



Hibridez y Vergüenza en *El Licenciado Vidriera*

Belén Atienza

Clark University

Este trabajo presenta un estudio psicológico del protagonista de Cervantes en *El Licenciado Vidriera*, en torno al papel de la vergüenza en la identidad psicológica y al fenómeno de la hibridez de identidades. Se exploran los límites entre el espacio textual y el espacio psíquico.

Palabras clave: Hibridez, Vergüenza, Identidad, Cervantes

This work offers a psychological study about the main character in Cervantes' *El Licenciado Vidriera* (*The Licentiate Vidriera* or *Doctor Glass-Case*), and deals with the role of shame in the formation of psychic identity and the phenomenon of identities blending. The limits between textual space and psychic space are investigated.

Key Words: Identities blending, Shame, Identity, Cervantes

English Title: Identities Blending and Shame in *The Licentiate Vidriera* or *Doctor Glass-Case*

Cita bibliográfica / Reference citation:

Atienza, B. (2008). Hibridez y Vergüenza en *El Licenciado Vidriera*. *Clínica e Investigación Relacional*, 2 (2): 358-378. [ISSN 1988-2939]

[<http://www.psicoterapiarelacional.es/CeIRREVISTAOnline/CEIRPortada/tabid/216/Default.aspx>]

El protagonista de *El licenciado Vidriera* es una de las figuras más opacas y complejas de la narrativa cervantina. Cervantes crea en nosotros una falsa ilusión de transparencia al hacernos creer que conocemos a su personaje. En realidad, lo ignoramos todo de su infancia y origen. Ni siquiera sabemos el nombre con el que nace y con el que muere. Sólo sabemos que toma el nombre de Tomás Rodaja al hacerse estudiante, lo cambia por el de licenciado Vidriera cuando enloquece, y vuelve a cambiarlo por el de licenciado Rueda antes de partir a Flandes como soldado. Sabemos mucho de las opiniones del loco Vidriera y poquísimas de las emociones y vivencias de Tomás Rodaja y del soldado Rueda. El narrador cervantino parece fascinado con los chistes y dichos del loco, pero cómplice, indiferente, o ignorante de los secretos y la psicología del cuerdo. Una clave de esta psicología que ha sido obviada por la crítica es la constante presencia en el relato de la vergüenza del protagonista.

La vergüenza es el hilo conductor que da unidad a las experiencias de Rodaja, Vidriera y Rueda. Este afecto evoluciona en el relato a la par que evoluciona el personaje, transformándose según éste se transforma.¹ A Tomás Rodaja esta emoción le lleva a ocultar su origen deshonoroso, pero también a buscar el conocimiento y la fama. En contraste con nuestras concepciones contemporáneas de la vergüenza que la ven como un sentimiento enfermizo y destructivo en muchos casos, a Tomás Rodaja la vergüenza le lleva a huir del pecado y a perseguir la virtud. Más adelante, cuando el personaje es envenenado por una “dama de todo rumbo y manejo” que pretende seducirle, la combinación de vergüenza y trauma lo lleva a enloquecer. Con la pérdida del juicio, el loco Vidriera pierde también la vergüenza y se vuelve un “truhán desvergonzado”. Recobrada la cordura, el licenciado Rueda se convierte de nuevo en un “discreto vergonzoso”. Las últimas palabras del personaje antes de marchar a Flandes, que constituyen casi un epitafio, hacen referencia a esa evolución de su identidad en conexión con la vergüenza:

¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos! (ed. Oliver Cabañes 228).²

La representación de la vergüenza en *El licenciado Vidriera* está íntimamente ligada a los temas de la pureza, la contaminación y la hibridez. En los estudios hispánicos el concepto postcolonial de hibridez ha sido frecuentemente utilizado como instrumento de análisis en ensayos sobre los intercambios culturales entre los conquistadores (y sus descendientes) y los grupos oprimidos en las Américas. Son significativos a este respecto los trabajos de Néstor García Canclini (1995) o Gloria Anzaldúa, quien ha reflexionado sobre la conciencia mestiza desde la perspectiva de la hibridez (1987). Sin embargo, la heterogeneidad y la mezcla de culturas ha sido un fenómeno prevalente en la formación de las identidades hispánicas, ya desde la Edad Media, una época caracterizada por los continuos intercambios, conflictos, y negociaciones tanto entre los distintos grupos religiosos (cristianos, árabes, y judíos) como entre los distintos grupos de poder.

En su prólogo al ensayo de García Canclini, Renato Rosaldo ha creado un marco

muy útil para nuestra reflexión al contrastar dos conceptos de hibridez. El primero implica un espacio de contacto entre dos zonas de pureza (siguiendo el uso biológico del término), donde pueden distinguirse claramente dos especies separadas y la pseudoespecie híbrida que resulta de su combinación. Por contraste, en el segundo concepto

la hibridez puede ser entendida como la condición continua de todas las culturas humanas, las cuales no contiene zona alguna de pureza porque están sometidas a continuos procesos de transculturación (un mutuo dar y tomar entre culturas). En vez de hibridez versus pureza, es hibridez del todo [hybridity all the way down] (1995 xv).

Este segundo concepto de hibridez me parece más fructífero a la hora de reflexionar sobre las producciones culturales de la España de los Siglos de oro. En ellas a menudo coexisten de manera conflictiva los discursos hegemónicos y los contradiscursos subversivos o minoritarios, generando textos ambiguos cuyo sentido abierto debe negociarse. El gran maestro a la hora de problematizar los discursos dominantes y de ponerlos en debate con otros discursos subalternos o alternativos es, sin duda, Cervantes. Recientemente Diana de Armas Wilson en su estudio *Cervantes, the Novel, and the New World* se ha servido del concepto de hibridez para acercarse a la narrativa cervantina. Sin embargo, hasta el momento nadie se ha ocupado de analizar la presencia de los temas de la hibridez, la contaminación y la pureza en *El licenciado Vidriera*, quizá porque la novela no hace referencias al proceso de colonización y conquista. Aunque no haya en la novela mulatos, mestizos, indios, o conquistadores, la ansiedad en torno a la hibridez y la contaminación se explora en el texto a partir de los encuentros entre figuras liminales y desplazadas que viven en perpetuo movimiento atravesando distintas fronteras como son los soldados, los estudiantes, las prostitutas, los conversos, los moriscos, y el loco.

I. La vergüenza de Tomás Rodaja.

En nuestros días la palabra “vergonzoso” se usa, en algunos contextos, casi como un sinónimo de “tímido”. Nada más lejos de Tomás Rodaja quien de tímido no tiene ni un pelo. En tiempos de Cervantes, aunque “vergonzoso” y “tímido” (o sus sinónimos “encogido” o “apocado”) podían formar parte del mismo campo semántico, la palabra “vergüenza” tenía connotaciones más positivas que hoy. Como en la cita cervantina arriba transcrita de las últimas palabras del personaje, “vergonzoso” se asociaba con la virtud (“virtuosos encogidos”) y con la inteligencia (“discretos vergonzosos”). También estaba relacionada con otras cualidades consideradas positivas como la honestidad, la castidad, la pureza, la limpieza, y por extensión la limpieza de sangre. Se creía que la vergüenza llevaba a las personas a evitar el pecado por temor a la deshonra, y a buscar medios para acrecentar la honra (con los estudios, en la guerra, etc.). Así la describe, por ejemplo, Fray Martín de Córdoba en su obra de 1468 titulada *Jardín de nobles doncellas*, un tratado pedagógico dedicado a educar a las mujeres en la virtud:

Vergüenza no es sino temor de recibir mengua. Esta es, pues, una condición natural buena de las mujeres que son vergonzosas; y aunque esta condición sea loable en todas las mujeres, pero, en especial, en las mozas vírgenes, por tres razones: la

primera es porque refrena la edad; la segunda, porque las viste de honestad; la tercera, porque pinta la virginidad. Cuanto a lo primero, es a saber: que Dios ama tanto que seamos virtuosos y que huyamos de los vicios, que a cada uno dio un freno para retenerse, que no se abalanzase en pecados, y aquel mismo freno es como espuela que aguija para correr a la virtud. Y por ende dio al varón por freno la razón, con la cual se retiene para que no se despeñe en la hondura de pecados. Ella misma es espuela que pune para ir a las virtudes. (144)

Es muy significativo que Fray Martín de Córdoba use la metáfora de la espuela para describir la vergüenza. El hombre pecador es como un caballo desbocado, mientras que el hombre virtuoso se sirve de la razón y de la vergüenza como instrumentos de sujeción para conseguir domar las propias inclinaciones. De manera significativa, Cervantes elige para su personaje el nombre de Tomás Rodaja, ya que entre otras cosas, “rodaja” designaba una de las partes de la espuela. Durante la primera parte de su vida, este Tomás “Rodaja” es un héroe del autocontrol que resiste las tentaciones de la carne sino a otros vicios de estudiantes y soldados (como la codicia, por ejemplo).

Por otra parte, el nombre “Tomás Rodaja” (como luego “licenciado Vidriera” y “licenciado Rueda”) es problemático, y designa tanto al personaje como al rol que este representa. Theresa Ann Sears en su ensayo *A Marriage of Convenience, Ideal and Ideology in the Novelas ejemplares* nos ha advertido de los peligros de confundir al “personaje” con un “ser humano vivo”. Para Sears, los personajes cervantinos están más cercanos a la idea de “rol” que a la de seres humanos completos capaces de desarrollo independiente ya que:

Rather than such “psychic space,” which for psychoanalysis means “an interiority within which, through an involuntary movement, the experiences of the subject end by withdrawing in on psychic life” (Kristeva, “Adolescence” 14), Cervantes’ characters demonstrate what we might call “textual space”: they are and mean only what we might call “textual space”: if the narrative does not indicate to us in some way what the character thought or felt in a given situation, then we must assume that he or she felt *nothing*, for the purpose of interpreting the story. Although readers may choose to fill in, to naturalize, the interior empty spaces, the characters themselves remain innocent of any such secret motivation. When we read Cervantes’ characters in the light of such considerations, it becomes increasingly clear that they fit into a fixed constellation of roles that they repeat themselves throughout the *Novelas ejemplares*, and that the most important social unit within which such roles must operate is the family (67-68).

Al explorar el tema de la vergüenza en *El licenciado Vidriera* Cervantes está también explorando las complejidades de los límites entre lo que Sears llama “espacio textual” y lo que Kristeva llama “espacio psíquico”. Si bien es cierto que los personajes no tienen agencia más allá de las decisiones autorales (Cervantes decide lo que los personajes hacen, cómo se llaman, cómo viven, y cómo mueren), por otra parte los narradores cervantinos se esfuerzan en presentarnos una ilusión de agencia. Tomás Rodaja, según la narrativa, eligió para sí este nombre. Aunque en ningún momento la narrativa dice de forma explícita que Tomás Rodaja sintió vergüenza, no por eso debemos asumir que el personaje “no sintió

nada”. Solamente debemos asumir que el narrador cervantino eligió no revelar sus sentimientos de forma directa, o quizá ocultarlos. La vergüenza es un afecto que a menudo se vive de forma secreta, y que aquellos que la sufren suelen disimular u ocultar. Por eso en las narraciones a menudo aparece en forma desplazada, o bien mencionada en un momento muy tardío. También aparece a partir de referencias cifradas (como el nombre de los personajes) y codificada en símbolos (como la espuela o el vidrio). El secreto es uno de los temas fundamentales de las *Novelas ejemplares* y si bien es cierto que los personajes operan dentro de los parámetros de sus roles, también es cierto que el narrador cervantino no presenta a Tomás Rodaja como un personaje inocente, sino como un personaje plagado de secretos que se construye a sí mismo a través de elecciones simbólicas, como las de sus nombres. Podemos inferir que Tomás Rodaja sintió vergüenza porque tanto el licenciado Vidriera como el licenciado Rueda (los otros dos roles del personaje) se refieren a sí mismos como “vergonzosos”, y por la relación semántica entre “rodaja” y “espuela”. Los intertextos cervantinos nos sirven para rellenar huecos tanto en el “espacio textual” de la narración como en el “espacio psíquico” del personaje tal como lo presenta el narrador.

Coincido con Sears en que los personajes de las novelas ejemplares encajan en una constelación de roles, y también en que la unidad social más importante en que estos roles operan es la familia (68). Esto es especialmente relevante en el caso del protagonista de *El licenciado Vidriera*, puesto que su familia aparece representada en el relato como un secreto que nunca se desvela, casi como un tabú. La novela comienza, como sabemos, con un encuentro a las orillas del río Tormes entre dos caballeros estudiantes y un muchacho adolescente de unos once años. Curiosos en torno a su presencia, los caballeros le preguntan quién es y qué hace allí solo. Pero el muchacho se niega a revelar el nombre de sus padres o el de su patria (entendiéndose patria como el lugar de origen geográfico, “la patria chica”, no la nación de origen). Sólo piensa revelar su secreto cuando pueda honrar a su tierra y a los suyos tras conseguir honrarlos con sus estudios. La resistencia a la nominalización es una de las formas de subversión y agencia de los sujetos liminales, puesto que la identificación de la pertenencia a un determinado grupo social es uno de los instrumentos de control de que se sirve el poder. En los Siglos de oro, por ejemplo, era usual que los descendientes de judíos cambiaran su apellido, para no ser identificados como tales. También cambiaban de nombre o mentían sobre su linaje los que huían de la justicia o los que ocultaban un pasado deshonesto. Al identificarse como Tomás Rodaja, el protagonista cervantino seguramente busca calmar las ansiedades de los caballeros en torno a su origen manchado. El apellido “Rodaja” sugiere que Tomás es un campesino, grupo que solía vanagloriarse de su pureza y limpieza de sangre. Así lo interpretan los caballeros, quienes respetan sin cuestionarlo el silencio del muchacho, lo acogen como sirviente, y lo llevan a Salamanca para darle estudios.

El nombre “Tomás Rodaja” funciona como un alias, y es más problemático de lo que a primera vista aparenta. Además de formar parte del campo semántico de la espuela, por su asociación con la comida, “rodaja” acerca a Tomás al mundo de los pícaros, preocupados siempre por alimentarse. Según el *Diccionario del castellano tradicional* la voz “rodaja” se refiere también a un apero de labranza, una pieza redonda de hierro, en forma de argolla o anilla, que servía para sujetar a las bestias de carga (mulas, caballos, bueyes) a los trillos o a los carros. En el espacio abierto de la rodaja solía engancharse o bien un gancho de hierro, o bien cadenas, o cuerdas (“Rodaja” 288, 344, 367). De igual manera que la identidad del niño Tomás está incompleta sin el nombre de sus padres y su patria, una rodaja es un círculo metálico en torno a un vacío. Sin embargo en este “alias” elegido por

Tomás quedan rastros de su identidad oculta, una identidad que apunta hacia el mundo de la marginación, que queda aludido metonímicamente por cercanía con los instrumentos de sujeción típicos de las cárceles (cadenas, cuerdas, ganchos de hierro). Se ha visto en la figura de Tomás la de un ambicioso que solamente busca la honra y el avance personal. Esa es, claramente, la cara del personaje. Pero esa cara tiene su cruz: Tomás no solamente corre hacia la honra, sino que huye de la deshonra y la vergüenza. El nombre “Rodaja” tiene un efecto falsamente clarificador, puesto que en primera instancia parece simplemente remitir al mundo natural y transparente de los campesinos, como lo interpretan los caballeros. Pero otros lectores más sospechosos –o quizá malpensados- verían en este nombre “un truco”, una fachada.

La crítica ha sugerido que Tomás es de ascendencia conversa, aunque sin poder muy bien fundamentar esto en clara evidencia textual, más allá de la obsesión del propio personaje con la limpieza de sangre en los comentarios que hace cuando enloquece (Ricapito 81). El nombre “Rodaja” deja abierta la posibilidad de un pasado converso de ascendencia judía o incluso morisca, aunque de nuevo esta posibilidad está solamente insinuada en un juego de palabras, en huellas semánticas medio borradas. Tomás elige ser “rodaja” (de pescado o fruta) en vez de “tajada” (de carne), aunque cuando enloquezca se referirá a ese periodo como el tiempo “cuando era de carne”. La “rodaja” entonces insinúa y niega la “tajada”, ya que el nombre “tajada” lo hubiera delatado como converso, puesto que uno de los insultos más infamantes que recibía ese grupo era el de “retajados” o “cincuncisos”. El chiste y la similaridad “rodaja”/“tajada” no podía pasar desapercibido al lector cervantino, puesto que llamar a alguien “retajado” era un insulto gravísimo, que estaba penalizado por la ley. Así por ejemplo el *Fuero nuevo de Navarra* en 1530 imponía penas graves a:

Toda persona que a algún converso o christiano nuevo dijere renegado, o tornadizo, o perro o retajado, semejante palabra porque es un vituperio y menosprecio de nuestra ley, y muchos a causa desto que así dicen se retraen a se convertir a la fe christiana (Sánchez Bello 464).

Ya en 1495 Nebrija en su *Vocabulario Español-Latino* recogía las expresiones “famosísimo judío, viejo y retajado” y también “pija de judío retajado” (fol. 81 r). Más tardíamente Cieza de León en su historia de *Las guerras civiles peruanas 1553-1584* cuenta como Francisco Pizarro empleó el insulto de “moro retajado” para afrentar a Diego de Almagro, causando por esto un gran escándalo (11). Siguiendo esta línea de asociaciones, quizá la “rodaja” que identifica a Tomás es un eco escondido de la “rodela”, el signo de idéntica forma y tamaño que en la Edad Media se quiso imponer en Europa como un distintivo cosido en la ropa que distinguía a los judíos, y que a menudo aparece en las ilustraciones de manuscritos medievales. La rodaja o ruedecilla que gira libre (como más tarde la “Rueda” que Tomás adoptará o confesará por apellido) también tiene una continuidad semántica con otro apelativo usado de forma despectiva para referirse a los conversos: el de “tornadizos”.

La literatura antisemítica se había servido del discurso de la hibridez (poniéndola en relación con los temas de la contaminación sexual, la monstruosidad, y lo demónico) para describir la psicología y los comportamientos de los falsos conversos. Así Alfonso de Espina, confesor del rey Enrique IV y rector de los estudios teológicos de los franciscanos en la Universidad de Salamanca, había ganado reputación internacional con un tratado titulado

Fortalitium Fidei (1458-1464) donde se relacionaba la corrupción y maldad de los judíos y falsos conversos con la hibridez originada en el Génesis. Espina (de quién por algún tiempo se especuló que él mismo era de ascendencia conversa, aunque ésto ha sido refutado por Netanyahu), escribía que el linaje de los judíos era el resultado de la copulación entre Adán y los animales y Adán y el demonio Lilith. Por eso, para Espina los judíos tenían parentesco con los demonios y los monstruos, y sus madres adoptivas eran la mula (el animal híbrido resultante del cruce entre las especies del caballo y el burro) y la híbrida (palabra latina que designa a la pseudoespecie resultante del cruce entre las razas del cerdo y el jabalí, de donde deriva, por extensión, la palabra hibridez).

También el autor anónimo de tratado titulado el *Alborayque* (compuesto alrededor de 1492, pero reimpresso en Sevilla en 1545) comparaba a los judíos y falsos conversos con el animal fabuloso del mismo nombre. El “alborayque” era una criatura fabulosa sobre el cual Mahoma ascendió al cielo según el Corán. El autor del tratado lo describía como mayor que un caballo y menor que una mula. Era una criatura híbrida que tenía boca de lobo, rostro de caballo, ojos de hombre, orejas de lebre, cuerpo de buey, cola de serpiente, un brazo de pierna de hombre y otro de pierna de caballo, una pierna de águila y otra de león, cola de pavón y cuello de hacanea, y pelaje de todos los colores. El alborayque había heredado de los distintos animales y los hombres las peores características (rabioso, desvergonzado, mentiroso, vanaglorioso, etc.) que lo hacían similar en sus obras a los demonios. Según el anónimo autor, el alborayque era una criatura omnívora, puesto que los falsos conversos no respetaban las normas de ayuno ni de los cristianos ni de los judíos (9v). Sexualmente no era ni macho ni hembra, aunque tenía los órganos de ambos, ya que “de los judíos procede la sodomía” (9v). Los falso conversos eran comparados también a los murciélagos porque tenían alas (como los cristianos) pero también dientes (como los demonios). También se parecían a la hacanea, animal similar a un pony, ya que en contraste con los caballos ésta no servía para trabajos de labranza ni para la guerra sino solamente para pasearse y lucirse por las calles (9v). Según el tratado los estribos con que Mahoma llevaba al alborayque eran de un metal bastardo compuesto de otros metales o “falsa plata reprobada” (11r). Tanto Espina como el autor del *Alborayque* establecían genealogías míticas que hacían descender a los judíos y falsos conversos de criaturas híbridas. Para ellos la hibridez comportaba la ausencia de valores morales o espirituales y condicionaba conductas reprobables como la sodomía o la falta de respeto de las normas de ayuno. En la literatura antisemita “el mal” se reproducía en la carne, a través de la ascendencia sanguínea. Existía siempre un riesgo de contagio por contacto, y ese riesgo generaba una extrema ansiedad que se traducía en prácticas como la expulsión, la persecución inquisitorial, la expurgación de linajes, y los estatutos de limpieza de sangre.

La vida de Tomás Rodaja es un intento por separarse (o cercenarse como una “rodaja” está cercenada de un pedazo de comida) de su linaje, para alejar de sí la potencial sospecha de hibridez o contaminación. En contraste con las maldades que se atribuyen a los alborayques, Tomás empieza su vida comportándose como un perfecto ejemplo de moralidad, pureza y rectitud. Sus amos lo alaban por su inteligencia para los estudios y también por ser el criado ideal que servía con “fidelidad, puntualidad, y diligencia” de manera que “no era criado de sus amos sino su compañero” (188). En contraste con las criaturas híbridas con que son comparados los falsos conversos (la híbrida, la mula, el alborayque, el murciélago, etc.) el animal a quien más se parece Tomás es el camaleón, puesto que siempre busca asimilarse.

El camaleón había sido usado en la literatura emblemática (por ejemplo en el

Emblema 53 de Alciato) como ejemplo de los lisonjeros y también de los ambiciosos porque existía la leyenda de que podía vivir alimentándose solamente del aire. La creencia de Tomás de que “de los hombres se hacen los obispos” (esto es, de que independientemente del linaje todos los hombres pueden acceder al saber y al honor) tiene ecos de ideas humanistas como las de Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* donde se compara al hombre con el camaleón y se alaba la dignidad de éste por su capacidad de crearse a sí mismo, de reinventarse:

Así pues, el Supremo Artesano hizo del hombre la hechura de una forma indefinida, y, colocado en el centro del mundo, le habló de esta manera: "No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh, Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y los poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás, una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que les hemos prescrito. Tú, no sometido a cauces algunos angostos, te la definirás según tu arbitrio al que te entregué. Te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar en los seres inferiores, que son los animales irracionales, o podrás regenerarte en los seres superiores, que son los divinos, según la voluntad de tu espíritu ... ¿Quién habrá que no admire a este camaleón nuestro? Pues él mismo se modela, crea y transforma a sí mismo según el aspecto de toda carne y el ingenio de toda criatura (51-55).

En contraste con los falsos conversos a tenían por madres adoptivas a la mula y la híbrida, la vida de Tomás pudiera verse como una sucesión de padres adoptivos a través de los cuales adquiere honor y recibe protección y guía para mejor asimilarse. Como padres adoptivos funcionan sus primeros amos, el capitán don Diego de Valdivia, y más tarde el religioso de la Orden de San Jerónimo que lo cura. En ellos tres se representan las tres formas aceptadas de ascenso social y búsqueda de honor: iglesia (la vida religiosa), mar (la vida del soldado), y casa real (el servicio a la nobleza).

La vergüenza de Tomás Rodaja es freno que lo aparta del pecado, espuela que lo incita a la virtud, y máscara que le permite ocultar un pasado deshonesto y quizá un linaje manchado. La vergüenza y la necesidad del secreto eran emociones comunes en los conversos, quienes vivían constantemente en el temor de que se revelara su pasado. Pero incluso sin ser conversos, los contemporáneos de Cervantes vivían atemorizados ante la posibilidad de la afrenta o la deshonra. En Tomás Rodaja Cervantes crea a un personaje que huye de la deshonra, oculta la vergüenza, y elige el camino de la virtud. Si bien es posible que sienta vergüenza a causa de un pasado vergonzoso (por ser converso, o pobre, o hijo ilegítimo), lo cierto es que el narrador guarda el secreto final sobre la identidad de la familia de Tomás. Independientemente de su origen, Tomás es representado como un camaleón que se adapta a las distintas circunstancias (positivas o adversas) que va encontrando, y se construye a sí mismo a partir de la elección de roles.

II. La vergüenza del licenciado Vidriera.

Una de las maneras en que Cervantes ordena las peripecias de los protagonistas en las *Novelas ejemplares* es como una sucesión de encuentros fortuitos con otros personajes. En ese sentido los personajes cervantinos son como “trucos” o “bolas de billar” que chocan unos con otros dirigidos por la mano del autor, pero también con cierta participación del azar. Al describir su colección de relatos en el prólogo como una “mesa de trucos” (o mesa de billar), Cervantes apunta hacia la naturaleza inestable pero también “juguetona” (o como los ingleses dirían “*playful*”) de la narrativa. Como “truco” Tomás Rodaja tiene tres encuentros inesperados que lo marcan: con los caballeros estudiantes, con don Diego de Valdivia, y con la “dama de todo rumbo y manejo”. El encuentro con el capitán don Diego de Valdivia sucede, como el encuentro con los caballeros, de forma fortuita en el medio de un camino bajando hacia Antequera, por la cuesta de la Zambra. Estamos en un territorio que había sido de frontera, dominado por la Torre de la Zambra, una fortificación construida en el siglo XIII para defenderse de los moriscos. Tomás vuelve desde Málaga de regreso a Salamanca, después de despedirse de sus primeros amos. El capitán traba amistad con Tomás y lo invita a unirse a los soldados que van a luchar a Flandes. La pintura que le hace de la vida soldadesca es una vida de libertad, viajes, abundancia, y festines. La vida del soldado le daría acceso a un mundo sin fronteras, un mundo cosmopolita, donde existe una lengua común híbrida que no es ni castellano ni italiano, sino el lenguaje exótico del placer “*aconcha patrón, pasa acá manigoldo, venga la macetela, li polastri, e li macarroni*” (189-190). Tomás acepta viajar junto a Diego de Valdivia, convenciéndose de que esa desviación de su intención inicial no se aparta de la virtud, ya que “las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos” (191). A pesar de que la vida de la soldadesca está llena de tentaciones, Tomás las evita y no consiente en aceptar sueldo por seguir a la tropa. Por eso recibe la alabanza del capitán quien afirma que “conciencia tan escrupulosa más es de religioso que de soldado” (191). La narración se acelera entonces, y toma un ritmo frenético en que los años pasan volando, como una sucesión de nombres geográficos. Después de separarse de los soldados en Génova, Tomás visita Roma, Nápoles, Palermo, Loreto, Venecia, Milán, Aste, Amberes, Gante, y Bruselas, entre otros. Durante la narración la figura de Tomás se adelgaza hasta volverse casi invisible o transparente, es un fantasma que acumula nombres y experiencias, como si de alguna forma compensara el silencio de sus orígenes forjándose una nueva identidad cosmopolita, a caballo entre Salamanca (su patria adoptiva) e Italia y Flandes.

A su vuelta a Salamanca, Tomás se gradúa de leyes consiguiendo el ansiado título de licenciado y el reconocimiento social que éste conlleva. Sin embargo, en el punto álgido de su ascensión en la rueda de la Fortuna, Tomás se precipita repentinamente. A Salamanca llega una prostituta o cortesana, a la que Cervantes llama solamente “una dama de todo rumbo y manejo”, enfatizando así su identidad inestable y su continuo traspasar de fronteras geográficas y morales. Tomás se acerca a conocerla puesto que ella dice también haber viajado por Italia y Flandes. Mientras otros estudiantes no dudan en disfrutar de los servicios de la dama, Tomás se muestra impecable en su moralidad. Cuando ella le ofrece su voluntad de rendirse a él e incluso su dinero, Tomás la rechaza. Desesperada, la cortesana decide darle a tomar un hechizo amoroso oculto en un membrillo preparado por

una morisca.

La crítica ha visto en la escena del membrillo el momento de la corrupción moral de Tomás (Garcés Arellano 225). Por otra parte hasta ahora nadie ha remarcado que el membrillo es un símbolo contradictorio que no solamente simboliza el pecado sino también su contrario: la castidad. Obviamente la escena de morder el membrillo tiene fuertes semejanzas con la escena del pecado original en el Génesis. También recuerda a otras escenas del folklore en el que seres inocentes son envenenados con frutas (como Blancanieves). La simbología del membrillo está cargada de asociaciones sexuales, expresadas en el juego de palabras entre membrillo y miembro (puesto que la fruta cortada asemejaba los genitales femeninos). El membrillo se creía un afrodisíaco porque aparecía en los libros de emblemas como uno de los atributos de Venus que los recién casados debían comer en la noche de bodas (Garcés Arellano 233-234). Por eso se ha interpretado el acto de morder el membrillo de Tomás como una forma velada de aludir acto sexual.

Sin embargo, el membrillo es una fruta compleja, porque tiene sabor amargo (como el limón) pero dulce aroma. Durante muchos siglos se lo usaba para perfumar la ropa dentro de los armarios. Se lo solía comer solamente cocinado, mezclado con muchísimo azúcar, en conservas llamadas “dulce de membrillo” o “carne de membrillo”. En contraste con la carne, que estaba prohibida en Cuaresma, la “carne de membrillo” sí podía consumirse entonces. De hecho, consumir membrillo era una parte de la dieta ascética recomendada para los monjes por autores moralizantes como San Juan Bautista de la Concepción en su tratado de 1607 *De los oficios más comunes* (547). Como manjar ascético asociado con los rigores del invierno, el membrillo aparecía representado por ejemplo en bodegones tenebristas como *Bodegón con membrillo, col, melón y pepino* (de 1602), de Fray Juan Sánchez Cotán, quien luego se haría monje cartujo y se especializaría en pintura religiosa. La atracción del membrillo en los cuadros de Sánchez Cotán estriba en su luminosidad, en la perfección con la que reflejan la luz, suspendidos en el espacio oscuro, y en la ilusión perfecta de mimetismo o tampantojo (trompe l’oeil) que provocan. Aunque es cierto que en la pintura de la época el membrillo podía representar la tentación carnal (como en el cuadro de Rubens en que un sátiro ofrece a una ninfa una bandeja con uvas y membrillos), a menudo el membrillo era usado para simbolizar la immortalidad y la pureza de Cristo. El membrillo se asociaba con la resurrección puesto que si se plantaba en la tierra una de sus ramas cortadas, ésta volvía a echar raíces y a rebrotar. Así se ha interpretado la presencia del membrillo en cuadros como la *Cena en Emaús* de Caravaggio (1599-1600), donde la fruta aparece en una bandeja frente a Cristo (Levi D’Ancona 314 y 324). También era una fruta asociada al martirio, a causa de que los flagelantes usaban varas de membrillo para mortificar sus carnes y apartar la tentación del pecado.

El membrillero se relacionaba también con la hibridez y con la maleabilidad, ya que los arbustos de membrillo eran muy usados ornamentalmente porque podían dárseles caprichosas formas al podarlos. Era un árbol que solía injertarse con otros frutales, como el manzano o el durazno. En tiempo de Cervantes aparecía en tratados de botánica descrito como una especie “pura”, frente a especies consideradas “bastardas” como el melocotón (híbrido de membrillo y durazno). Era también descrito como una especie dúctil, receptiva a especies distintas. La fruta del membrillo se asociaba (y aún hoy se asocia) con el proceso transformador del tiempo, que hace mudar a las personas, ya que está cubierta de una pelusilla que va perdiendo según madura y que debe limpiarse antes de poder cocinarse, dando origen al refrán “crecerá el membrillo y mudará el pelillo”. En conclusión, la simbología del membrillo no solamente lo asocia con la sexualidad, sino también con la

castidad, la resurrección de Cristo, y la maleabilidad de la identidad.

Es posible que lo que haya llevado a comer el membrillo a Tomás no sea la tentación de la lujuria, sino precisamente el rechazo de ésta: comer la carne de membrillo para rechazar las tentaciones de la sensualidad. Tentado con los deleites de la carne, Tomás quizá acepta comer solamente una fruta casta, como un mal menor. Sin duda las gentes no dudarían en burlarse de su ingenuidad, y en cuestionar tanto sus intenciones, como su moralidad, y su inteligencia. El conocimiento libresco y los viajes no le han formado para protegerse del engaño, y Tomás queda afrontado y burlado a manos de una morisca y una prostituta. El refrán que no se menciona en el texto, pero que podía ejemplificar las burlas motivadas por la escena es: “Si no eres avisado, ¿A qué estudias para letrado?”.

La locura de Tomás (en la cual cree que su cuerpo está hecho de vidrio y no de carne) pudiera interpretarse simplemente como el resultado del efecto químico del veneno contenido en el bebedizo de amor. Pero también podemos ver en esta locura un mecanismo compensatorio, en el que Tomás se apropia de los atributos del vidrio para defender simbólicamente su pureza frente a las acusaciones potenciales de pecado, ignorancia y lujuria. La locura funciona como una defensa contra la vergüenza que Tomás siente al haber perdido su castidad, o al menos al haber sido contaminado de la naturaleza pecaminosa de la prostituta y la morisca.

Muchos teólogos medievales y renacentistas discuten el tema de la vergüenza en relación con el tema del pecado. Fray Martín de Córdoba en su *Jardín de nobles doncellas* hace uno de los tratamientos más originales del tema. Siguiendo a San Agustín, Martín de Córdoba afirma la vergüenza no existía antes de que Adán y Eva pecaran. Si Adán y Eva hubieran tenido relaciones sexuales antes de comer la fruta prohibida, Eva no hubiera perdido su virginidad, y tampoco la hubiera perdido si hubiera dado a luz a hijos. Adán y Eva descubren que están desnudos, esto es, descubren “sus vergüenzas” (la palabra en castellano se usa como una designación eufemística de los genitales) solamente porque han pecado. Además, para pecar es precondition que participe la voluntad. Según Martín de Córdoba si una mujer es violada contra su voluntad no pierde su virginidad porque “la virginidad más está en el ánima que en el cuerpo” (129):

La mujer, como dijimos, fue hecha para que fuese ayuda al varón, para engendrar y multiplicar los hombres. Pero esta generación otramente se hiciera si no pecaran que agora se hace; ca después del pecado, varón y mujer se mezclan con ardor, y suciedad, y vergüenza, tanto, que hombres honestos de ello hablar no quieren, y queda la mujer corrupta, y si se empreña queda pesada Pero antes del pecado ninguna destas cosas no fuera, ca la mujer mezclada con su marido queda entera Dicen, pues, que cuando el varón conociese a su mujer en el tiempo de inocencia, que se abrieron los claustros, pero no hubiera pasión penal, ni delectación fea, porque entonces la nuestra generación no fuera corrompida, antes todos los miembros eran sujetos a la razón, como agora obedece la boca y las manos y la lengua, donde así como agora abrimos la mano y la cerramos, y no hay en ello pasión ni pena ni delectación fea; así hiciéramos en aquel tiempo de inocencia; ni fuera entonces más feo hablar de los miembros de la generación que de las manos y de los pies, ni habían vergüenza en aquel estado de verlos, ca desnudos eran antes del pecado, y luego que el pecado fue cometido, les cayó la vergüenza y buscaron con qué cubrir las partes vergonzosas y corrieron a la higuera, que tenía las hojas

anchas e hicieron cobertura de ellas. (126-127)

Al comer el membrillo Tomás pierde, si no la castidad (y el narrador no nos dice nada al respecto), al menos el honor. Algunos críticos ven en la escena de morder un membrillo envenenado una forma de violación sexual en que es víctima Tomás. Otros alegan la complicidad del personaje en el acto por comer del membrillo. En cualquier caso, tanto si vemos en Tomás a un pecador o a un ser de intención casta, el personaje es claramente una víctima. Lo que ha quedado violado es lo que Wurmser llama “an area of inwardness and interior value” que no debería ser violada por ningún agente de fuera y que es protegida por la vergüenza, considerada como la guardiana de la realidad interna (64). La experiencia es traumática tanto física como psicológicamente. En la psicología renacentista se diría que la vergüenza de Rodaja/Vidriera resulta de la deshonor (luego es una violencia contra el alma) que se genera al verse expuesto a la hechicería y también por la pérdida de dignidad que supone ser asociado con una prostituta y una morisca. También el efecto físico que el veneno produce en su cuerpo resulta en una enfermedad que lo hace perder el control sobre sus miembros, su lengua, y su mente y le provoca (como otras formas de deformidad) una emoción de vergüenza humillante:

Comió en tan mal punto Tomás el membrillo que al momento comenzó a herir de pie y mano como si tuviera alferecía, y sin volver en sí estuvo muchas horas, al cabo de las cuales volvió como atontado, y dijo con lengua turbada y tartamuda que un membrillo que había comido le había muerto, y declaró quien se le había dado (60).

La expresión que Tomás usa para describir su experiencia “el membrillo le había muerto” es significativa. Aunque no muere físicamente, el personaje sí se “muere” de vergüenza. El hecho de que la justicia no pueda dar con las culpables hace imposible la posibilidad de lavar su honor. A causa de la vergüenza muere Tomás Rodaja y es sustituido por el licenciado Vidriera. Una de expresiones típicas de la vergüenza es el querer ocultarse, el querer “desaparecer” o “que nos trague la tierra”. Nos sentimos desnudos, transparentes, observados. Por eso simbólicamente Tomás Rodaja muere, y nace el licenciado Vidriera. El primero se adelgaza hasta hacerse invisible, y el segundo es el objeto de todas las miradas. Una “vidriera” es, ante todo, una superficie que nos lleva a mirar, pero también algo que oculta y distancia. Por eso Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* de 1596 compara la vidriera con el emblema, puesto que ambos deben a la vez mostrar y ocultar aquello que significan:

La emblema es poema por la razón sobredicha; la qual diría yo ser una especie de epigrama didascálico, porque enseña doctrina moral casi siempre, y podría natural, o lo que más quisiera el dueño; el cual no está atado a doctrina ninguna; solamente se ata el autor de la Emblema a poner ánima y cuerpo en ella (cuerpo es la pintura y ánima la letra que es superpuesta) por la qual es entendida y declarada; átese también a no ser tan claro que todos lo entiendan, ni tan oscuro que de todos sea mal entendido; ha de mostrar su concepto como entre vidriera (Ed. Carballo Picazo, vol. 1, 296).

El loco Vidriera es un emblema viviente. Su enfermedad (que lo tiene postrado

durante seis meses) resulta no solamente en su locura sino también en una nueva forma de conocimiento: el protagonista experimenta el dolor por el pecado, la enfermedad, y la conciencia de su mortalidad. Reconoce que su cuerpo es corruptible y que no participa de la naturaleza angélica. Significativamente, Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* al ocuparse de la psicología de la vergüenza relaciona la aparición de este sentimiento con la conciencia de la corruptibilidad. En contraste con el hombre pecador que siente vergüenza, el hombre que resucitará después del juicio final tendrá cualidades de ángel como “sutilidad, agilidad, inmortalidad, y resplandor”:

El ánima racional es la más ínfima de todas las inteligencias; y por ser de la misma naturaleza genérica que tienen los ángeles, está corrida de verse metida en un cuerpo que tiene comunidad con los brutos animales. Y así dice la divina Escritura (como cosa que contenía misterio) que, estando el primer hombre desnudo, no tenía vergüenza; pero viéndose así luego se cubrió. En el cual tiempo conoció que por su culpa había perdido la inmortalidad, y que su cuerpo era alterable y corruptible y ... había menester comer y beber y echar de sí hediondos excrementos. Y crecióle más la vergüenza viendo que los ángeles, con quien el frisaba eran inmortales ... y así le pesa al ánima racional y se avergüenza de que le traigan a la memoria las cosas que dieron al hombre por ser mortal y corruptible. Y... para contentar Dios al ánima después del juicio universal y darle entera gloria ha de hacer que su cuerpo tenga propiedades de ángel, dándole sutilidad, agilidad, inmortalidad, y resplandor (604-606).

Para Huarte de San Juan la consecuencia que la vergüenza tuvo sobre la psicología de Adán fue el aumentar su imaginativa: “El cubrirse Adán con tanto cuidado y tener más vergüenza de verse desnudo delante de Dios, que haber quebrantado su mandamiento, me da a entender que la fruta del árbol vedado le avivó la imaginativa de la manera que hemos dicho, y ésta le representó los actos y fines de las partes vergonzosas (722-723).” Las semejanzas entre el lenguaje que Huarte de San Juan usa para describir a Adán y el lenguaje que el narrador usa para describir la locura de Vidriera no son puras coincidencias: en ambos casos se aumenta la imaginativa. Pero mientras Adán llora por haber perdido su sutilidad angélica, el loco Vidriera cree que su inteligencia se ha vuelto más sutil. El psicoanálisis contemporáneo ha reflexionado sobre la hermenéutica de este proceso que conduce del trauma no verbalizado (y la disociación) a una reformulación de la realidad a través del uso de la imaginación y el lenguaje (Stern).

En la nueva identidad “imaginada” por el loco Vidriera coinciden la extrema vulnerabilidad (ser objeto de todas las miradas), la extrema fragilidad (por tener un cuerpo que puede romperse solamente al ser tocado), y la sutilidad angélica que le da una inteligencia superior. Vidriera no es del todo humano, sino un híbrido de hombre y objeto de vidrio y quizá ángel. En contraste con otros seres en los que la hibridez es causa de monstruosidad, maldad, y pecado, la hibridez del ahora llamado “licenciado Vidriera” lo convierte, a sus propios ojos, en un ser espiritualmente superior. La elección del vidrio no es casual, porque al igual que el membrillo y el camaleón, el vidrio se asociaba con la maleabilidad y la capacidad mimética. También se asociaba con la pureza, por su limpieza y su rechazo de los venenos. En contraste con el cristal, el vidrio es una creación humana que se forma a partir mezclar sal, hierbas, y cenizas y someterlas a la acción del fuego. No es ni piedra, ni vegetal, ni joya, ni metal, aunque participa de todas. Así lo describe Bernardo

Pérez de Vargas en su tratado *De re metalica* (1569):

El vidrio es un medio mineral lúcido, quebradizo, que se funde como metal y es obediente a la mano del artífice, para que dél haga lo que quisiere. Tiene parentesco con las piedras preciosas, y el cristal recibe cualquier color que le den fácilmente. Es un metal muy puro y limpio, y quasi incorruptible, que ni echa de sí mal olor, ni se toma de orín ni de herrumbre; ningún sabor malo tiene y tocado no tiñe como los demás metales ... Tiene el vidrio una prerrogativa que, si es como algunos dicen verdadera, le devrían de preciar mucho y es que no sufren género alguno de ponzoña sin que se quiebren o alteren y muden color (fol. 48r).

La creencia de que el vidrio prefiere romperse antes que contener un veneno le confiere a esta materia cualidades casi humanas, como si pudiera ejercer un juicio moral. La antropomorfización del vidrio es frecuente en los textos que lo describen, que ven en su ductilidad una forma de colaboración o aceptación con la mano que lo moldea. También se compara al vidrio con el loco. Así por ejemplo Fray Vicente de Burgos en su traducción del libro de Bartolomé Angelicus *Propietaribus Rerum* (publicada en 1494) escribe:

El vidrio, según Avizena, es entre las piedras como un loco entre los hombres, ca declina a todos colores que le quieren dar, así como el loco otorga a todas las cosas que le dan. El es llamado vidrio, según Isidoro, porque vemos por él, ca la tierra y los metales esconden lo que les echan dentro, pero el vidrio muestra lo que es dentro dél El vidrio cuando es caliente se dexa así tratar que de solamente soplar hacen dél cuanto quieren según el molde en que lo echan El vidrio no puede sufrir veneno según la común opinión (fol. 205v).

En su trabajo sobre *El licenciado Vidriera* Gill Speak ha señalado la aparición de otros hombres de vidrio en la Europa renacentista, y su constante presencia en los libros de medicina, tanto que da la impresión de que esta forma de locura constituía casi una epidemia. Para Speak, las representaciones de hombres de vidrio aparecen en contextos donde se da una ansiedad en torno a la mortalidad, la inmortalidad, y la inocencia (863-864). En mi opinión, para entender el tema de la pureza en *El licenciado Vidriera*, hay que ponerlo en relación con otro de sus intertextos que ha pasado desapercibido a la crítica: la literatura mariana. La metáfora de la vidriera a la que el sol atraviesa sin romperla ni mancharla sino al contrario dejándola más limpia y pura se convierte en la época en un tópico para describir a María quién fue virgen antes del parto, durante el parto, y después del parto. Los ejemplos del uso de esta metáfora son abundantísimos, tanto en sermones y libros de devoción como en otros tipos de tratados. Incluso en un tratado de ingeniería, el *Compendio y breve resolución de fortificación* publicado en 1613 por Cristóbal de Rojas aparece esta comparación entre María y la vidriera (fol. 54v).

Al igual que un parto, no cabe duda que el encuentro entre Tomás Rodaja/Licenciado Vidriera y la “dama de todo rumbo y manejo” es profundamente doloroso y traumático. A nivel simbólico, comer el membrillo envenenado se asemeja más a la violación que al coito. Es una muerte de la que hay que resucitar. Una vez loco, Vidriera vivirá aterrorizado de que su cuerpo se quiebre, como un desplazamiento del horror que siente ante su dignidad que ha sido ya quebrantada. Sus obsesiones con respecto a la ropa (no lleva zapatos y

solamente se viste una ropa parda) y la comida (solamente come fruta y bebe agua de los ríos, pero no carne ni pescado) asemejan rituales purificatorios similares a las prácticas de los ascetas. De hecho, Vidriera ha sido comparado con San Jerónimo, y será un monje de ésta orden el que lo curará de su locura (Speak 865).

Además de un intento de purificación, la locura de Vidriera es también un intento de olvido que no sorprende en un personaje que desde la infancia ha vivido obsesionado por olvidar (o al menos ocultar) el pasado. Es interesante que la conexión entre el vidrio, el trauma, y el olvido todavía persiste en el imaginario moderno. Así Walter Benjamin ha teorizado sobre la relación entre el uso del vidrio en la arquitectura de la Bauhaus y el trauma de la guerra en su ensayo de 1933 titulado *Experiencia y pobreza*. Para Benjamin, el efecto de la primera guerra mundial es hacer que los hombres deseen renacer en una *tabula rasa* purificados de experiencias:

No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sombrío. Las cosas de vidrio no tienen aura. El vidrio también es el enemigo número uno del misterio. También es el enemigo de la posesión ... [La predilección por el vidrio refleja] la pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen experiencias nuevas. No; añoran liberarse de las experiencias; añoran un mundo en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente, que salga de ella algo decoroso ... en sintonía con la "tabula rasa"... les empuja a empezar de nuevo desde el principio (Citado por Marchán Fiz 130-131).

Como decíamos, el loco Vidriera es un sujeto híbrido, mezcla de ser humano y vaso quebradizo. Si el efecto de esa metamorfosis en el cuerpo es la fragilidad, el efecto en la mente es la agudeza, una nueva claridad en la percepción y la inteligencia. Así Vidriera

decía que le hablasen desde lejos, y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, que el vidrio, por ser material sutil y delicada obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre (201).

El lenguaje evocado es el de la alquimia, en el que el recipiente de vidrio (el crisol o redoma) es usado para purificar los materiales menos nobles y separar los compuestos, en un proceso químico que es a su vez el correlato de un proceso de transformación espiritual que vive el sabio alquimista. Incluso en una ocasión, una persona se refiere a nuestro personaje como "señor Redoma" (211). Las palabras de Vidriera recuerdan, por ejemplo, a las que el famoso alquimista Salomon Trismosin en su tratado *Splendor Solis* usaba para describir la ablución, un momento del proceso alquímico en que los materiales eran lavados, purificados y "resucitados":

las partes pesadas de la tierra permanecían en el fondo del crisol y los vapores sutiles eran transportados hacia arriba, tomando una forma ... más o menos clara y transparente ... diáfana como el cristal (fol. 68v. de la traducción francesa citado por Dixon 211).³

El *Splendor Solis* fue uno de los tratados de alquimia más traducidos durante el siglo XVII, y fue especialmente leído en su traducción francesa de 1613, titulada *La Toyson D'Or*, por sus bellas ilustraciones a color, entre las que se cuenta una que representa al filósofo alquimista, con barbas de ermitaño y descalzo, caminando por la naturaleza y llevando en sus manos un gran crisol de vidrio.⁴

La hibridez del loco Vidriera es una forma de agencia en que negocia su propia identidad y la reinventa para liberarse del trauma. En ese proceso sale transformado en una especie de muñeco o autómatas que es a su vez un ventrílocuo, que habla por sí mismo pero también habla por los otros, y dice cosas que ni él (cuerdo) ni otros se atreverían a decir. La mayoría de sus chistes son agresivos y provocadores, y en su sátira fustiga vicios, debilidades, y defectos ajenos. La mordacidad agresiva de Vidriera puede verse también como uno de los efectos de la vergüenza, puesto con sus chistes desvía la mirada que lo juzga, y lleva la atención de sus oyentes hacia los vicios y los defectos que deben provocar vergüenza en otros. Algunos psicoanalistas contemporáneos describen este mecanismo de responder a la vergüenza con una agresión (sea verbal o física) designándolo con la expresión “rabia narcisista” (Kohut, Velasco). Las gentes disfrutaban escuchándolo y participan así de una situación transgresora, pero el suyo es un lenguaje alienado. Prueba de esto es que al recobrar la cordura Vidriera no recordará nada de lo que ha dicho. En Salamanca, la primera mujer a la que insulta (tras defenderse de los ataques de los niños que le tiran piedras) es a la ropera, a la que acusa de conversa. Luego fustiga a las prostitutas, a una mujer infiel a su marido, a un converso a la puerta de una iglesia, y a las alcahuetas. Las citas de los chistes de Vidriera en Salamanca reflejan su extrema ansiedad (y la de su sociedad) con la pureza de sangre y con la contaminación.

La reputación de sus dichos hace que un caballero pida que lo lleven a Valladolid, a donde residía la corte. La respuesta de Vidriera menciona de nuevo la vergüenza: “Vuesa merced me excuse con ese señor, que yo no soy bueno para palacio porque tengo vergüenza y no sé lisonjear (205).” La expresión “no sé lisonjear” posiblemente es una referencia al Emblema 35 de Alciato “In adulari nescientem” (“Al que no sabe lisonjear”) en que se representa a un jinete montando a un caballo de raza que se resiste a ser domado. Diego López en su *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato de 1615* comenta el emblema con las siguientes palabras:

Gran fortaleza es menester para no lisonjear... y toma la metáfora del caballo, el cual no sabe tener respeto ni lisonjear al jinete, si no le sabe gobernar y regir... Pero el andar a caballo no solamente el Príncipe lo depende de los hombres, sino del mismo caballo, el cual no sabe lisonjear como el hombre, ni adular como el truhán o chocarrero... pero como el caballo bueno y castizo echa y derriba del espinazo a todo jinete... el caballo es señal de libertad, y así lo ha de ser el que no sabiendo lisonjear dice las verdades ... que el señor mande que el caballo traiga y sufra los frenos más duros y ásperos, con el cual se doma el más feroz y desenfrenado caballo (122r-123v).

Pese a su negativa inicial, Vidriera accede y es transportado a Valladolid en unas cestas de paja. Si Tomás Rodaja llevaba en su nombre “Rodaja” la marca de las espuelas y los instrumentos de sumisión del caballo, el licenciado Vidriera es como un caballo castizo que no se deja domar, y se siente libre de decir verdades. Pero nadie doma la lengua de Vidriera que pasa a ser de un vergonzoso a ser un deslenguado. Como remarcará en sus

palabras al despedirse de la corte, el loco Vidriera acepta el papel de bufón en Valladolid, y se convierte en un “truhán desvergonzado”. La extrema vergüenza le lleva a la extrema desvergüenza. Asumido este nuevo rol, en Valladolid sus chistes serán ya de todos los temas. Muchos de ellos giran en torno a la deshonestidad en los oficios (libreros, boticarios, y mozos de mulas que roban, sastres y zapateros que mienten, prostitutas) o a la vanidad (un bachiller que usa el título de licenciado sin serlo, maestros de esgrima vanidosos, viejos que se tiñen las barbas). También critica duramente la murmuración. Los únicos oficios que son alabados son los de los buenos poetas y los de los religiosos, aunque no sabemos si esta segunda alabanza se debe a la ironía cervantina. El narrador de la novela celebra la inteligencia del loco Vidriera quien si no fuera por sus excentricidades (sobre no ser tocado, su comida y bebida, etc.) “ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo” (226). Se ha visto en este narrador un cómplice de la sociedad que rodea a Vidriera, que comparte la ideología de ésta y participa del regocijo perverso por la presencia del bufón. Sin embargo, también puede verse una complicidad entre este narrador y Tomás Rodaja/Vidriera/Rueda, puesto que el narrador nunca cuestiona el pasado del protagonista, sus intenciones, su moralidad, o su buen juicio. Ni Vidriera ni el narrador cuestionan nunca el discurso hegemónico, y en ningún momento la sátira se dirige contra ninguna forma opresiva del poder: ni contra la monarquía, ni contra la ideología imperial, ni contra la Iglesia. Sólo se satiriza “la corte”, una entidad abstracta, anónima, y difusa.

III. La vergüenza de Rueda.

Al fin de la novela Vidriera sana de su locura gracias a la caridad de un religioso de la orden de San Jerónimo. A su regreso a la corte, es recibido por una multitud, que a pesar de sus ropas lo reconoce todavía como al loco que era. El estigma de la locura lo acompaña a todas partes, y el protagonista lo reconoce al decir “soy el licenciado Vidriera pero no el que solía, soy ahora el licenciado Rueda” (227). Recobrar el juicio pero ser reconocido como loco le provoca también vergüenza, y así el narrador remarca que “Todo oía el Licenciado, y callaba, e iba más confuso y más corrido que cuando estaba sin juicio (227)”. Recobrar el juicio, entonces, es también recobrar la vergüenza, dejar de ser un “truhán desvergonzado” y convertirse en un “discreto vergonzoso” (228). Pero una vez cuerdo, las gentes pierden el interés en él y Rueda tiene que renunciar a sus sueños y marcharse a Flandes, donde muere como soldado con honor junto a Valdivia.

El nombre Rueda remite a la simbología, tan común en la época, de la rueda de la Fortuna, en la que unos suben y otros bajan, aleatoriamente. Es una imagen de sobras conocida por Cervantes, por su larga tradición clásica y medieval (Ziolkowski). En algunos autores de reputación conversa, como Fernando de Rojas, las reflexiones sobre la rueda de la fortuna a veces aparecían en el contexto de una visión caótica y pesimista del destino y la existencia. La rueda aparece también en los textos alquímicos simbolizando el tiempo necesario para la cocción de la materia filosófica. Al fuego que debe ser mantenido de forma constante por el alquimista se le llama “fuego de rueda” y simboliza la perseverancia en la búsqueda de la verdad. En algunos escritos teológicos, la rueda se usa como imagen de la continua movilidad del hombre, que solamente puede ser frenada por Dios. Así por ejemplo la usa San Juan Bautista de la Concepción en sus sermones titulados *Pláticas a los*

religiosos (1603-1607):

El hombre es comparado a la esfera, a la rueda; a la esfera por su grandeza, a la rueda porque jamás para ni se está quieto, siempre corre ... Pues ¿Qué hace Dios? Viendo que su correr y rodar es más desenfrenado que el de los cielos ¿qué hace? No se contenta con calzar la rueda con su palabra, deténla y párala con sus preceptos y mandamientos (224v).

IV Conclusión.

El sentido final de la novela *El licenciado Vidriera* como el sentido de muchos de los símbolos empleados (rodaja, membrillo, vidrio, rueda) queda a mi juicio abierto, es negociable, sin que pueda hablarse de una clara ejemplaridad. Pudiera leerse como una reflexión pesimista sobre el fracaso y la imposibilidad de medrar en un mundo corrupto (Navarro Durán) o como la dramatización de los muchos aspectos de la decadencia del imperio (Clamurro). La reflexión cervantina seguramente está inspirada así mismo en las ideas erasmistas, que ven en Vidriera las limitaciones de un intelectual que erró el camino para alcanzar la virtud sobreestimando sus propios méritos, y sin darse cuenta de que necesitan de la gracia de Dios (Forcione, Sampayo Rodríguez). Por último, el relato puede interpretarse como una celebración de la perseverancia y la adaptabilidad de un sujeto liminal que constantemente se reinventa para sobrevivir a las circunstancias, ya positivas, ya hostiles. Esa maleabilidad del sujeto liminal le hace apropiarse y subvertir el lenguaje de la hibridez. La identidad siempre mutable de Tomás Rodaja/licenciado Vidriera/Rueda nos hace cuestionar cualquier forma de esencialismo ya que Tomás triunfa en ser aceptado como un ser complejo, en vez de reducido a un ser sin honor, a un pasado quizá converso, o a una infamia. William H. Clamurro ha remarcado como la historia del protagonista (y sus constantes mutaciones) nos ofrece “una parábola de identidad, o identidades: una que nunca se revela (su misterioso origen) y otra que se desea, pero que no llega a realizarse (su deseada fama de intelectual)” (127). En mi opinión, esa sucesión de identidades en apariencia inconexas está hilvanada en torno a la vergüenza como un hilo conductor. Casi puede decirse que al final Tomás Rodaja-Rueda se muere de vergüenza, porque se lo traga la tierra sin que de él sepamos ni el nombre de sus padres, ni el lugar de su tumba. Obsesionado desde su juventud por un misterioso pasado infamante, es un personaje contaminado de hibridez: primero como estudiante/criado/Rodaja; luego como loco/objeto de Vidrio/Vidriera, y por último como ex loco/soldado/Rueda.

La hibridez del protagonista tiene su correlato en la hibridez narrativa, una novedad de la cual Cervantes era consciente al afirmar en su prólogo haber sido el primero en “novelar” en lengua castellana en su prólogo a las *Novelas ejemplares* (235). En la construcción de *El licenciado Vidriera* Cervantes teje una narración híbrida en la que se combinan diversos géneros literarios (la tradición de los *novellieri* italianos, la novela picaresca, los repertorios de chistes de locos, o los sermones), con discursos tan diversos como la alquimia, los textos médicos donde se discute la locura, y tradiciones visuales como la pintura de bodegones, la pintura religiosa, y los emblemas. En su prólogo Cervantes se refiere a la colección como una “mesa de trucos”, un juego de destreza parecido a las actuales mesas de billar, donde las bolar chocan unas con otras, y los jugadores más

débiles se mueven en torno a una mesa, rodeados quizá por jugadores de naipes u otras figuras del hampa (235). Las casas de juego donde se jugaba a los trucos son un perfecto ejemplo de espacio liminal donde pueden subvertirse las estructuras de poder. Los personajes cervantinos “juegan a los trucos” en sus choques y sus encuentros con otros, y los lectores “jugamos a los trucos” intentando ejercer nuestra destreza interpretativa y negociando los sentidos de esa entidad compleja que es el relato. Ese espacio imaginario de la “mesa de trucos” permite encuentros que generan la formación de identidades híbridas y momentos transculturales y transhistóricos, a la manera del “tercer espacio de enunciación” sobre el que teoriza Homi Bhabha (36-39). Pero en ningún momento se da en esta novela cervantina una celebración ingenua y apolítica de la hibridez. Al contrario, aún en la lectura más esperanzada del texto como una celebración de la maleabilidad de la identidad, la impresión final que nos queda es la de un profundo dolor y soledad en el protagonista. Quizá por eso la muerte de Rodaja/Vidriera/Rueda es la única forma de acceder a su liberación y de poner fin a su doloroso peregrinar.

REFERENCIAS

- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Ed. Mario Soria. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Alborayque*. Sevilla: Cromberger, 1545. Ed. facsímil Dwayne E. Carpenter. Mérida: Editoria Regional de Extremadura, 2005.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Burgos, Fray Vicente de. *Traducción del libro Propietaribus Rerum de Bartolomé Anglicus*. Ed. María Teresa Herrera y María Nieves Sánchez. Salamanca: U de Salamanca, 1999.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares. Rinconete y Cortadillo, La española inglesa, El licenciado Vidriera*. Ed. Juan Manuel Oliver Cabañes. Madrid: Castalia, 1987.
- . *El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Clamurro, William H. *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*. New York, Peter Lang, 1997.
- Concepción, San Juan Bautista de la. *De los oficios más comunes*. Ed. Juan Pujana. Madrid: Editorial Católica, 1999.
- . *Pláticas a los religiosos*. Ed. Juan Pujana. Madrid: Editorial Católica, 2002.
- Cordoba, Fray Martín de. *Jardín de nobles doncellas*. Ed. Félix García. Madrid: Ediciones Religión y Cultura, 1956.
- Dixon, Laurinda S. “Bosch *Garden of Delights Triptych*: Remnants of a “Fossil” science.” *The Art Bulletin* 63.1 March 1981: 96-113.
- Espina, Alfonso de. *Fortalitium fidei*. Lugduni: Gulielmus Balsarin, 1487.
- Fuero nuevo de Navarra en Ordenamientos y códigos legales*, Ed. José M. Sánchez Bello, M. Galán Lorda, C. Saralegui, I. Ostolza. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1989.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton UP, 1982.

- Garcés Arellano, María Antonia. "Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso de Vidriera" en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*. Ed. Wicker, Jules. Birmingham: U de Birmingham, 1998. 225-236.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Hernández Alonso, César. *Diccionario del castellano tradicional*. Valladolid: Ambito, 2001.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- Kohut, Heinz. *¿Cómo cura el análisis?*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1986.
- León, Cieza de. *Las guerras civiles peruanas 1553-1584*. Ed. Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: CSIC, 1985.
- Levi D'Ancona, Mirella. *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*. Firenze: L.S. Olschki, 1977.
- López, Diego. *Declaración magistral sobre las emblemas de Alciato*. Nájera: Juan de Mongastón, 1615.
- López, Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. 3 vols. Madrid: CSIC, 1953.
- Marchán Fiz, Simón. *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008.
- Mc Lean, Adam. *The Alchemy Web Site*. 10 Abril 2008. <<http://www.alchemywebsite.com>>.
- Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Ed. facsímil. Madrid: Real Academia Española, 1989.
- Netanyahu, Benzion. "Alonso de Espina: Was He a New Christian?." *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 43 (1976): 107-165.
- Pérez de Vargas, Bernardo. *De re metalica*. Ed. Guillermo Herráez Cubino. Salamanca: CILUS, 2000.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso de la dignidad del hombre*. Ed. Pedro J. Quetgias. Barcelona: PPU, 1998.
- Ricapito, Joseph V. *Cervantes's Novelas Ejemplares: Between History and Creativity*. Indiana: Purdue University Press, 1996.
- Rojas, Cristóbal de. *Compendio y breve resolución de fortificación*. Ed. Cristina Blas Nistal. Salamanca: Silus, 2000.
- Rosaldo, Renato. "Foreword", en García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Sampayo Rodríguez, José Ramón. *Rasgos erasmistas de la locura del licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Sears, Theresa Ann. *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the Novelas ejemplares*. New York: Peter Lang, 1993.
- Speak, Gill. "'El licenciado Vidriera' and the Glass Men of Early Modern Europe." *The Modern Language Review* 85.4 Oct.1990: 850-865.
- Stern, Donnel. *Unformulated Experience: From Dissociation to Imagination in Psychoanalysis*. Hilldale: The Analytic Press, 1997.
- Velasco, Rosa. "Comentario a la presentación de Donna Orange. Congreso Internacional sobre la

vergüenza. Febrero 2005. ” *Aperturas psicoanalíticas* 20 Feb. 2005. 10 Mayo 2008. <<http://www.aperturas.org>>.

Wilson, Diana de Armas. *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Wicker, Jules. Ed. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*. Birmingham: U de Birmigham, 1998.

Wurmser, Léon. *The Mask of Shame*. London: Johns Hopkins UP, 1981.

Ziolkowski, Eric J. “Don Quijote’s Windmill and Fortune’s Wheel.” *The Modern Language Review* 86.4 Oct. 1991: 885-897.

NOTAS

¹ Al referirme a la vergüenza uso indistintamente los términos “sentimiento”, “emoción” y “afecto” porque coincido con los teóricos de la intersubjetividad en que todos ellos implican que la vergüenza se genera intersubjetivamente como parte de una relación con “otro”, sea real o imaginario.

² En adelante cito por esta edición.

³ La traducción del inglés es mía, y esta a su vez había sido traducida del francés por Dixon, que citaba la traducción francesa del *Splendor Solis* (fol. 68v) de 1613, titulada *La Toyson d’or* (Dixon: 111).

⁴ La ilustración se puede ver en internet en *The Alchemy Web Site* <www.alchemywebsite.com/ss2.html> página organizada por McLean.