para alcanzar el tan deseado gobierno).

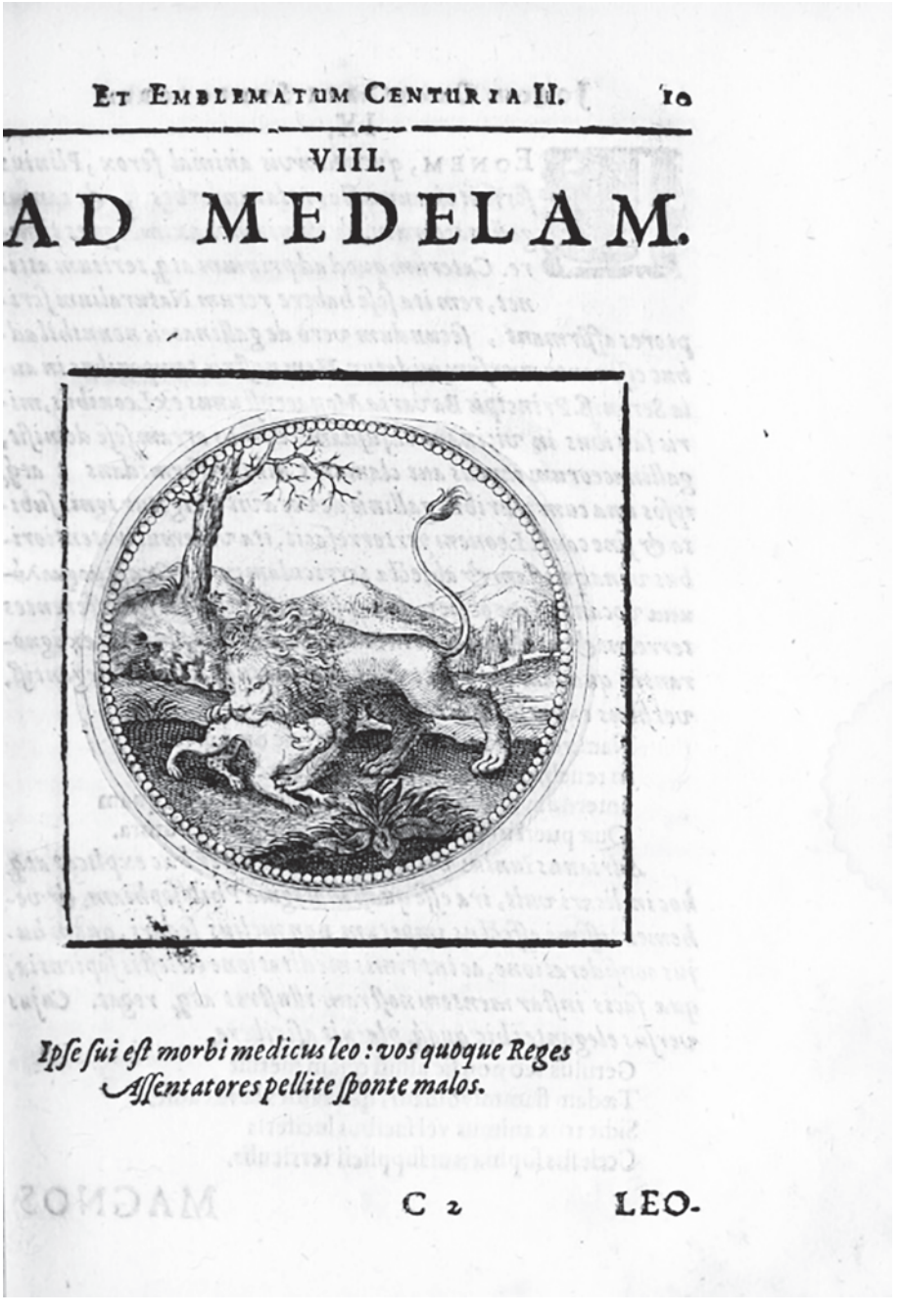
Por último, se hace necesario considerar la condición melancólica del mono. Covarrubias recoge que el mono es un animal naturalmente melancólico por ser de naturaleza fría y sin grasa[13]; pero al mismo tiempo los monos servían de variadas maneras para el entretenimiento y, al divertir al hombre, ayudarlo a quitarse cualquier tristeza o melancolía. De igual manera, también se han señalado muchos rasgos melancólicos en don Quijote, mientras que al mismo tiempo su libro se presenta desde el prólogo como una historia que va a desterrar la melancolía o, como dice el autor, a hacer que el melancólico se mueva a risa[14].

En esta farsa de Micomicona se destaca de manera notable la inversión o mezcla de funciones como agente risueño. Tenemos una doncella menesterosa que pide un don a un caballero para que la salve de un mal que le han hecho; sin embargo, en realidad, esta «doncella» es la que hace el personaje principal de una representación artificiosa para salvar al caballero y devolverlo a su casa y a su cordura. Por eso, podemos advertir que en este reconocimiento del salvador salvado estamos frente a una paradoja semejante o a un similar entrecruce de funciones al del animal naturalmente melancólico, pero que también sirve para quitar la melancolía. Esos sentidos se complican un poco más si vemos que don Quijote, en el ofrecimiento que le hace a Dorotea –apenas ella le pide que le conceda un don– le asegura que desde ese instante ya puede «desechar la melancolía que os fatiga y hacer que cobre nuevos bríos y fuerzas vuestra desmayada esperanza» (I, 29). Así, entonces, se presenta él mismo como quien curará a Dorotea / Micomicona.

---

[13] «"Desaprovechado como unto de mona", díjose porque este animal de suyo es melancólico, y tiene poco unto o ninguno» (Covarrubias, s.v. 'mona').

[14] Cuestión ya señalada por Janin: 2000-2001: 117.



ET EMBLEMATUM CENTURIA II. 10

VIII.

AD MEDELAM.

Ipse sui est morbi medicus leo: vos quoque Reges
Assentatores pellite sponte malos.

C 2 LEO-

Ilustración 6 - Camerarius, *Symbolorum et emblematum*, II, 8 (1590-1596)

No podemos dejar de señalar la creencia muy extendida acerca de que el león, cuando se sentía enfermo, se curaba a sí mismo comiendo carne de mono[15]. La misma tradición se recoge en Valeriano (I, X) y sirve a Camerarius (Cent. II, emblema 8) para representar al que sabe curarse a sí mismo. En su *Tesoro* Sebastián de Covarrubias también se hace eco de esta idea (s.v. 'mona').

Esta creencia del mono como remedio para el león resulta notable para nuestro análisis porque no podemos olvidar que en los próximos capítulos don Quijote será bautizado por estos mismos engañadores como «el león manchego». Así pues, resulta curioso que para curar al hidalgo de su locura por la ficción le hayan construido esta otra en la que debe tragarse la historia de una princesa mona (y no dejemos de notar que el remedio surte el efecto deseado). En definitiva, la sabiduría natural ligada a los monos que encontramos detrás del personaje de Micomicona nos ayuda a ver de modo aún más risueño la observación, ya tradicional en las lecturas del *Quijote*, de que los garantes del orden establecido –el cura y el barbero–, al tiempo que denuncian los peligros a los que lleva la ficción, construyen otra con fines terapéuticos[16]. Ahora, diríamos, podemos desentrañar mejor la fórmula de su particular receta.

Con todo lo dicho y los entrecruzamientos señalaos, creemos de todas formas que por más conexiones que establezcamos entre Dorotea y la representación cultural del mono, el personaje jamás podrá ser visto solamente como una mona histrión, una simia engañadora o una figura de la lascivia. Evidentemente sobrepasan estas características el buen fin de su suceso vital en la ficción, su inteligencia, astucia y pragmatismo que logran liberarla de cualquier rótulo que se le quisiera imponer. Y esto, en fin, la hace un prototípico personaje cervantino, cuyos rasgos más comunes son nunca poder reducirse a un mero prototipo.

La versión palaciega

En el *Quijote* de 1615, tenemos la mejor prueba de que la máscara de Dorotea se relacionaba con los monos. Nos referimos, claro está, a la transformación de la princesa Antonomasia en una «jimia de bronce» (II, 39).

[15] Así lo sostiene Plinio (*Historia Natural* VIII, cap. XVI), Eliano (*Historia de los animales* V, cap. 39 y XV, cap. 17) e incluso Fray Luis de Granada (*Símbolo de la fe* I, cap. 15), como recoge González de Zárate al anotar precisamente el jeroglífico de Horapolo sobre este asunto «Cómo representan 'hombre que tiene fiebre y se cuida a sí mismo'. Cuando quieren representar 'hombre que tiene fiebre y se cuida a sí mismo' pintan un león que devora un mono. Pues aquél, en el caso de que tenga fiebre, se cura comiendo un mono» (Horapolo: 329).

[16] Sobre la ficción de Micomicona como teatro donde se lucen el cura y Dorotea, véase Ruiz Pérez: 1995.

Como ya se ha visto, toda la historia de la dueña dolorida aparece como una reformulación de las cuitas de Dorotea y de Micomicona (Percas de Ponseti: 1975; Redondo: 1984; Ruiz Pérez: 1995a-b; Janin: 2000-2001). Pero a nosotros nos importa resaltar que en esta aventura estamos frente a una puesta en escena de la interpretación lectora del primer *Quijote*.

En efecto, en esos capítulos de la estancia ducal somos testigos, por un lado, de los espectáculos farsescos que los duques y los de su palacio crearon para don Quijote y Sancho pero, por otro lado, podemos vislumbrar también cómo el autor imaginaba el mecanismo de recepción de su propia obra; y cómo las formas de lectura y adecuación le servían también como una manera más de caracterizar a sus nuevos personajes. Así pues, si la historia de la princesa Antonomasia y don Clavijo retoma la sensualidad y el conflicto de clases sociales presente en los avatares de Dorotea[17], también remeda el ambiente caballeresco, los gigantes enemigos y los encantadores de la ficción de Micomicona. Y de esta última, además, hace patente la referencia a la mona sugerida para el personaje.

Al respecto, es muy interesante notar que los burladores cortesanos convierten en farsa al personaje complejo de Dorotea y detienen el devenir casi inasible de Dorotea/Micomicona al convertir a su nueva doble en una estatua de bronce. Lo que antes era sugerido en el caso de Micomicona, ahora se hace palmario; y la rica simbología del mico, mono o simio parece encauzarse hacia una sola de sus connotaciones: la sensualidad y la lujuria. Si notamos que la estatua es específicamente de una *jimia*, veremos ya que no quedan dudas de que se trata esas monas sin cola que según Covarrubias eran despreciadas por las damas.[18] Para abundar en esta idea, es preciso también notar que no hay ningún otro desarrollo ni profundidad en el personaje de Antonomasia que permita relacionarla con cualquiera de los otros aspectos que vimos al repasar la tradición cultural de los monos y sus conexiones con el personaje de 1605.

Por lo demás, el sentido lujurioso de la *jimia* y de toda la historia de Antonomasia se confirma y acentúa aún más por la forma en la que quedó convertido su amante don Clavijo: el cocodrilo de metal desconocido. Este animal no sólo era naturalmente célebre por su peligrosidad y fiereza, como es de esperar, sino también por tratarse de otra representación de la lascivia. Tal es así que Ripa lo utiliza como atributo simbólico en su alegoría de la lujuria (una mujer desnuda sentada sobre un cocodrilo y portando una perdiz):

[17] Janin (2000-2001: 126) conecta la temática referente al cambio de estatus en ambas fabulaciones con la aventura del hidalgo manchego convertido en don Quijote de la Mancha.

[18] A diferencia del mico que «es una especie de mona, pero con cola y de facciones y talle más jarifo; y así las damas gustan de tenerlos en sus estrados y aborrecen las monas» (*Tesoro*, s.v. 'mico').

Ilustración 7 - Ripa, *Iconologia*, «Lujuria»

Aparece sentada sobre un cocodrilo porque ya decían los Egipcios que dicho animal era símbolo de la Lujuria, en atención a su carácter fecundísimo, pues en efecto engendra muchos hijos; y, según narra Pierio Valeriano, en su lib. XXIX, es de tan contagiosa libidinosidad que, se cree comúnmente, atando al brazo diestro los dientes de su mandíbula superior, pueden excitar y provocar nuestra lujuria.

Puede también leerse en los escritos que tratan de la Magia, así como en Dioscórides y Plinio, que poniéndose en vino blanco las fauces y pezuñas del cocodrilo terrestre, al que llaman Scinco, y bebiéndose luego del licor resultante, enciende grandemente la lascivia (Ripa: II: 34)[19].

[19] En el jeroglífico de Horapolo «Cómo representan 'rapaz', 'furioso' y 'prolífico'» se transmite la misma idea y los comentarios de González de Zárate que recoge la tradición pertinente, son otra vez de inestimable ayuda (Horapolo: 160-161).

Semejante poder afrodisíaco del cocodrilo condice asimismo con aquel que la condesa Trifaldi le atribuye a don Clavijo para trastocar sus buenas dotes de dueña vigilante y conmoverla para ser su cómplice en la conquista de Antonomasia. Las manipulaciones del personaje se relacionan también con otros atributos reconocidos al cocodrilo en tanto pérfido engañador, que es quizás el rasgo más señalado por Covarrubias en su *Tesoro* (s.v. 'cocodrilo')[20].

Así pues, parece evidente que, al convertir a Antonomasia en una jimia, los burladores del palacio ducal recordaban ante todo la sensualidad de la historia de Dorotea y Micomicona que reescriben aquí, pero también buscando acentuar y subrayar aún más el carácter demasiado carnal de esta nueva historia de su propia autoría, para de esta forma hacer más fuerte y cómico el contraste con el paradigma idealizante de las ficciones caballerescas que parodian.

En fin, creemos que en las maneras de hacer jugar o de utilizar las figuras de animales en la farsa de la dueña dolorida, se aprecia una señal de artificio en segundo grado, dentro de los múltiples niveles de creación ficcional que constituyen el *Quijote*. Si el primer nivel es el del autor, el segundo sería el de los personajes que crean ficciones para otros personajes, como vemos hacer al cura y al barbero auxiliados por Dorotea en 1605. Pero en 1615 se complica este nivel hasta convertirse en uno nuevo: el de los personajes que leyeron la primera parte y crean para don Quijote y Sancho ficciones que reescriben y parodian aventuras vividas o imaginadas por los protagonistas. Es en este nivel donde se sitúa la burlesca historia contada por la condesa Trifaldi y es aquí donde se cristaliza (y empobrece) la imaginería del mono, como funcional a la caracterización simbólica de un personaje. Pareciera como si el autor primero buscara marcar sus diferencias cualitativas con los otros creadores de ficciones que introduce en su obra. En este caso, la imagen de una mona nos lo ha mostrado.

Julia D'Onofrio
CONICET Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
«Dr. Amado Alonso» - Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de General Sarmiento

[20] Percas de Ponseti (1975: 402 y ss) solamente ve este aspecto de la simbología animal y analiza la figura de Clavijo como poeta. Si bien juega un importante papel la poesía y la música para ablandar y mover voluntades, parece difícil hablar de creación poética aquí porque como bien saben los duques, el mayordomo que hace de la Trifaldi y muchos lectores contemporáneos, los versos que se citan de Clavijo no son más que copias de otros autores, no parece haber nada propio, ni siquiera se podría hablar de imitación artística, solo de engaño, acorde con el cocodrilo en que lo convierten después.

BIBLIOGRAFÍA

ARMISTEAD, Samuel G y Joseph H SILVERMAN. (1963) «Algo más sobre "Lo de tu abuela con el ximio" (*La Celestina*, I): Antonio de Torquemada y Lope de Vega». *Papeles de Son Armadans* 69, 205. 11-18.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. (1610) *Emblemas morales*. Madrid. Luis Sánchez.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. (2006 [Madrid 1611]) *Tesoro de la lengua castellana o española, Edición integral e ilustrada* de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.

FAJARDO, Salvador. (1984) «Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.2, 89-108.

GARCÍA ARRANZ, José Julio. (2013) «El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, atribuido a Adrian Isenbrandt, en el Museo del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres)». *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid. Ediciones Universidad de Valladolid / Universidad de Extremadura. 211-219.

GERBER, Clea. (2016) «De libros y espejos: la reproducción en el *Quijote* de 1615». *Don Quijote en Azul 8*. J. D'Onofrio y C. Gerber (Eds.). Azul. Editorial Azul.

GREEN, Otis H. (1956) «"Lo de tu abuela con el ximio" (*La Celestina*, Auto I)». *Hispanic Review*. 24. 1-12.

HATHAWAY, Robert L. (1993) «Dorotea, or the Narrators' Arts». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 13.1. 109-26.

HORAPOLO (1991). *Hieroglyphica*. Edición de J. M. González de Zárate. Traducción del texto griego de M. J. GARCÍA Soler. Madrid. Akal.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan. (1589) *Emblemas morales*. Segovia. Juan de la Cuesta.

JANIN, Erica. (2000-2001) «*Ruin sea quien por ruin se tiene*: reescrituras del tópico del matrimonio por interés en los casos de Dorotea, Micomicona y Antonomasia». *Filología*. 33. 1-2. 113-130.

JANSON, H.W. (1952) *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres. Warburg Institute. University of London.

KNOWLES, James. (2004) «"Can ye not tell a man from a marmoset?": Apes and Others on the Early Modern Stage». Erica Fudge. *Renaissance Beasts: of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*. Illinois. University of Illinois Press. 138-163.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1967) «Dorotea, la muchacha de Osuna». *Archivo Hispalense*, 141. 147-63.

REDONDO, Augustin. (1984) «De don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el Quijote (II, 38–41)». *Edad de Oro*. 3. 181–99 [Reeditado en *Otra manera de leer el* Quijote, III.9].

REDONDO, Augustin. (1996) «Burlas y veras: la princesa Micomicona y Sancho negrero». *Edad de Oro* XV. 125-140. [Reeditado en *Otra manera de leer el* Quijote, III.6].

REDONDO, Augustin. (1999) «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Antonio Bernat Vistarini (Ed.). Palma de Mallorca. Universitat de les Illes Balears. 49-62. [Reeditado en *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Madrid. Centro de Estudios Cervantinos. 2011. III, 5].

REDONDO, Augustin. (2006) «El profeta y el caballero. El juego con la profecía en la elaboración del *Quijote*». *El* Quijote *en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuar-*

to centenario, A. Parodi, J. D'Onofrio y J.D. Vila (Eds.). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 83-102. [Reeditado en *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Madrid. Centro de Estudios Cervantinos. 2011. I, 3].

RIPA, Cesare. (1987) *Iconologia* (Roma 1593). Juan Barja (Ed.). Traducción de Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño, Fernando García Manero. Madrid. Akal.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (1995b) «La hipóstasis de Armida: de Dorotea a Micomicona». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 15.1. 147-163.

RUIZ Pérez, Pedro. (1995a) «Los enemigos del caballero: Micomicona, Trifaldi y el de la Blanca Luna». *Bulletin Hispanique*. 97. 2. 503-528.

ULLMAN, Peter. (1974) «An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises». *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Halztfeld con motivo de su 80 aniversario*. J. M. Solá, A. Crisafull y B. Damián (Eds.). Barcelona. Hispam. 223-38.