

GATOS Y BURLAS CERVANTINOS: MOTIVOS CÓMICOS ENTRE SUPERSTICIÓN, FOLKLORE Y TRADICIÓN LITERARIA

FEDERICA ZOPPI
Università di Verona

Desatar todos los hilos que Cervantes enreda en la composición de la mayoría de las aventuras del *Quijote* representa una auténtica hazaña caballeresca, que tiene sus raíces en la relación entre texto y contexto, es decir entre el mundo del folklore, presente y pasado, y el mundo literario que reelabora esta tradición. Esto ocurre también con elementos procedentes de la superstición, factores evocados a través de una red de lecturas y relecturas de varias fuentes literarias más o menos directas. En nuestro caso, nos centramos en el análisis de la presencia en la novela del gato, animal por antonomasia relacionado con lo oculto, enfocando la función que desempeña en la burla concertada por Altisidora en el palacio ducal (II, 46) y destacando los vínculos narrativos de esta aventura con otro episodio ducal protagonizado por doña Rodríguez (II, 48). En concreto, a través de un sistema de referencias folklóricas y simbólicas, que se traducen también en referencias literarias (en particular del *Guzmán de Alfarache* y del *Tirant lo Blanc*, pero también de la tradición oral), se pretende analizar el valor erótico de la figura del gato en relación con personajes que representan agresores sexuales que acaban siendo aparentemente castigados por su comportamiento transgresivo y atrevido.

En general, la misma presencia del gato en el ámbito artístico-literario conlleva un abanico de múltiples significados posibles, que se relacionan tanto con el folklore como con la simbología religiosa, para llegar a la superstición y al mundo de lo oculto.

En la Edad Media, además, todo interés por el mundo animal brota esencialmente del valor simbólico que se le atribuye, así que en los bestiarios se suelen recordar los animales que tengan alguna connotación simbólica, en particular religiosa, olvidando los demás, a pesar de su difusión. Sin embargo, el gato no puede considerarse uno

de los animales protagonistas de la simbología cristiana, al contrario de lo que ocurre con otros felinos, como el león, el leopardo o la pantera. En la mayoría de los casos, el gato pertenece más bien a aquel mundo popular de lo irracional donde se desarrollan y difunden una serie de creencias que desvían del dogma católico y que se alimenta también de mitos paganos y de cultura popular, ahondando sus raíces en lo oculto, que genera miedo e incertidumbre. En este sentido, la fauna se solía dividir en los animales eminentemente buenos y los asociados al mal; el gato tuvo una valoración esencialmente negativa en la tradición popular, quizás también por herencia de ser animal venerado en el antiguo Egipto,¹ según la costumbre de identificar los demonios con animales consagrados a divinidades paganas (Maspero y Granata, 1999: 200).²

Por otra parte, el gato se convirtió en emblema sobre todo de lujuria y engaño, destacándolos como rasgos caracterizadores de su comportamiento. Consecuentemente, se ha asociado a la esfera femenina en general, a la que también se solían atribuir estas características en el ámbito de la tradición misógina medieval. Martín (2014) reconstruye esta tradición de identificación de la mujer con este animal, que remonta a la antigüedad clásica: Aristóteles en la *Investigación sobre los animales* detalla la naturaleza lasciva de las gatas, así que este animal se ha asimilado en la tradición como vehículo para representar la lujuria femenina.³ Esto también deja huella en el uso lingüístico, en una acepción del término *gato*, que en gallego sería eufemismo para el sexo femenino, así como en portugués, español, francés e inglés.⁴ A la hora de representar la Libidinosidad en su *Iconología*, Cesare Ripa la personifica con una imagen femenina sentada, tapada con una piel de leopardo, en cuanto animal que tiene una especial propensión a la lujuria, simbólicamente representada por las manchas de su pelaje, que en general representaría exteriormente la condición de pecado interior; otros felinos aparecen también en la representación del Engaño, en concreto una pantera.⁵

¹ El historiador Diodoro Sículo (*Bibliotheca histórica*, I, 83) describe con cierto asombro la veneración del gato en Egipto, contando un episodio al que declara haber asistido personalmente, es decir la condena a muerte de un soldado que había causado indirectamente el fallecimiento de un gato. El culto del gato está documentado en Egipto en relación con el culto de Bastet, diosa de la guerra y de la fecundidad, así que durante los festejos que se le dedicaban se prohibía matar o herir leones, como se afirma en la inscripción que procede de la estela de Ramsés IV (Maspero, 1997: 164).

² Según Maspero (1997: 166) la hostilidad católica hacia el gato —y la falta de menciones en la Biblia— puede tener sus raíces en la tradición judía, en cuanto animal venerado por los egipcios, vistos como opresores e idólatras por los Israelitas.

³ Sobre este tema véase también Piper (1980). Sobre la lujuria atribuida a los gatos es interesante un episodio (canto XXIII, 31-73) de *Carlo Famoso* (1566), de Luis Zapata, donde se describe una guerra entre gatos y ratones: los gatos solicitan la ayuda de perros y conejos como aliados contra el ejército ratonil, pero sin éxito; sin embargo, los acontecimientos se desarrollan en febrero, mes en que las gatas entran en celo, así que cuando los gatos van a buscarlas, acaban olvidándose de la guerra.

⁴ Sobre este tema véase Martín (2012) que, en su estudio sobre la afinidad entre mujeres y gatos en la *La Gatomaquia* de Lope de Vega, analiza también el aspecto del erotismo, citando otras fuentes de interés que presentan el gato como metáfora del sexo femenino, como por ejemplo la seguidilla «de perrillos de falda / gustan las damas, / yo de gatos rellenos / dentro del arca» (cito de Martín, 2012: 410).

⁵ Si en la simbología religiosa el leopardo mantiene este valor esencialmente negativo Hipólito, *Commentarii in Daniele*, IV, 3, 6, GCS 1/1, 192; Ambrosio de Milán, *Exameron*, VI, s. IX, 3, 15, CSEL 32/1, 212), la pantera es,

En el mundo de lo oculto y de la superstición, el gato es animal de las brujas y su cuerpo metamórfico,⁶ así que se convirtió, como ellas, en víctima de persecuciones inquisitoriales que se concretaban en hogueras o también en sacrificios realizados durante las fiestas populares. Fundamental para llegar a esto fue, en 1233, la bula papal *Vox in Rama* de Gregorio IX, el primer documento donde se trata oficialmente el tema del satanismo animando a la comunidad católica a luchar contra ello; se condena explícitamente como herejía la adoración del diablo, identificada en particular con algunas prácticas secretas propias de la Alemania septentrional (en concreto de la región llamada Stedingerland): el gato sería precisamente uno de los protagonistas a cuatro patas de la obscena ceremonia de iniciación, que se cierra con una aparición luciferina.⁷ De hecho, en la simbología medieval, el gato se suele considerar una criatura demoniaca, encarnación del mismo diablo que toma su semblante en sus visitas mundanas.⁸ En el

en cambio, imagen cristológica, a partir de la antigüedad (Aristóteles, *Hist. An.* IX, 612a; Plutarco, *De soll. An.* 24, 976d; Teofrasto, *De caus. Plant.* VI, 17, 9; Plinio, *Nat. Hist.* XXI, 39), la pantera se caracteriza por emanar un olor natural muy intenso con el que atrae sus presas; si en el imaginario folklórico-popular esto se ha traducido como una actitud seductora y engañadora, sobre todo femenina, en sentido religioso se ha interpretado más bien como emblema de la fuerza de la persuasión divina (Eusebio de Cesarea, *Eclogae prophetae*, III, 10; *Physiologus*, 16); para estas referencias véase Ciccarese (2007, II, 111 ss.). También en algunos bestiarios antiguos, como el de Pierre le Picard, así como en el *Livres dou Tresor* de Brunetto Latini (s. XIII) la pantera se representa como imagen de Cristo; su enemigo natural es el dragón, encarnación diabólica (Charbonneau-Lassay, 1995: I 418-420).

⁶ Blanco (1992) recopiló de la gente de Castilla y León algunos relatos de brujas transformadas en gatos; Mazuela-Anguita (2015: 736) presenta el caso de un proceso en Hinojosa (Guadalajara) contra una sirvienta en 1526 acusada de brujería y de haberse transformado en gato. Estas anécdotas suelen presentar el animal herido y sucesivamente la aparición de la bruja que se reconoce como tal por haber sufrido la misma herida (Caro Baroja, 1969: 85-86; 288-289). Esta tradición queda registrada también en el índice de motivos folklóricos de Thompson (1955-1958), por ejemplo, en los motivos G241.1.4. *Witch rides on cat*, G241.1.4.1. *Witch rides on black cat*, G225.3. *Cat as servant of witch*, G211.1.7. *Witch in form of cat*, G262.3.2. *Witch as cat causes death*.

⁷ «Ad convivium postmodum discumbentibus et surgentibus completo ipso convivio, per quandam statuum, que in scholis huiusmodi esse solet, descendit retrorsum ad modum canis mediocris gattus niger retorta cauda, quem a posterioribus primo novitius, post magister, deinde singuli per ordinem osculantur, qui tamen digni sunt et perfecti; imperfecti vero, qui se dignos non reputant, pacem recipiunt a magistro, et tunc, singulis per loca sua positis dictisque quibusdam carminibus, ac versus gattum capitibus inclinatis, “Parce nobis” dicit magister, et proximo cuique hoc precipit, respondente tertio ac dicente: “Scimus magister”; quartus ait: “Et nos obedire debemus”; et, his ita peractis, extinguuntur candeles et proceditur ad fetidissimum opus luxurie, nulla discretionem habita inter extraneas et propinquas» (cito del texto incluido en *MGH Epp. Saec. XIII* I, 537, I, 434); véase también Caro Baroja (1969: 104-107) para este acontecimiento y para una traducción al español del texto citado. Para un análisis de la encíclica se remite también a Montaner y Lara (2014: 108-111). Russell (1987: 231) menciona ceremonias similares a la descrita en la bula papal en relación con las iniciaciones a la brujería demoniaca, que también implicaba una declaración de adoración del diablo. Maspero y Granata (1999: 200-201) recuerdan otro documento anterior incluido en el *De nugis curialium* (1180) que describe un ritual similar propio de una secta herética, los Publicanos o Patarinos, durante el cual los adeptos esperaban a un monstruoso gato negro que bajaba de una cuerda, para luego besarle las patas o también debajo de la cola. Reveladora de estas mismas creencias es también la errónea etimología que se solía atribuir al término *cátaro* para respaldar su naturaleza herética, afirmando que procedería del latín *cattus* porque rinden homenaje a Lucifer cuando se manifieste en la forma de gato (por ejemplo, en el *Contra haereticos*).

⁸ El índice de Thompson (1955-1958) registra varias ocurrencias en las que el gato se asocia con el diablo, por ejemplo, I1785.5. *Cat mistaken for devil*, D142.1. *Devil as cat*, G303.10.1. *Cat as follower of the devil*, G303.3.3.1.2. *Devil in form of a cat*.

Libro de los gatos,⁹ ejemplario medieval con protagonistas animales, es común la asociación del gato con el diablo, imagen que se utiliza como vehículo de una feroz crítica anticlerical.

Este supuesto parentesco del gato con el diablo estaría en la raíz de la crueldad ritual a la que se solían someter los gatos casi de forma persecutoria a partir de la Edad Media; estas manifestaciones de violencia forman parte también de las celebraciones carnavalescas, que reinterpretan en sentido cómico muchas de las sugerencias que en la cultura oficial generan auténtico terror; el diablo es una de estas y, en el ámbito del folklore, suele representarse como figura grotesca, proporcionando una imagen más domesticada, ridícula más que siniestra o inquietante, según un proceso de acercamiento típico del mecanismo cómico, que familiariza incluso la figura más espantosa para exorcizar el miedo que suscita (Russell, 1987: 42).

1. GATOS EN EL *GUZMÁN DE ALFARACHE*: UN ENCUENTRO NOCTURNO GROTESCO

Empezamos nuestro recorrido literario citando el *Guzmán de Alfarache* como una de las fuentes cronológicamente más cercanas al *Quijote*, inspiración de algunos de los elementos más evidentemente cómico-burlescos que implican la presencia de gatos. En un episodio del *Guzmán*, durante la noche, al oír el maullido de unos gatos en un tejado cercano, Guzmán salta fuera de su cama con la intención de esconder un botín hurtado por su amo cocinero y compuesto por algunas provisiones para un banquete, con el fin de evitar que los gatos lo robasen. El pícaro, desnudo, en la oscuridad, se topa con su ama, que se había levantado de prisa y en la misma condición de desnudez, solo llevando una lámpara, preocupada por el origen de los ruidos:

Veis aquí, Dios enhorabuena, serían como las tres de la madrugada, entre dos luces, oigo andar abajo en el patio una escaramuza de gatos que hacían banquete con un pedazo de abadejo seco, traído acaso por los tejados de

⁹ «Sobre cada bocado [mal ganado] está el gato, que se entiendo por el diablo que asecha las ánimas» (*Libro de los gatos*, XI, 35); «viene el diablo que se entiendo por el gato» (XVI, 40); cito del texto editado por Northup (1908). Para los ejemplos en los que el gato es vehículo de un mensaje anticlerical, véase los números IX, XI, XVI, XXXIV. El ejemplo XVI (*Exiemplo del mur que comió el queso*) en concreto se ha identificado como una posible fuente del *Lazarillo de Tormes*: en el ejemplo un hombre se da cuenta de que un ratón le está comiendo el queso que tiene guardado en un arca; lo sorprende entonces poniéndole en la misma arca un gato, que acaba devorando tanto el queso como el ratón; se expresa de esta manera reprobación moral en contra de los capellanes que gastan los bienes de la iglesia, o análogamente, los señores que se revelan ser malos administradores y gastan las riquezas de los pueblos. En el segundo tratado del *Lazarillo*, el pícaro Lázaro parece casi convertirse en un ratón para robar a través de unos agujeros el pan que su amo, un clérigo, guarda en un arca, consiguiendo también robar el queso puesto en una ratonera, con la que el clérigo intenta capturarlo; si Lázaro parece convertirse en un ratón, el clérigo se compara a un gato y asimismo a un *trasgo*, es decir un duende o espíritu malo que tiene capacidad de tomar forma zoomorfa o antropomorfa (Covarrubias), y a un brujo. Sobre esta relación véase Navarro Durán (2006: 191 ss.).

casa de algún vecino. [...] Púseme a escuchar y dije: «Sería el diablo si la pesadumbre desta buena gente fuese sobre la capa del justo y estuviesen a estas horas riñendo por la partija de mis bienes, de modo que pagasen mis huesos la carne que comiesen, metiéndome con mi amo en deuda y en pendencia».

Yo estaba en la cama como nací del vientre de mi madre; no creí que alguien me viera; salto en un pensamiento, y como si a mi linaje todo llevaran moros y aquella diligencia valiera su rescate, doy a correr y tropicar por las escaleras abajo por allegar a tiempo y no fuese como en algunos socorros importantes acontece. Mi ama, como se acostó primero, llevóme muchas ventajas y más el estar holgada; corría sobre cuatro dormidas, como gusano de seda, y frezaba para levantarse. Oyó el mismo rebato, debiósele de antojar que yo soñaría, y en buena razón así debiera ello ser. Parecióle que no lo oyera. Ella, aunque se acostaba vestida, siempre andaba en cueros, y esta vez lo estaba, sin tener sobre los heredados de Eva camisa ni otra cobija. Y así desnuda, sin acordar de cubrirse, salió corriendo, desvalida, con un candil en la mano a reparar su hacienda. Su pensamiento y el mío fueron uno, el alboroto igual, y la diligencia en causa propia, el ruido de ambos poco, por venir descalzos.

Veisnos aquí en el patio juntos, ella espantada en verme y yo asombrado de verla. Ella sospechó que yo era duende: soltó el candil y dio un gran grito. Yo, atemorizado de la figura y con el encandilado, di otro mayor, creyendo fuese el alma del despensero de casa, que había fallecido dos días antes y venía por ajustarse de cuentas con mi amo. Ella daba voces que la oyeran en todo el barrio; yo con las mías fue poco no me oyese toda la Villa. Fuese huyendo a su aposento; yo quise hacer lo mismo al mío. Dieron los gatos a huir; trompecé con un mansejón de casa en el primero escalón. Asíóseme a las piernas con las uñas; pensé que ya me llevaba el que a redro vaya, pareció que me arrancaba el alma: doy de hocicos en la escalera; desgarréme las espinillas y híceme las narices. No podía ninguno de los dos entender o sospechar al cierto lo que el otro fuese, como todo sucedió presto y acudimos al sonido de una misma campana, hasta que yo caído en el suelo y escondida ella dentro de su pieza, nos conocimos por las quejas y llantos (*Guzmán*, I, 2, 6, 208-209).

Este episodio nocturno entrelaza varios elementos cómicos que se centran en la degradación física, a partir del trasfondo erótico, con el incómodo y humillante encuentro entre los dos personajes desnudos, al que se suma, por una parte, la caída de Guzmán, que se da de narices contra la escalera a causa del gato que le agarra la pierna y, por otra parte, la reacción de su ama, que padece lo que queda definido como un fallo de «la virtud retentiva del vientre», expresión de comicidad escatológica causada por el miedo.

Recogiendo la interpretación de Close (1993: 91 y ss.; 2007: 80 y ss.), este episodio puede relacionarse con una aventura quijotesca de la segunda parte,¹⁰ es decir con la

¹⁰ Riley (1990: 161-162) también propone la misma relación, aunque sin detenerse en una comparación

presentación del personaje de doña Rodríguez en el palacio de los duques: mientras don Quijote está en su dormitorio, herido por la pelea gatuna causada por la burla de Altisidora, la mujer se introduce en el dormitorio del caballero, casi convirtiéndose en una aparición fantasmal, en una atmósfera nocturna que se enriquece de sugerencias sobrenaturales; el mismo caballero también, de hecho, la acoge casi disfrazado de fantasma:

Además estaba mohíno y malencólico el malferido don Quijote, vendado el rostro y señalado, no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato, desdichas anejas a la andante caballería. Seis días estuvo sin salir en público, en una noche de las cuales, estando despierto y desvelado, pensando en sus desgracias y en el perseguiamiento de Altisidora, sintió que con una llave abrían la puerta de su aposento. [...]

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

Clavó los ojos en la puerta, y cuando esperaba ver entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora, vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmataban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes anteojos. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente.

Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la visión, y cuando llegó a la mitad del aposento, alzó los ojos y vio la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas que le desfiguraban, dio una gran voz, diciendo:

—¡Jesús! ¿Qué es lo que veo?

Y con el sobresalto se le cayó la vela de las manos, y, viéndose a oscuras, volvió las espaldas para irse y con el miedo tropezó en sus faldas y dio consigo una gran caída. Don Quijote, temeroso, comenzó a decir:

—Conjúrote, fantasma, o lo que eres, que me digas quién eres y que me digas qué es lo que de mí quieres. Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo, que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas de purgatorio se estiende.

detallada de los dos acontecimientos.

La brumada dueña, que oyó conjurarse, por su temor coligió el de don Quijote, y con voz afligida y baja le respondió:

—Señor don Quijote, si es que acaso vuestra merced es don Quijote, yo no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio, como vuestra merced debe de haber pensado, sino doña Rodríguez, la dueña de honor de mi señora la duquesa, que con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele remediar a vuestra merced vengo (II, 48, 1107-1109).

Dos figuras ridículas que durante la noche dan lugar a un encuentro inesperado que, como suele ocurrir, traiciona las expectativas de don Quijote.¹¹

Numerosos son los elementos compartidos por los episodios citados:¹² la ambientación nocturna facilita el surgir de visiones ultramundanas espantosas y el encuentro potencialmente inocuo entre los personajes se convierte en malentendido y reconocimiento de figuras fantasmales o demoniacas, en particular gracias a las acciones de dos figuras femeninas que comparten una predisposición especialmente supersticiosa.¹³ Precisamente por la hora tardía, los personajes tienen en la mano una lámpara, que se apaga cuando la dejan caer por el terror, así que la escena se precipita en la oscuridad más profunda, a su vez causa de las sucesivas caídas; en el caso del *Guzmán*, a esto se suma también la lucha con el gato, que es un elemento presente y activo en la rocambolesca aventura nocturna, además de participar en desencadenar el incidente. De hecho, el gato es protagonista del episodio también bajo un punto de vista alegórico, puesto que Alemán parece sugerir un parentesco entre la «escaramuza de gatos que hacían banquete» y el robo realizado por el grupo de cocineros durante el «banquete de un príncipe extranjero nuevamente venido a la corte» (I, 2, 6, 206), aludiendo a otro valor asociado con la figura del gato en el imaginario folklórico, es decir precisamente el de ladrón que, además, también puede implicar una lectura erótica.¹⁴

¹¹ Riley (1990: 161) destaca las referencias caballerescas del encuentro en el *Amadís de Gaula* y en el *Belianís de Grecia*. El estudioso analiza el episodio identificando los principales elementos que producen con éxito el resultado cómico: en primer lugar, la sorpresa de los personajes al verse y, sucesivamente, reconocerse, así como el «mutuo susto de la dueña y el caballero».

¹² Al final del artículo se ofrece una tabla comparativa que recoge estos elementos citando de los textos, para subrayar la reiteración de los mismos campos semánticos en los distintos episodios que iremos analizando.

¹³ A esto añadimos otra asociación entre los personajes de Altisidora y doña Rodríguez: así como doña Rodríguez se introduce a escondidas en su aposento, posteriormente Altisidora hará lo mismo, otra vez como parte de una burla concertada por los duques, presentándose delante de don Quijote después haber fingido su muerte, con lo cual el caballero manifiesta la misma reacción infantil, convencido de estar en presencia de una aparición fantasmal: «[Altisidora] entró en el aposento de don Quijote, con cuya presencia turbado y confuso se encogió y cubrió casi todo con las sábanas y colchas de la cama» (*Quijote*, II, 70, 1304).

¹⁴ Sobre la imagen del gato ladrón véase por ejemplo el romance satírico de Quevedo *Consultación de gatos* (1627), donde un grupo de gatos se reúne y observa el comportamiento de sus amos, destacando entre sus numerosos vicios, la tendencia a la ladronería y declarando que los gatos aprendieron a hurtar precisamente de los hombres. La asociación del gato con el dinero se desarrolla también con el empleo del pellejo del animal como material para fabricar bolsos para contener dinero; es el caso del bolsón de Interés, figura alegórica que forma parte del baile organizadas para los festejos de la boda de Camacho. En el *Guzmán* (II, 2, 5, 528-529) también se encuentra el gato convertido en material textil, un «hermoso gato pardo rodado, tan manso y humilde como yo; no con ojos encendidos, no rasgadoras uñas ni dientes agudos; antes embutido con tres mil escudos

La presencia del gato, nos lleva a relacionar este episodio del *Guzmán* también con otra aventura del *Quijote*: en las escenas mencionadas –y hablamos de escenas también teniendo bien en cuenta la naturaleza teatral y, en concreto, entremesil de los dos episodios–, los gatos aparecen como causa externa de la acción, por una parte porque la reclusión de don Quijote se debe a las heridas sufridas en una pelea con unos gatos y, por otra parte, porque Guzmán se despierta a causa del ruido de una «escaramuza de gatos». Sin embargo, como acabamos de decir, el gato aparece en el contexto del episodio del *Guzmán*, también como parte activa de la acción. Y es precisamente esta pelea de Guzmán con el animal que nos lleva a la burla concertada por Altisidora, que deja a don Quijote vencido por unos gatos: Altisidora en la segunda parte del *Quijote* se configura como uno de los personajes más sugerentes creados por la pluma cervantina, una presencia esencialmente burlesca en todas sus manifestaciones que, sin embargo, se desarrollan en formas multifacéticas, entre tonos poéticos y otros más agresivos y vengativos, pasando por su caracterización explícitamente infernal. La expresión más patente de la violencia burlesca de la joven es sin duda la agresión que padece don Quijote por parte de unos gatos que precisamente Altisidora ha colgado dentro de un saco a la ventana de su aposento.¹⁵

de improviso, desde encima de un corredor que sobre la reja de don Quijote a plomo caía, descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego tras ellos derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas. Fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayar de los gatos, que aunque los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó, y, temeroso don Quijote, quedó pasmado. Y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron por la reja de su estancia, y dando de una parte a otra parecía que una región de diablos andaba en ella: apagaron las velas que en el aposento ardían y andaban buscando por do escaparse. El descolgar y subir del cordel de los grandes cencerros no cesaba; la mayor parte de la gente del castillo, que no sabía la verdad del caso, estaba suspensa y admirada.

de oro», cerrado en el escritorio de un logrero que el mismo Guzmán trama de robar. *Autoridades* define una de las acepciones de *gato* como «la piel de este animal, aderezada y compuesta en forma de talego o zurrón, para echar y guardar en ella el dinero y se extiende a significar cualquier bolsa o talego de dinero». También el refrán «vender el gato por liebre» se relaciona con el mundo de la mercadería y con la costumbre engañosa de vender algo como mercancía más preciada de los que es: lo emplea don Quijote como espectador del retablo de Maese Pedro (*Quijote*, II, 26, 932), interpretando la ficción artística de los títeres como un engaño del que se le intenta convencer; se encuentra también en el *Guzmán* (I, 1, 5, 95): «cada cosa se vende por lo que es, no gato por conejo, ni oveja por carnero». Análogamente, el refrán «de noche todos los gatos son pardos» (*Quijote*, II, 33, 990) parece hacer referencia a un engaño propio de la mercadería, así que durante la noche sería más fácil disimular las tachas de lo que se vende; en sentido más general, la supuesta naturaleza engañosa simbolizada por el gato se traduce, también fuera del campo semántico del dinero y del hurto, en disimulación.

¹⁵ Una sátira de Miguel de Barrios incluida en el *Flor de Apolo* (1665) parece ser deudora de este episodio, en el que, como veremos, el ataque del gato que araña la cara se configura como punición de un encuentro erótico; se trata de la sátira 120, *A una dama que estando hablando con su galán por un agujero entró un gato y le arañó la cara*, una composición que se centra en una serie de juegos de palabras entre términos polisémicos, que hacen referencia al mundo gatuno (gatillo, gatesca, etc.).

Levantóse don Quijote en pie y, poniendo mano a la espada, comenzó a tirar estocadas por la reja y a decir a grandes voces:

—¡Afuera, malignos encantadores! ¡Afuera, canalla hechiceresca, que yo soy don Quijote de la Mancha, contra quien no valen ni tienen fuerza vuestras malas intenciones!

Y volviéndose a los gatos que andaban por el aposento les tiró muchas cuchilladas. Ellos acudieron a la reja y por allí se salieron, aunque uno, viéndose tan acosado de las cuchilladas de don Quijote, le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo. Oyendo lo cual el duque y la duquesa, y considerando lo que podía ser, con mucha presteza acudieron a su estancia y, abriendo con llave maestra, vieron al pobre caballero pugnando con todas sus fuerzas por arrancar el gato de su rostro. Entraron con luces y vieron la desigual pelea; acudió el duque a despartirla, y don Quijote dijo a voces:

—¡No me le quite nadie! ¡Déjenme mano a mano con este demonio, con este hechicero, con este encantador, que yo le daré a entender de mí a él quién es don Quijote de la Mancha!

Pero el gato, no curándose destas amenazas, gruñía y apretaba; mas en fin el duque se le desarraigó y le echó por la reja.

Quedó don Quijote acribado el rostro y no muy sanas las narices, aunque muy despechado porque no le habían dejado fenecer la batalla que tan trabada tenía con aquel malandrín encantador (II, 46, 1094-1095).

Evidentemente, este episodio también comparte varios rasgos con los anteriores, a partir de la ambientación nocturna, acompañada por la mención de las velas que terminan apagadas. En los tres casos, no hay que olvidar que esta misma ambientación, además de una connotación sobrenatural de terror, implica también tintes erótico-amorosos, siempre presentados a través de un prisma lúdico: mientras en el *Guzmán* tenemos el grotesco encuentro entre personajes desnudos que corren espantados, en el caso del *Quijote* interviene, como de costumbre, la imaginación del hidalgo, que al oír alguien entrar en su dormitorio, se prefigura una aventura caballeresca –e implícitamente erótica– con una doncella enamorada de él que trataría de seducirlo, así que está preparado para defender «su honestidad» (II, 48, 1107) contra un asalto amoroso que, de hecho, no se produce.

Sin embargo, un asalto amoroso, aunque siempre burlesco, sí había ocurrido anteriormente por parte de Altisidora, que en II, 44 finge enamorarse de don Quijote, declarándose con el canto de un romance que el caballero escucha durante la noche, a través de la ventana. La noche siguiente, a través de la misma ventana, don Quijote responde con su propio canto, pero, en su caso, dedicado a Dulcinea; la vengativa Altisidora (como también se verá en II, 57, cuando la duquesa se maravilla por la desenvoltura de la joven a la hora de tomar su propia iniciativa burlesca en contra de don Quijote) parece transformar el asalto amoroso poético en un asalto físico ridículo llevado a cabo con el saco de gatos colgado en la misma ventana en la que Altisidora ha declarado

su burlesco amor y ha sido –seriamente– rechazada; el empleo de los gatos por parte de Altisidora sería entonces también simbólico, en cuanto representación animal del carácter felino de la joven, engañadora y vanidosa (Márquez Villanueva: 1995: 304; Murillo, 1988: 208-209; Piper, 1980) y, a la vez, haría referencia al supuesto uso de los gatos como instrumento de tortura inquisitorial, precisamente en virtud del carácter demoniaco del animal (Piper, 1980: 5).

Para completar la red de rasgos compartidos que caracterizan estos episodios, hay que añadir que también durante la aparición de doña Rodríguez no faltan elementos de violencia especialmente humillantes:¹⁶ al final del diálogo entre el caballero y la mujer, que quiere solicitar la ayuda de don Quijote para reparar un agravio sufrido por su hija, dos presencias aparentemente misteriosas irrumpen en el dormitorio y agreden grotescamente a los dos:

con un gran golpe abrieron las puertas del aposento, y del sobresalto del golpe se le cayó a doña Rodríguez la vela de la mano, y quedó la estancia como boca de lobo, como suele decirse. Luego sintió la pobre dueña que la asían de la garganta con dos manos, tan fuertemente que no la dejaban gañir, y que otra persona con mucha presteza, sin hablar palabra, le alzaba las faldas, y con una al parecer chinela le comenzó a dar tantos azotes, que era una compasión; y aunque don Quijote se la tenía, no se meneaba del lecho, y no sabía qué podía ser aquello y estábase quedo y callando, y aun temiendo no viniese por él la tanda y tunda azotesca. Y no fue vano su temor, porque en dejando molida a la dueña los callados verdugos, la cual no osaba quejarse, acudieron a don Quijote y, desenvolviéndole de la sábana y de la colcha, le pellizcaron tan a menudo y tan reciamente, que no pudo dejar de defenderse a puñadas, y todo esto en silencio admirable. Duró la batalla casi media hora, saliéronse las fantasmas, recogió doña Rodríguez sus faldas y, gimiendo su desgracia, se salió por la puerta afuera, sin decir palabra a don Quijote, el cual, doloroso y pellizcado, confuso y pensativo, se quedó solo, donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto (II, 48, 1116).

Este «perverso encantador», como se descubrirá unos capítulos más adelante (II, 50) no es nada más que la duquesa, acompañada por la misma Altisidora: las dos han estado espiando la conversación entre don Quijote y doña Rodríguez; su decisión de intervenir ha sido causada por las propias palabras de la Rodríguez, que menciona las «dos fuentes que tiene [la duquesa] en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena» (II, 48, 1115), a las cuales se

¹⁶ Sobre la presencia de elementos humillantes en las fiestas nobiliarias y burlas aristocráticas véanse Heers (1988: 225-253) y, en relación con el *Quijote*, Iffland (1999: 439-470). Estas manifestaciones festivas incorporan varios rasgos propios de las fiestas populares carnavalescas, pero a partir de un punto de vista conservador, que invierte el poder subversivo de las tradiciones carnavalescas a través de una relectura normativa. Sobre este asunto se remite también a Darnis (2016b).

debería su hermosura; la rabia e indignación que brota de su vanidad herida se traduce en esta explosión de violencia ridícula.¹⁷

La inspiración que Cervantes aparentemente sacó del episodio del *Guzmán* queda asimilada y reelaborada para desarrollarse en una línea narrativa más compleja y, sobre todo, fragmentada y reiterada: los dos núcleos del episodio picaresco (el encuentro erótico grotesco transformado en aparición fantasmal y la agresión ridícula) se desarrollan, con características distintas, en dos aventuras relacionadas entre ellas, entrelazadas con las expectativas quijotescas, que surgen durante el encuentro con Altisidora y fracasan con la aparición de doña Rodríguez. Además, el propio elemento de la agresión ridícula queda desdoblado por la pluma de Cervantes en dos formas distintas, una que sigue implicando la presencia de los gatos y una que proporciona otra extraña forma de agresión, llevada a cabo a pellizcos; y, por si eso no fuese suficientemente degradante por su honor de caballero, las perpetradoras son dos mujeres, que desempeñan la misma función del saco de gatos.

Como ya mencionado, en estos episodios quijotescos florece un conjunto de percepciones y fascinaciones populares que tienen sus raíces en supersticiones que se mueven en el mundo de lo oscuro y lo irracional. En varios documentos sobre la brujería, en particular en los Países Vascos, se recogen las consecuencias de maleficios lanzados por brujas, que abarcan desde catástrofes naturales (tempestades, enfermedades, pérdidas de cosecha, etc.), hasta molestias y ataques personales, y serían frecuentes asimismo los casos en los que algunos «se quexan que de noche, están durmiendo, les pellizcan y se hallan con muchos cardenales y manchas negras en el cuerpo y con grandes espantos. A otros les aparecen de noche gatos grandes, conejos y liebres y ratones muchos con ruido, y teniendo el candil encendido por el miedo se les oscurece y luego les quita la habla y atormenta estando en la cama» (Caro Baroja, 1969: 249).¹⁸ El ataque a pellizcos, en este sentido, puede incluirse en el ámbito de las referencias al mundo ultramundano y, en concreto, a las manifestaciones de brujería:¹⁹ efectivamente, si ataques personales como este se relacionaban con hechizos y, en particular, con los que se lanzaban con propósito de venganza, como Caro Baroja concluye de sus investigaciones, en este caso cervantino la agresión, coherentemente con esta lógica, se desencadena a partir del enfado de la duquesa al escuchar críticas sobre su aspecto físico, así como la agresión de

¹⁷ Darnis (2016a) analiza el trasfondo intertextual y religioso de este episodio, destacando la demonización de la perversidad cortesana en la segunda parte del *Quijote* a través de referencias al comportamiento tradicionalmente atribuido a las brujas. El estudioso propone también una posible fuente caballeresca del episodio, el *Roman de Perceforest* (1528), que Cervantes pudo imitar también en la representación de la supuesta resurrección de Altisidora.

¹⁸ El estudioso está citando aquí la relación, fechada 1618, del doctor Lope Martínez de Isasti, historiador de Guipúzcoa y sacerdote en Rentería, sobre las manifestaciones de brujería en Cantabria (Biblioteca Nacional de España, MS/2031, ff. 133-136v).

¹⁹ Marcas cutáneas conocidas como «pellizcos» representaban una supuesta señal para reconocer las brujas; entre estas señales identificadoras había también el «rastro de un pie de gato» en la piel, según se hace constar en el proceso contra Dominga Ferrer (Montaner y Lara, 2014: 277).

los gatos organizada por Altisidora se configura como castigo en contra de don Quijote por haberla rechazado: «toda estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia» (II, 46, 1095).²⁰

2. BURLAS ERÓTICAS EN EL *TIRANTE EL BLANCO*: UNA CENCERRADA Y UNA RATA

Si el *Guzmán de Alfarache* parece representar una de las fuentes de Cervantes para la construcción de la estructura de los dos episodios mencionados y de los elementos principales que los componen, bajo la perspectiva folklórica, la referencia principal y más directa que Cervantes emplea en la creación de la grotesca imagen de la lucha gatuna de don Quijote es la tradición de la cencerrada, que se configura como una de las manifestaciones de violencia carnavalesca que puede también implicar la presencia de gatos; fuente folklórica entonces, pero no solo, ya que hay, en el marco del patrimonio de la narrativa caballeresca, un antecedente ilustre que se ha también identificado como una de las inspiraciones literarias para esta aventura quijotesca. Se trata del *Tirant lo Blanch*, del que Cervantes destaca el valor calificándolo como el mejor libro del mundo, «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos» (*Quijote*, I, 6, 90), salvándolo del escrutinio de la biblioteca del caballero. En la novela catalana de Joanot Martorell²¹ se encuentra efectivamente una aventura nocturna con trasfondo cómico-erótico que comparte varios rasgos con el episodio que nos ocupa: la noche de boda de Diafebus y Estefanía, la joven y audaz criada Plazer de mi Vida «tomó cinco gatillos nuevos y púsolos en la ventana donde dormía la novia, y toda la noche no hazían sino maullar» (*Tirante*, III, cii [219], 142).

La fuente folklórica compartida por los dos autores, como se decía, es la costumbre de la cencerrada, relacionada precisamente con las celebraciones (burlescas y populares) de bodas, especialmente cuando se trate de relaciones desiguales de edad: los jóvenes o, en general, los hombres solteros suelen andar por las calles durante la noche de bodas²² haciendo gran ruido, fórmula carnavalesca con la cual se expone al ludibrio

²⁰ Williamson (1991: 238-239) y Padilla (2005: 297-305), a la luz de estas palabras de Altisidora, interpretan la cencerrada gatuna como castigo cervantino de la melancolía del hidalgo; véase también las consideraciones de Márquez Villanueva (1995: 318-320) sobre este asunto y, en general, su sugerente estudio sobre el personaje de Altisidora.

²¹ La obra se imprimió en Valencia en 1490 y sucesivamente, en 1511, en Valladolid se publicó una traducción completa al castellano, que fue la que leyó Cervantes; por esta razón, al analizar unos episodios de la novela en cuanto que fuente del *Quijote*, nos parece oportuno considerar y citar de la versión en castellano.

²² Según Caro Baroja (1980) representa también una expresión festiva de reprobación de las segundas nupcias o de los matrimonios de conveniencias. *Autoridades*. se refiere a esta costumbre como «noche de Cencerrada, dar cencerrada, ir a la cencerrada». El *Tesoro de la lengua castellana* de Juan Francisco de Ayala Manrique, de 1693, coloca el origen de esta costumbre en Valencia, precisando que ocurre «quando un viejo se casa con una niña o un moço con una vieja, o dos sumamente viejos, o alguna, aunque no sea muy anciana, ha tenido muchos maridos y se casa tercera o quarta vez». Para un estudio etnográfico sobre las distintas interpretaciones de esta tradición en España, con consecuentes consideraciones etimológicas sobre las denominaciones

general al marido anciano, como forma de castigo de la trasgresión de los roles normativos sexuales a través de la humillación de los mismos trasgresores. La asociación del gato con la cencerrada, según Caro Baroja (1980), es esencialmente auditiva y establece una analogía entre dos ruidos desagradables, el de los cencerros y los maullidos descontrolados de los gatos, asociación ya existente en el término alemán para indicar la cencerrada, *Katzenmusik*, es decir música de gatos. De hecho, la cencerrada frecuentemente incorporaba alguna forma de abuso contra los gatos para provocar el estrépito de sus maullidos (Martín, 2014: 472), así como durante las celebraciones carnavalescas prevenían frecuentes prácticas de violencia contra animales, entre las cuales la de atar cencerros a las colas de gatos y perros.²³

Cervantes parece asociar de forma burlesca la castidad de don Quijote con la usual celebración erótica de la noche de boda, jocosamente subrayada por la cencerrada. El juego de Cervantes con la referencia de la cencerrada parece construirse a partir de una inversión: la cencerrada representa tradicionalmente una celebración jocosa del encuentro sexual, coronamiento erótico del contrato matrimonial, que el autor evoca, en cambio, en una situación en la que los deseos sexuales y amorosos –reales o fingidos– de los personajes quedan frustrados, aunque en un contexto en el que se mantiene la diferencia de edad entre los dos personajes. Don Quijote, en virtud de su fidelidad a la inexistente Dulcinea, está eternamente destinado a la frustración de sus impulsos sexuales, a pesar de sus fantasías eróticas que implican a varias figuras femeninas, como es el caso de doña Rodríguez o asimismo de Maritornes en la primera parte.

empleadas en las áreas peninsulares, véase Caro Baroja (1980). Alonso Ponga (1982: 99) describe la cencerrada que se daba en Castilla y León proporcionando unos detalles sobre las numerosas variaciones posibles de esta tradición. Darnis (2016a, 2016b) analiza el episodio quijotesco destacando los numerosos elementos inspirados por la costumbre de la cencerrada, a partir de la ambientación nocturna, para llegar a la naturaleza teatral y espectacular de esta práctica, que también prevé disfraces y la recitación de piezas poéticas; el estudioso subraya sobre todo el propósito punitivo de esta tradición, que solía configurarse como una representación burlesca del delito que luego se castigaba de forma ritual, identificando, en sentido más general, la cencerrada –o «charivari»– como una influencia central en la estructura de las burlas ducales, que darían lugar a un tribunal pagano parecido al que frecuentemente caracterizaba las imputaciones de brujería; se remite a su estudio para una bibliografía más específica sobre el valor de acusación jurisdiccional de la cencerrada.

²³ Entre las brutales prácticas carnavalescas que implicaban animales de las que Cervantes deja huella en su obra podemos recordar el «disparate» del loco sevillano que «hizo un cañuto de caña puntiagudo en el fin, y en cogiendo algún perro en la calle, [...] le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota» (*Quijote*, II, Prólogo, 675). De hecho, Redondo (1997: 345) recuerda la práctica carnavalesca de atar vejigas a la cola de los gatos, a la que se debe el refrán «sepan gatos que es Antruejo». Según Martín (2014: 471), una de las razones por las cuales Cervantes decidió implicar unos gatos sería precisamente la tradición de hacerlos blanco de tortura. Piper (1980: 4) recuerda también las celebraciones folklóricas en honor de san Juan, en las que se solía quemar un saco de gatos. Chiong Rivero (2007: 1025) menciona una representación figurativa de esta costumbre, realizada por Durero en forma de grabado para un capítulo del *Narreschiff* (1494) de Sebastian Brant, con un loco que le ata un cascabel al pescuezo de un gato. Esta práctica se menciona también en el *Libro de los gatos* para conllevar un mensaje anticlerical (Armijo, 2005): en el ejemplo LVI («Enxienplo de los mures con el gato»), unos ratones intentan urdir una trampa a un gato, con el objetivo de darle una esquila (es decir, un cencerro) al pescuezo para poder darse cuenta de cuando se acerca; sin embargo, todos se niegan encargarse de la misión; se representan de esta forma a los curas que se quejan de las injusticias cometidas por obispos o abades corruptos, pero sin tener el coraje de denunciarlos.

Paralelamente, este «espanto cencerril y gatuno» (II, 46, 1090) es resultado también de la frustración de Altisidora, encarnación femenina del espíritu engañador y ladrón de una gata, que intenta robar, por burla, la castidad de don Quijote. Sin embargo, queda ella misma burlada a causa del rechazo del hidalgo y, consecuentemente, en búsqueda de venganza, picada en su vanidad femenina.

Podemos además plantear una hipótesis sobre cómo Cervantes haya podido llegar a asociar el ataque de los gatos, inspirado por este episodio del *Tirante*, al deseo sexual frustrado. De hecho, si también en la aventura nocturna –y «gatuna», por decirlo con Cervantes– del *Guzmán* encontramos cierto trasfondo erótico, se trata de una ocurrencia grotesca y accidental, que no parece representar una expresión de deseo por parte de los dos personajes. En cambio, el asunto del *Tirante* es explícitamente erótico y el tono de la entera novela se centra en la expresión despreocupada de estos apetitos por parte de varios personajes. En nuestro caso, esto emerge sobre todo cuando Plazer de mi Vida consigue implicar al Emperador, que acaba también formando parte del episodio erótico e, indirectamente, de la noche de boda, aunque desde una perspectiva meramente voyerística:

E como Plazer de mi Vida ovo puesto los gatillos, fuese a la cámara del Emperador y díxole:

—Señor, yd a la cámara de la novia, que el condestable habrá hecho más mal que no pensava, que grandes bozes he sentido; y tengo duda que no aya muerto a vuestra sobrina o a lo menos mal llagada. Y pues vuestra majestad le es pariente tan cercano, váyala ayudar.

Al Emperador le agradaron tanto las palabras que Plazer de mi Vida le dixo, que se tornó a vestir, y los dos se fueron a puerta de la cámara de la novia y escucharon un poco. Como Plazer de mi Vida vio que no decía nada, comenzó a dezir:

—Señora novia, ¿cómo estáys agora que no days bozes ni dezís ninguna cosa? El dolor y la mayor prisa de la batalla me parece que avéys pasado. ¡Dolor que te venga en los talones! ¿No puedes gritar un poco aquel sabroso «ay»? ¡Gran plazer es como se oye dezir a las donzellas! Mas señal es, como callas, que ya te has tragado el espina. Mal provecho de haga si no te tornas. Cata que está aquí el Emperador escuchándote, por ver si gritarás, porque teme que no te haga mal.

[...]

El Emperador reya mucho de las graciosas palabras de Plazer de mi Vida. Como la novia los oyó así reyr, dixo:

—¿Quién ha puesto allí aquellos gatos? Yo te ruego que los pongas en otra parte, que no me dexan dormir.

—Por mi fe no haré —dixo Plazer de mi Vida—. ¡Cómo! ¿Tú no sabes que yo sé sacar gatos vivos de gata muerta?

—¡O de aquesta sabida —dixo el Emperador—, y cómo me agrada quanto dize! Yo te prometo por Nuestro Señor que, si yo no toviessse mujer, no tomaría sino a ti.

La Emperatriz yva a la cámara del Enperador y halló la puerta cerrada, que no avíe ninguno sino un paje, que le dixo como el Emperador estava a la puerta de la cámara de la novia; y ella fue allá y hallóle con quatro doncellas que estavan con él. [...] E bolvióse hazie el Emperador e díxole:

—Y vos, bendito, ¿para qué queréys otra muger? ¿Para darle espaldarazos y no estocadas? Pues pensad que nunca murió dueña ni donzella de espaldarazos.

Y así burlando y reyendo se tornaron a su cámara, y la Emperatriz y sus donzellas se fueron a las suyas (*Tirante*, III, ciii [220], 142-144).

El Emperador, entonces, en conformidad con la tradición de la encerrada, aprovecha la desfachatez de Plazer de mi Vida para escuchar a escondidas a los dos amantes,²⁴ atosigándolos con comentarios sabrosos y comparando sus gemidos al sonido de los gatos; sin embargo, sucesivamente, declara su admiración por la joven, para terminar ridiculizado por su esposa, que se burla públicamente de su impotencia. La burla en daño del viejo impotente, entonces, no queda lejos de la intención de la misma Altisidora y se inscribe coherentemente en la lógica folklórica de la encerrada, que precisamente solía dedicarse a parejas con significativas diferencias de edad. La imposibilidad por parte del Emperador de satisfacer su pasión, quedaría reflejada en la castidad que don Quijote se autoimpone en nombre de su amor caballeresco imaginario.

La encerrada quijotesca parece poderse relacionar también con otro episodio del *Tirante*, en el que se reitera el mismo trasfondo erótico tratado con intención burlesca, al que se añade, además, la (supuesta) agresión realizada por un animal, asociada con la tentativa de robo de la virginidad. Se trata de la aventura erótica nocturna protagonizada por Tirante y Carmesina: el caballero, después haberse dejado convencer por Plazer de mi Vida, se mete a escondidas en la cama de su amada (*Tirante*, III, cxv [233]) que, al darse cuenta de lo que está ocurriendo, intenta defenderse de este asalto erótico. Carmesina consigue proteger su virginidad, rehusando el ataque del amante, que está configurado, según la caracterización trovadoresca, como un enemigo; la derrota de Tirante en la batalla amorosa, además, queda representada carnavalescamente por su humillante caída de la ventana de la que está obligado a huir, colgándose con una cuerda para evitar ser descubierto por el Emperador, con el resultado de romperse una

²⁴ Los comentarios picantes de Plazer de mi Vida que escucha a los dos amantes recién casados también se inscriben en la tradición de la encerrada: la naturaleza burlesca de esta costumbre queda expresada también por canciones de escarnio que acompañan el ruido de los cencerros, recitadas por una cuadrilla de jóvenes, a veces disfrazados, bajo la ventana de los novios (Mañero Lozano, 2017: 266); además las escasas menciones literarias de esta costumbre se detectan sobre todo en textos satíricos en contra del matrimonio: Mañero Lozano (2017: 267-268), al que se remite también para una bibliografía más completa sobre el asunto, menciona su presencia entre los cantarillos de maledicencia o «cantilenas malas», donde la crítica burlesca se entrelaza con alusiones eróticas, destinadas a ridiculizar al esposo (cornudo) o a la esposa (prostituta, infiel). Entre las fuentes orales, registra «el predominio de las referencias eróticas y la sátira de los supuestos defectos físicos y morales de quienes contravienen las convenciones sociales que rigen el casamiento» (Mañero Lozano, 2017: 274). Para su presencia en la literatura posterior, de los siglos xviii y xix, véase también González Delgado (2004).

pierna.²⁵ La situación, ya ridícula, adquiere un nuevo matiz cómico: Carmesina y Plazer de mi Vida fingen que el tumulto causado por la huida rocambolesca de Tirante ha sido provocado por una rata: «una gran rata saltó sobre mi cama y subíame sobre la cara, y espantóme tan fuerte que uve de dar tan grandes gritos que estava fuera de mi seso» (*Tirante*, III, CXV [233], 189-190); se crea, entonces un equívoco gustoso, con la rata convertida en símbolo erótico, que le permite a las dos mujeres burlarse del Emperador, que se lanza en la búsqueda del animal.²⁶

La figura del caballero se transforma metafóricamente, en las palabras de la misma Carmesina, en una rata, es decir la tentativa de seducción por parte de Tirante se convierte en el ataque de un animal que, en catalán, puede tener el valor metafórico de miembro viril;²⁷ cabe señalar que se traduce aquí en castellano *rata* en lugar del más común y previsible *ratón*, posiblemente como calco del original, que, además, se adapta a la ocasión de forma más adecuada que el masculino *ratón* que, siempre en contextos eróticos, se asocia más comúnmente a los órganos genitales femeninos.²⁸

La agresión de la que es víctima don Quijote por parte de los gatos parece construirse de forma paralela a la agresión erótica de la que es víctima Carmesina por parte de este Tirante/rata, sobre todo si identificamos los gatos como personificación de Altisidora y de su tentativa de seducción;²⁹ aún más si se considera que, como Tirante actúa impulsado por el designio burlesco de Plazer de mi Vida, así Altisidora

²⁵ Bajtín (2003: 305) identifica las caídas como expresión tradicional del rebajamiento carnavalesco, que se producen de forma violenta para destronar al rey de carnaval. Además, se consideran recurso cómico típico de la comedia, tanto por Cascales, que las define como «fealdad [...] fortuita» (*Tablas poéticas*, 225), como por el Pinciano, que la cataloga como una forma de *turpitudò corporis*: «cuando un hombre da una caída, que, si se hizo daño notable a su persona, nadie hay tan maliño que se ría, pero si el caído se alza sin daño, ¿quién habrá que se pueda contener de risa?» (*Philosophía Antigua Poética*, 390). En este caso, además, la humillación de Tirante se completa después de su caída, cuando sus gemidos de dolor están confundidos con los de una mujer: «Ypólito [...] oyó gemir con boz muy dolorida, y parecióle ser boz de muger» (*Tirante*, III, CXVI [234], 193).

²⁶ El equívoco sigue cuando Carmesina cree, erróneamente, que Tirante ha fallecido; el grito de dolor y sorpresa de la doncella vuelve a compararse al susto de ver una rata: «ella tornó a ver otra rata pequeña, y como tenía la fantasía en la que avie sentido en la cama, viendo aquélla tomó gran alteración» (*Tirante*, III, CXVII [235-236], 200).

²⁷ Véase Alcover y Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear (DCVB)*, s. v. «rata», § II.3.

²⁸ El ratón no tiene un específico valor simbólico en los bestiarios medievales y cristianos, aunque predomina una general significación negativa debida a su imagen repugnante. Por ejemplo, pertenece al arte religioso medieval la representación de la que se suele identificar como la «boule aux rats», un globo, con una cruz encima, con unos ratones que entran o salen de la esfera, royendo su superficie, símbolo del vicio y del pecado, mientras un gato demoniaco los observa; se encuentra en algunas iglesias góticas francesas, como la de Saint-Germain-l'Auxerrois de París o la catedral de Saint-Julien de Le Mans. Bethmont-Gallerand (2001: 46) al analizar esta imagen recuerda también el tópico medieval, empleado en la tradición de los sermones medievales, de la mujer como ratonera del diablo por su capacidad de atraer a los hombres a través del poder de la seducción, para luego llevarlos a la perdición. Véase también Deonna (1958) y Duchalais (1848).

²⁹ Padilla (2005: 262) destaca la predilección de Cervantes por los animales que representan símbolos ambiguos, mientras que se sirve de los explícitamente demoniacos, como el gato y el simio, «para denunciar la inestabilidad moral del hombre». En sentido más general, según Torres (2002: 36) «los enfrentamientos con los animales deslustran la imagen del caballero incluso cuando este cree haber hecho una hazaña», a partir de Rocinante, para llegar al león, demasiado manso y perezoso para estimular un enfrentamiento caballeresco.

participa en la compleja construcción burlesca de los duques. El íncipit de la aventura quijotesca parece relacionarse, casi de manera circular, con la conclusión del episodio tirantesco, con Tirante/rata que acaba colgado de la ventana como el saco de gatos que ha desencadenado el accidente nocturno.³⁰ Sugerente la analogía que Beltrán (2008: 48) menciona casi de pasada entre la imagen de Tirante colgado y la figura de Don Gato de un popular romance, «cuya caída del tejado tenía en su origen un claro sentido erótico»: se trata del personaje de un romance muy difundido, que encontró especial fortuna en el ámbito de las canciones y juegos infantiles, sobre todo gracias a su carácter lúdico y humorístico; cuenta, entonces, con numerosas versiones, sobre todo en el ámbito americano, cuya origen permanece incierto, sobre el cual se han formulado varias hipótesis.³¹

Por otra parte, también merece la pena recordar que, aunque el animal más comúnmente asociado con la hechicería es el gato, la tradición de las transformaciones zoomórficas de las brujas es bastante variada y no faltan casos en los que toman formas de otros animales, entre los cuales hay que destacar también los ratones (Caro Baroja, 1969: 290). De hecho, también en el caso de este episodio, no faltan sugerencias ultramundanas: después de la caída de Tirante de la ventana, se oyen en la noche sus gemidos, que llaman la atención de Hipólito y del Visconde, que lo estaban buscando; los dos lo confunden con una mujer y luego con una aparición ultramundana: «quienquiera tú seas, yo te requiero de parte de Dios que me digas si eres ánima que vas en pena o si eres cuerpo mortal que ayas menester ayuda» (*Tirante*, III, cxvi [234], 194). Encontramos, entonces, también otro elemento de parentesco entre los dos episodios en el sistema de comparaciones entre las figuras de los agresores sexuales con elementos que pertenecen al mundo de lo oculto, del que forman parte también los animales implicados.³²

³⁰ Padilla (2005: 303), al mencionar el parentesco entre las dos cerradas en las dos novelas, destaca también el distinto efecto que las dos consiguen, puesto que el espanto gatuno de don Quijote sobrepasa por violencia la misma ocurrencia en el *Tirante*; sin embargo, con una mirada más amplia, si se considera también esta rata imaginaria como parte del mismo sistema de referencias, literarias y folklóricas, se vuelve a encontrar una situación sumamente vergonzosa y humillante para el caballero, que sufre una dolorosa caída y se ve, asimismo, comparado a un animal indigno.

³¹ López García y Moya Martínez (2018: 327) enumeran los posibles orígenes propuestos, entre los cuales algunos consideran el romance muy antiguo: en concreto, uno de los más sugerentes lo interpreta como una relectura de una canción española del siglo xiv, que narra la historia de un príncipe de Madrid que, al querer casarse con una mujer morisca, tuvo que enfrentarse con los prejuicios religiosos de la época; se señala también, para respaldar esta hipótesis, que los madrileños se denominaban popularmente «gatos» a partir de una leyenda sobre la agilidad de las tropas de Alfonso VI que asaltaron en 1085 las murallas de la propia ciudad, para capturarla del control de los musulmanes. En la reinterpretación lúdica del romance, los protagonistas se convierten en gatos y Don Gato acaba cayéndose del tejado, por tres razones posibles, dependiendo de las variantes: 1. De lo contento al recibir la noticia que podrá casarse con una gata morisca; 2. al besar la gata; 3. al intentar ver a la gata su amada (López García y Moya Martínez, 2018: 329). Sobre el tema de las variantes del romance véase también Díaz Roig (1990).

³² Beltrán (2008) detectó algunos rasgos comunes entre las dos apariciones fantasmáticas de Tirante y de doña Rodríguez, ambas fruto de un equívoco y, además, ridículas. Merece la pena en particular subrayar la reiteración de la misma actitud física por parte de don Quijote y de Hipólito, que combaten el miedo santi-

Tanto el gato como la rata, entonces, en virtud del valor simbólico y sexual que conllevan, se hacen encarnación animal del agresor sexual (Altisidora y Tirante); en el caso de Tirante se trata de una agresión sexual real, aunque fracasada, que se traduce en la representación de una rata imaginaria; en el caso de don Quijote, en cambio, la agresión sexual procede de una intención puramente burlesca por parte de Altisidora, asociada con el ataque del gato que le araña la cara hasta el punto de desfigurarla.

3. GATOS Y AMANTES: CAZA AMOROSA Y ENGAÑOS ERÓTICOS

El valor simbólico del gato y su parentesco con la esfera femenina y también sexual ha permitido que se hiciese protagonista de varios cuentos y anécdotas con tema erótico; un caso especialmente interesante por su pertinencia con los mencionados forma parte del *Corbacho*, donde encontramos a una mujer haciendo huir a su amante: mientras intenta distraer a su marido enseñándole su pecho hinchado de leche, que luego le echa en los ojos, el marido oye un ruido, causado por el amante, y la mujer le dice que se trata de un gato que intenta robar carne de la cocina: «el gato, cuitada, es que me lieva carne» (II, 10, 188). También en este caso, aunque no se produzca una agresión, el amante (real) queda asimilado a la figura de un gato (imaginario), que es también perfecta expresión de la inclinación engañadora de la mujer.³³ Se mantiene entonces, no solo la metáfora erótica, sino también la imagen del gato (o de la rata) que salta de la ventana para escapar, aquí convertida en la del amante.

Esta asociación de gatos/ratones con la figura del amante, parece inspirar también un episodio de la *Vida de Marcos de Obregón*, donde el protagonista intenta concertar un encuentro nocturno con una mujer, avisándola de su presencia debajo de su ventana con una «seña gatuna» (I, 21, 257). Sin embargo, el ruido de esta señal molesta unos perros, así que un hombre le tira una piedra a Marcos en las costillas, con intención de echar el supuesto gato (imaginario). Este episodio parece sacar inspiración de una anécdota de *El cortesano* de Luis Milán, donde, otra vez, se juega entre el valor erótico de la figura del gato y, por otra parte, su acepción de ladrón; se cuenta de un tal don Francisco que «iva haziendo el gato de noche, por encubrir el rumor que había en un

guándose, para llegar casi a la representación de un exorcismo en el caso del *Tirante*, recitando el evangelio de San Juan –que se leía para exorcizar los malos espíritus (Beltrán, 2008: 56)– con la cruz, que Hipólito propone substituir con la espada, por su forma parecida, y el agua bendita, construyendo lo que el estudioso reconoce como un «conjuro paródico». El estudioso aborda el tema de los conjuros, bajo la perspectiva paródica, también en otros episodios tirantianos, como se sintetiza parcialmente en Beltrán (2006: 235-243). También Fernández (1998) había detectado el parentesco entre las dos cerraduras literarias del *Quijote* y del *Tirante*.

³³ Stith Thompson (1955-1958) lo incluye en su índice de motivos folklóricos como K1516.9. *Wife shows husband her milk-filled breasts and squirts milk in his eyes allowing lover to escape unseen*. Se trata de un caso ejemplar en la representación de la capacidad de urdir engaños por parte de mujeres malas, en concreto traidoras. Gerli (1992), relaciona este ejemplo con otros del *Libro de los enxemplos* (números 90 y 91) y de la *Disciplina clericalis* (número 9), en los que aparecen varias versiones de este engaño destinado a encubrir la infidelidad femenina, aún sin implicar figuras animales.

tejado por donde passava a caçar páxaras» (*Cortesano*, 222);³⁴ el hombre resbala y cae sobre un montón de plumas y empieza entonces a maullar para fingirse un gato, llamando la atención de una mujer, a la que dice: «“vuestro gato soy, señora”. Y ella mandó secretamente que subiessen agua, diciendo: “Echalde agua, por que no se me muera el gato, ¡echalde agua!” Y quedó tan gatomojado que nunca más ha maullado en amores» (215).

Como se ha mencionado, el gato, en el imaginario popular, aun prescindiendo de sus connotaciones –y asociaciones– ultramundanas, es astuto, engañoso, lujurioso e incluso ladrón, «el ladrón ratero, que hurta con astucia y engaño» (*Autoridades*, s. v. «gato»). La imagen del gato cazador, en concreto «pajarero», paralela a la del gato ladrón como hombre seductor, que es también metafóricamente ladrón de la virtud femenina, se reitera a lo largo de la obra en varias ocasiones en las que el autor moteja a Juan Fernández de Heredia, destacado poeta de la corte valenciana junto con el mismo Milán (Beltrán, 1995).³⁵ La «caza de amor» es un motivo frecuente en la poesía cancioneril que, en el ámbito de esta obra, da lugar a varios motes burlescos que brotan de los celos que la conducta de los hombres provoca en sus esposas (García Sánchez, 2019: 54).

Por otra parte, también hay ejemplos de gatos símbolos de lujuria femenina representados como cazadores, en concreto de ratones. Un cuento sacado de la tradición antigua que se ha integrado en la tradición popular y folklórica –quedando incluido en el *Vocabulario de refranes de Correas* (Cazal, 1997: 37)– es precisamente el de una gata transformada en mujer por amor; existen distintas versiones del cuento: según Esopo (n. 50), una gata, enamorada de un hombre, ruega a Afrodita que la transforme en una mujer para seducir al joven, que, efectivamente, se enamora de ella; sin embargo el engaño queda desvelado cuando la mujer/gata desde la cama conyugal en la que yace se lanza a la caza de un ratón, incapaz de frenar sus instintos naturales (Maspero, 1997: 164).³⁶ Este cuento tradicional deja numerosas huellas a lo largo de los Siglos de

³⁴ Cito el texto editado por García Sánchez (2019).

³⁵ Véase por ejemplo los versos que su esposa le dirige a Juan Fernández: «Quien os hizo pajarero, / cavallero, / quien os hizo pajarero» (*Cortesano*, 92), así como «pajarero sois d’ amor, / mi señor, / pajarero sois d’ amor» (91), versos acompañados por la explícita definición de «pajareros en amores» (142).

³⁶ La «gata de Venus» (J1908.2) se incluye también entre los motivos folklóricos del *Motif-Index* de Stith Thompson (1958-1959). Según Xouplidis (2018: 321), en este cuento de Esopo «resuena la influencia del culto egipcio antiguo de la gata, a través del sincretismo de la diosa griega del amor Afrodita con la diosa egipcia de la fertilidad Bastet». Es interesante notar que una versión parecida a este cuento se encuentra también en el *Calila y Dimna* (6, 244 y ss.), pero tiene como protagonista una rata convertida en mujer que, a pesar de poder elegir con absoluta libertad su futuro esposo, acaba escogiendo un ratón; el origen de este cuento parece remontar al *Pañčatantra*; Lacarra y Cacho Bleuca (1984, 244, nota 141) relacionan las dos versiones, destacando varios motivos folklóricos asociados (entre los cuales D315.2. *Transformación de un ratón en persona*; D1117.1 *Transformación de un hombre en ratón*; B601.3 *Matrimonio con un ratón*), recordando que en algunos casos la gata de la fábula de Esopo se ha interpretado también como una comadreja; efectivamente, los dos animales se caracterizan por compartir en el imaginario común la misma función de cazador de ratones. Talavera Cuesta (2007: 193) señala que este cambio se detecta ya en la recopilación en latín de las fábulas de Esopo realizada por Lorenzo Valla; se trata, de hecho, de la primera versión de las fábulas esópicas que se publicó en España,

Oro, por ejemplo se cita en el *Guzmán* (I, 2, 6, 205) como emblema de la imposibilidad de reprimir las inclinaciones naturales, incluso cuando se trate de tendencias a hacer el mal; en *La pícara Justina* (II, parte 2, 2, 482-483) la expresión se presenta con el mismo significado y el instinto natural del gato de perseguir el ratón acaba siendo equivalente al instinto de la pícara de buscar dinero: «harto fue, oyendo oro, no saltar como la gata de Venus, mas como era el punto aquel de cazar o espantar la caza, mandé al corazón que se metiese adentro y a los párpados que echasen la tapa a los ojos dello». El mismo cuento aparece también empleado por Lope de Vega en varias ocasiones: en *El castigo sin venganza* (II, 2377-2380), donde el gracioso Batín habla de un hombre, «que pidió a Venus le hiciese / mujer, con ruegos y ofrendas, / una gata dominica; / quiero decir, blanca y negra!», con el mismo resultado, ya que «en naturaleza / la que es gata será gata, / la que es perra será perra, / *in secula seculorum*» (II, 2389-2391). Lope de Vega recurre a la misma imagen también para ejemplificar la tendencia seductora de la mujer como un rasgo natural irreprímible, que suscita celos en el enamorado en el soneto *Casóse un galán con su dama y después andaba celoso*:

Puso tan grande amor, si amor se llama,
un hombre, aunque no fue de los Catones,
en una gata, en persiguir ratones
décima de las nueve de la fama,

que a Júpiter, teniéndola en la cama,
porque fuese mujer dio tales dones,
que a fuerza de promesas y oblaciones,
Júpiter la volvió de gata en dama.

Estando, pues, en el estrado un día,
pasó un ratón, y apenas la vislumbre
le dio en los ojos, cuando fue su arpía.

¿De qué tienes, Ricardo, pesadumbre?
Que Cloris ha de ser lo que solía,
porque es naturaleza la costumbre
(*Rimas humanas y divinas*, 364-365).³⁷

en concreto en Valencia en 1480, así que no sorprende la mayor difusión que tuvo la versión del cuento protagonizada por la gata.

³⁷ Lope en este caso ofrece una rescritura de la fábula, con Júpiter que convierte la gata en dama en lugar de Afrodita y presentando la inclinación femenina a la seducción como rasgo natural. Talavera Cuesta (2007: 193) rastrea otras dos ocurrencias de ese cuentecillo en la obra de Lope, en *El príncipe perfecto* (1 parte, acto II, esc. 14) y en *El ejemplo de casadas* (acto II). El estudioso encuentra una ocurrencia del cuento también en *El donado hablador* de Jerónimo de Alcaraz Yáñez Rivera. Véase también la nota de Carreño (246) en la edición consultada de *El castigo sin venganza*.

En el marco de la obra cervantina, la realización más conseguida de la metáfora amoroso-erótica del gato y el ratón se encuentra quizás en *El celoso extremeño*, para representar de forma lúdica el juego del cortejo amoroso y, a la vez, presentar una alusión al valor sexual que las imágenes del ratón y del gato conllevan: se caracteriza de esta manera la condición de reclusión a la que está sometida Leonora, víctima de los celos de su marido, el viejo y desconfiado Carrizales, que la encierra en una casa-fortaleza:

Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo, pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino (*Celoso extremeño*, 106).³⁸

Paralelamente, en el ámbito caballeresco se suele emplear otra metáfora que comparte varios rasgos con la imagen de la caza amorosa, la de la «lucha de amor», especialmente prolífica en el *Tirante*: toda la relación entre Carmesina y Tirante, y también el encuentro que hemos citado en concreto, juega irónicamente con este tópico tradicional del canon del amor cortesano, presentado como metáfora del acto sexual.³⁹

La usual asociación entre ratón y gato, entonces, también puede convertirse en una metáfora de la relación erótico-amorosa que, sobre todo en el contexto de la lógica del amor cortés, se compone de distintas fases que prevén el cortejo por parte del hombre y una actitud de reticencia femenina que queda metaforizada por la tradicional imagen del ratón que huye del gato que intenta cazarlo. Parece tratarse de una representación rebajada de esta relación, a través de animales especialmente comunes e indignos por ser normalmente símbolos que se asocian a la esfera de lo bajo y de la sexualidad, para llegar también, en el caso del gato, a las sugerencias demoniacas que conlleva. El episodio cervantino acabaría siendo una relectura que reinterpretaría esta fuente en clave carnavalesca, que consigue mantener el trasfondo erótico del episodio aún elimi-

³⁸ En la misma novela, también es significativo que la entrada que Leonora utiliza para urdir un engaño contra Carrizales es una gatera, a través de la que la alcahueta y cómplice Marialonso le entrega un ungüento para narcotizar al marido. Las dos mujeres parecen de hecho convertirse en gatos, descendiendo al nivel del mismo animal, pasando a través de la gatera que a ellas sería destinada para llevar a cabo su trampa para que Leonora pueda huir del control obsesivo y paranoico del marido celoso. «[Marialonso] llegándose a la gatera, halló que estaba Leonora esperando tendida en el suelo de largo a largo, puesto el rostro en la gatera» (*Celoso extremeño*, 120). No nos detenemos en la amplia bibliografía que analiza este episodio, solo indicamos las contribuciones de Molho (1990) y Percas de Ponseti (1994) que se detienen en unas reflexiones sobre la relación entre el engaño y la alusión a un comportamiento casi animalesco, en concreto propio del gato.

³⁹ Según Lara Cantizani (1997: 144) la metáfora de la batalla de amor y del asalto a la fortaleza es el equívoco erótico de mayor éxito en la obra y uno de los que más definen la caracterización del erotismo, ya que el capítulo en el que Tirante y Carmesina consuman su matrimonio se titula precisamente: «cómo Tirante venció la batalla y por fuerza de armas entró el castillo» (*Tirante* V, xxxv [436-437], 104). La simulación del asalto al castillo sería precisamente una de las representaciones alegóricas más frecuentes durante las fiestas de bodas, de la que hay un ejemplo incluso en el *Quijote*, con la danza alegórica de Cupido e Interés que se encaja en los festejos para las bodas de Camacho (II, 20-21), donde los dos personajes alegóricos disputan en décimas por la misma doncella asediando su castillo (Nocilli, 2007: 605).

nando toda referencia sexual explícita, y dejando, en cambio, la pretensión de castidad de don Quijote como nuevo matiz ridículo de los acontecimientos: la única «batalla erótica» que don Quijote combate en la realidad, fuera de sus visiones caballerescas, se desarrolla contra unos gatos. Lucha grotesca y ridícula⁴⁰ aún más significativa si se considera que su encuentro con otro animal próximo al gato, el león, que en la tradición caballerescas es enemigo frecuente contra el cual el héroe tiene que luchar,⁴¹ termina con la decepción de una aventura «no-aventura» (Martín, 2014: 473), con el animal que no manifiesta ninguno de los típicos rasgos felinos y, al contrario, «más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas [...] volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote» (*Quijote*, II, 17, 836). Evidentemente, don Quijote no consigue luchar heroicamente con el fiero y real león, como los caballeros literarios que trata de imitar, sino solo con su contraparte más popular y trivial, el gato.⁴²

En general, el gato es elemento simbólico polifacético que suele conllevar un sentido cómico, puesto que sus significados se relacionan con la esfera de «lo bajo» propia del universo de la comicidad y de la risa, tanto que se trate de la esfera demoniaca, del dinero y del hurto, como del engaño, que también puede interpretarse de forma burlesca, para llegar a su valor metafórico más propiamente erótico, sobre todo en relación con la sexualidad femenina. En la burla gatuna de Altisidora, Cervantes aprovecha

⁴⁰ El mismo don Quijote formulará el neologismo «gateamiento» (II, 51, 1146), que recuerda el manteamiento de Sancho no solo por asimilación fónica, sino también por configurarse los dos episodios como burlas de las que los protagonistas caen víctimas padeciendo una humillación especialmente vergonzosa.

⁴¹ Chiong Rivero (2007) recuerda la naturaleza ambigua del león en sus retratos literarios (ser sobrenatural y diabólico en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, símbolo de virilidad en el *Libro del buen amor* y en *El Conde Lucanor*), característica que lo define desde la antigüedad: en la *Naturalis historia* (VIII, 16) de Plinio el Viejo, por ejemplo, se presenta como animal lascivo y promiscuo. En los bestiarios medievales y en la iconografía cristiana se mantiene esta dualidad, puesto que el león puede ser emblema de Cristo (*Libro della natura*, 13, 233-234; 68, 328) y, al mismo tiempo, puede asociarse con lo diabólico y con criaturas luciferinas como el dragón, la serpiente y el basilisco; sobre esta dualidad simbólica del león en la tradición cristiana véase también Layna Ranz (1987-88). Para un análisis específico del león en la obra de Cervantes véase Padilla (2005: 281 ss.); en cambio, sobre la ambigüedad simbólica del león en los textos bíblicos véase (Ciccarese, 2007 II, 13-17): la estudiosa recoge varios ejemplos de comparación del león con el mismo Dios, así como con la figura del diablo, con el Cristo y el Anticristo. Según el bestiario de Charbounneau-Lassay (1995: I, 94) el león sería en particular emblema de la doble naturaleza de Cristo, humana y divina a la vez. Para un cuadro general de los animales de los que el diablo suele tomar forma véase Russell (1987: 46; 97; 155-156), según el cual «le fattezze animalì nei diavoli indicavano la loro destituzione dalla dignità angelica e l'assenza tutta ferina di un'intenzionalità consapevole».

⁴² No faltan en la novela otras ocurrencias en las que se menciona al león en relación con el gato, en concreto presentando el gato, en sentido humorístico, como un «rebajamiento» o una versión más popular y trivial del animal: durante la aventura de los rebaños (I, 18, 208), don Quijote, casi al borde del delirio, ve un caballero que «trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice "Miau", que es el principio del nombre de su dama, que, según se dice, es la sin par Miulina»; los atributos caballerescos tradicionales quedan ridiculizados por esta descripción que figura un gato, animal nada heroico y además encarnación del hurto, puesto que el «gato de oro» es también una bolsa usada normalmente para llevar dinero; así como ridícula resulta la imaginaria figura de esta amada «gatuna». Evidentemente, los caballeros que se imagina don Quijote solo pueden aspirar a llevar en sus escudos gatos, así como el mismo león cuando queda implicado en su mundo, pierde sus rasgos naturales y literarios para convertirse en un manso felino perezoso, que no supone ninguna amenaza.

estos múltiples valores simbólicos del gato y las sugerencias populares sacando a la vez inspiraciones de varias fuentes literarias, algunas directas, como parecen ser el *Guzmán de Alfarache* y el *Tirante*. Especialmente interesante parece ser el caso del *Tirante* en su relación con la aventura quijotesca por la implicación, en el ámbito del mismo juego burlesco erótico-amoroso, de otro animal tradicionalmente relacionado con el gato, la rata. Entre las dos novelas parece construirse una relación que reproduce el juego del gato y ratón, entre amantes imaginarios y amantes escondidos que persiguen la satisfacción de un deseo que permanece incumplido.

En este sentido, parece ser significativa también la tradición que emplea la imagen del gato en concertar un encuentro erótico secreto, que también puede conllevar un engaño sexual, como es el caso del *Corbacho*. En este caso, el gato, además de una representación metafórica, se configura también como un disfraz auditivo para no revelar la presencia del amante (como en *El cortesano* y, sucesivamente, en la *Vida de Marcos de Obregón*) o como un instrumento en las manos de una mujer traidora para esconder su mentira. Estas presencias felinas que suelen esconder un amante parecen resonar en la figura de Altisidora, que se presenta burlescamente como enamorada de don Quijote y queda rechazada: se convierte entonces en intermediaria de un ataque violento que se desarrolla a través de unos gatos; de actor de una burla amorosa a actor de una burla violenta, la joven siempre mantiene su identidad felina.

Entre estos dos polos, el contexto erótico y la violencia carnavalesca, el gato se mantiene como un símbolo constante al que se añaden también las sugerencias ultramundanas que también emergen de los episodios analizados; el gato representa entonces un punto de conjunción eficaz entre estos tres elementos, símbolo bien reconocible para el lector, que encuentra varias sugerencias familiares a partir del mundo folclórico y carnavalesco que lo rodea, para llegar a un rico mundo literario que comparte estas mismas sugerencias, interpretadas en sentido cómico-burlesco.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcover, Antoni M. y Moll, Francesc de B. (1988): *Diccionari Català-Valencià-Balear (DCVB)*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 10 vols., <https://dcvb.iec.cat/>.
- Alemán, Mateo (2012): *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Alonso Ponga, José Luis (1982): «La cencerrada», *Revista de folklore*, 21, pp. 99-103.
- Armijo, Carmen Elena (2005): «La crisis religiosa de fines del siglo XIV y el *Libro de los Gatos*», en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, vol. 1, pp. 361-371.
- Autoridades*: véase Real Academia Española (1726-1739).

- Ayala Manrique, Juan Francisco de (1693): *Tesoro de la lengua castellana*, Biblioteca Nacional de España, Mss/1324, <http://bdh.bne.es/bne-search/Search.do?>.
- Bajtín, Mijaíl (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Beltrán, Rafael (2006): *Tirant lo Blanc de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis.
- (2008): «“Conjúrote, fantasma”: almas en pena y conjuros paródicos entre Tirant lo Blan y Don Quijote», en José Manuel Lucía Megías, M.^a Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 43-61.
- Beltran, Vicens (1995): «Realismo, coloquialismo y erotismo en *Tirant lo Blanc*», en Juan Paredes, Enrique Noguerras y Lourdes Sánchez (eds.), *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada, Universidad de Granada, pp. 27-43.
- Bethmont-Gallerand, Sylvie (2001): «Le motif de la boule aux rats dans la sculpture et la peinture (xve-xviiè siècles)», *Reinardus*, 14.1, pp. 39-54.
- Blanco, José Francisco (1992): *Brujería y otros oficios populares de la magia*, Salamanca, Ámbito.
- Cacho Blecua, Juan Manuel y María Jesús Lacarra (eds.) (1984): *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia.
- Caro Baroja, Julio (1969): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1980): «El charivari en España», *Historia*, 16, 47, pp. 54-70.
- Cascales, Francisco (1975): *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe.
- Cazal, Françoise (1997): «Gatos y gatas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo de Correas (1627)*», *Criticón*, 70, pp. 33-52.
- Cervantes, Miguel de (2005): *El celoso extremeño en Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, vol. 2, pp. 99-135.
- (2015): *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- Charbonneau-Lassay, Louis (1995): *Il bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Roma, Arkeios, 2 vols.
- Checchi, Davide (ed.) (2020): *Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini.
- Chiong Rivero, Horacio (2007): «El Caballero de los Leones: la carnavalesca farsa felina en el *Quijote*», *Bulletin of Spanish Studies*, 84.8, pp. 1007-1027, <http://dx.doi.org/10.1080/14753820701614597> (fecha de consulta: 08/07/2021).
- Ciccarese, Maria Pia (ed.) (2007): *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2 vols.
- Close, Anthony (1993): «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990, Barcelona, Anthropos, pp. 89-103.
- (2007): *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española* <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>> (Fecha de consulta: 17/07/2021).
- Darnis, Pierre (2016a): «“He oído decir que detrás de la cruz está el diablo”: más sobre embrujamientos aragoneses y la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de don Quijote* (Tramas del *Quijote* –VI–)», *Etiópicas*, 12, pp. 187-231.
- (2016b): «Los duques aragoneses y la “vara de medir” de Cervantes: la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de don Quijote* (Tramas del *Quijote* -V-), en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes: los viajes y los días*, Madrid, Prosa Barroca/SIAL Ediciones, pp. 181-223.
- Deonna, Waldemar (1958): «La boule aux rats et le monde trompeur», *Revue Archéologique*, 1, pp. 51-75.
- Duchalais, Adolphe (1848): «Le rat, employé comme symbole dans la sculpture du Moyen Âge», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 9, pp. 229-243.
- Espinel, Vicente (1959): *Vida de Marcos de Obregón*, ed. Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- Fernández, Jaime S. J. (1998): «La función del

- azar en el “espanto cencerril y gatuno” (*Don Quijote*, II, 46)», en Jules Whicker (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995, Birmingham)*, Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, vol. II, pp. 194-201.
- García Sánchez, María Dolores (2019): *Estudio y edición de El Cortesano de Luis Milán*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Gerli, Michael (ed.) (1992): Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra.
- González Delgado, Ramiro (2004): «La cencerrada: una manifestación popular presente en la literatura de los siglos XVIII y XIX», en José Manuel Estévez Saá et al. (eds.), *Sociedades y culturas. Nuevas formas de aproximación literaria y cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla / SELICUP / Arcibel Editores, pp. 1-29.
- Heers, Jacques (1988): *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península.
- Iffland, James (1999): *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert.
- Joly, Monique (1990): «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina», *Edad de Oro*, 9, pp. 137-148.
- Lara Cantizani, Manuel (1997): «El equívoco erótico en el otoño medieval español: *Tirant lo Blanc* y la batalla de amor», en Antonio Cruz Casado (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 137-146.
- Layna Ranz, Francisco (1987-88): «Itinerario de un motivo quijotesco: el caballero ante el león», *Anales cervantinos*, 25-26, pp. 193-209.
- López de Úbeda, Francisco (2010): *La pícaro Justina*, ed. Luc Torres, Madrid, Castalia.
- López García, Narciso José, y María del Valle de Moya Martínez (2018): «El romance de *El señor don gato*: versiones y variantes en los cancioneros de Castilla-La Mancha», en Javier Moya Maleno y Pedro R. Moya-Maleno (eds.), *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en La Mancha*, *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, Extra 2, pp. 325-344 <https://doi.org/10.30823/recm.0201895>
- (fecha de consulta: 07/07/2021).
- López Pinciano, Alonso (1998): *Philosophía anti-gua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Mañero Lozano, David (2017): «Las cencerradas. Transmisión oral, circunstancias y lógica festiva de un género efímero», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 72: 1, pp. 265-288, <https://doi.org/10.3989/rdtp.2017.01.011> (fecha de consulta: 07/07/2021).
- Márquez Villanueva, Francisco (1995): «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», en sus *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 299-340.
- Martín, Adrienne L. (2012): «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *Analecta Malacitana*, 32, pp. 405-420.
- (2014): «Animales quijotescos: una aproximación a los estudios de animales en *Don Quijote*», en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012)*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 468-476.
- Martínez de Toledo, Alfonso (1992): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra.
- Martorell, Joanot, y Martí Joan de Galba (1974): *Tirante el Blanco*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols.
- Maspero, Francesco (1997): *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Alessandria, Piemme.
- Maspero, Francesco, y Aldo Granata (1999): *Bestiario medievale*, Alessandria, Piemme.
- Mazuela-Anguita, Ascensión (2015): «¿Bailes o aquelarres? Música, mujeres y brujería en documentos inquisitoriales del Renacimiento», *Bulletin of Spanish Studies*, 92. 5, pp. 726-746 <https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1039391> (fecha de consulta: 15/07/2021).
- MGH Epp. Saec. XIII 1 (1883): *Monumenta Germaniae Historica Epistolae Saeculi XIII e regestis pontificum Romanorum selectae per G. H. Pertz*, ed. Carolus Rodenberg, t. I, Berlin, Weid-

- mann, <https://www.dmgh.de/index.htm> (fecha de consulta: 13/07/2021).
- Milán, Luis (2019): *El Cortesano*: véase García Sánchez (2019)
- Molho, Maurice (1990): «Aproximación al *Celoso extremeño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, pp. 743-792.
- Montaner, Alberto, y Eva Lara (2014): «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 33-184.
- y María Tausiet (2014): «“Ojos ayrados”: poética y retórica de la brujería», en Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 255-323.
- Murillo, Luis A. (1988): *A Critical Introduction to Don Quixote*, New York / Bern, Peter Lang.
- Navarro Durán, Rosa (2006): «Un nuevo ámbito para *La vida de Lazarillo de Tormes*», *Estudis Romànics*, 28, pp. 179-197.
- Nocilli, Cecilia (2007): «La danza en *Las bodas de Canacho (Quijote, II, 19-21)*. Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas», en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 595-607.
- Northup, G. T. (1908): «*El Libro de los gatos: a text with introduction and notes*», *Modern philology*, 5.4, pp. 477-554.
- Padilla, Ignacio (2005): *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Percas de Ponseti, Helena (1990): «El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.2, pp. 137-153.
- Piper, Anson C. (1980): «A Possible Source of the Clawing-Cat Episode in *Don Quijote (Part Two)*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, pp. 3-11.
- Real Academia Española (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*, <https://apps2.rae.es/DA.html> (Fecha de consulta: 17/07/2021).
- Redondo, Augustin (1997): *Otra manera de leer el Quijote: Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.
- Riley, Edward C. (1990): *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica.
- Roig, Mercedes Díaz (1990): «XIII: Don Gato (CGR 0144)», en *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de Mexico, pp. 131-40. 1990, <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w80m.15> (fecha de consulta: 07/07/2021).
- Russell, Jeffrey B. (1987): *Il diavolo nel Medioevo*, Roma / Bari, Laterza.
- Talavera Cuesta, Santiago (2007): *La fábula esópica en España en el siglo xviii*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Thompson, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 6 vols., <https://momfer.meertens.knaw.nl/>
- Torres, Bénédicte (2002): *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Vega, Lope de (2008): *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra.
- (2010): *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- Williamson, Edwin (1991): *El Quijote y los libros de caballería*, Madrid, Taurus.
- Xouplidis, Panagiotis (2018): «Los gatos literarios: de la fábula de Esopo a dos cuentos de Luis Sepúlveda», en Tatiana Alvarado Teodorika, Theodora Grigoriadou y Fernando García Romero (eds.), *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos xvi-xxi*, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos/Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 309-332.

TABLA COMPARATIVA

	Quijote, II, 46	Guzmán, I, 2, 6	Quijote, II, 48	Tirante, III, CXV-CXVI [233-234]
Ambientación nocturna	llegadas las once horas de la noche	tres de la madrugada		
Causa externa		escaramuza de gatos	estaba mohíno y malencólico el malferido don Quijote, vendado el rostro y señalado, no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato	
Encuentro cómico hombre/mujer:				
1. connotación erótico-amorosa		Yo estaba en la cama como nací del vientre de mi madre siempre andaba en cueros, y esta vez lo estaba, sin tener sobre los heredados de Eva camisa ni otra cobija desnuda		Plazer de mi Vida tomó a Tirante por la mano y llevóle a la cámara de la Princesa, e hízole acostar a su costado [...]. Y tomó la mano de Tirante y púsose sobre los pechos de la Princesa, el qual le palpó los pechos y el vientre y de allí abaxo;
2. sugerencias ultramundanas		sospechó que yo era duende creyendo fuese el alma del despen-sero de casa, que había fallecido dos días antes	fantasma [× 2] pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría , comenzó a santiguarse con mucha priesa visión	
3. espanto: reacciones físicas (gritos, huida, tropezón)		ella espantada en verme y yo asombrado de verla atemorizado	espantada temeroso	de la una parte la combatía amor y de otra temor
		soltó el candil y dio un gran grito	con el sobresalto se le cayó la vela de las manos	[las doncellas] a bozes demandaron lumbre

		ella daba voces que la oyeran en todo el barrio; yo con las mías fue poco no me oyese toda la Villa		[Carmesina] començó a dar gritos la Princesa dio la primera boz
		fuese huyendo trompecé con un mansejón de casa en el primero escalón	volvió las espaldas para irse con el miedo trompezó en sus faldas (dio consigo una gran caída)	
Explosión de violencia carnavalesca:				
1. acción que se desarrolla de repente y en la oscuridad	de imprevisto		con un gran golpe abrieron las puertas del aposento	
	[los gatos] apagaron las velas que en el aposento ardían		se le cayó a doña Rodríguez la vela de la mano	
2. sugerencias ultramundanas	una región de diablos malignos encantadores canalla hechiceresca con este demonio , con este hechicero , con este encantador		fantasmas [la duquesa y Altisidora]	requiero de parte de Dios que me digas si eres ánima que vas en pena o si eres cuerpo mortal espíritu visible malos spíritus ovieron temor de lo que avían oýdo dezir, y santiguándose dixeron el Evangelio de San Juan ¿quieres que vamos a la posada y tomemos toda aquella gente, y con agua bendita y un crucifixo , y tornaremos a ver qué es esto? Ypólito [...] púsose la cruz delante, y santiguándose [...]

<p>3. <i>sugestiones auditivas</i></p>	<p>fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayar de los gatos</p> <p>grandes voces dar los mayores gritos</p>		<p>sin hablar palabra; todo esto en silencio admirable</p>	<p>la Viuda [...] dio un gran grito</p> <p>[la Viuda] despertó a todas las donzellas con gritos y mucho rondo</p> <p>tan grande fue el alboroto y los gritos que daban las donzellas y la Viuda</p> <p>gran alboroto</p> <p>gran roýdo que por toda la ciudad sintía</p>
<p>4. <i>espanto (como consecuencia de 1, 2 y 3)</i></p>	<p>los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó</p> <p>temeroso don Quijote, quedó pasmado</p>		<p>sobresalto del golpe</p> <p>temor</p>	<p>avía tanto ruydo por el palacio de la gente de la guarda y de los oficiales de la casa, que era cosa de gran terror</p> <p>espantóme tan fuerte que uve de dar grandes gritos</p>
<p>4. <i>violencia</i></p>	<p>[el gato] le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes</p> <p>el gato [...] gruñía y apretaba</p> <p>acribado el rostro y no muy sanas las narices</p> <p>[don Quijote] comenzó a tirar estocadas;</p> <p>les tiró muchas cuchilladas;</p> <p>pugnando con todas sus fuerzas por arrancar el gato de su rostro;</p> <p>desigual pelea</p>	<p>Asióseme [el gato] a las piernas con las uñas</p> <p>pareció que me arrancaba el alma: doy de hocicos en la escalera</p> <p>desgarréme las espinillas y híceme las narices</p>	<p>la asían de la garganta con dos manos</p> <p>le pellizcaron tan a menudo</p> <p>le comenzó a dar tantos azotes</p> <p>batalla</p>	<p>una gran rata saltó sobre mi cama y subíame sobre la cara</p> <p>con la uña me ha señalada la cara, y me ha hecho Dios merced que no me tocó en los ojos</p> <p>los malos spíritus que aquí están me desmenuzan los huesos y la carne y cada pedaço le echan por el ayre</p>

