

FOLKE GERNERT

Von Fernando de Rojas zu Cervantes

Figurendarstellung in der spanischen Literatur des ‚*Siglo de Oro*‘ zwischen Tradition und Abweichung

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. (T. S. ELIOT 1919, 55)

Die Konventionen der literarischen Figurendarstellung haben sich im Laufe der Jahrhunderte zu verbindlichen Normen festgefügt. Gadamer beschreibt in *Wahrheit und Methode*, wie man sich einen solchen Prozess der Traditionsbildung vorzustellen hat:

Auch die echtste, gediegenste Tradition vollzieht sich nicht naturhaft dank der Beharrungskraft dessen, was einmal da ist, sondern bedarf der Bejahung, der Ergreifung und der Pflege. Sie ist ihrem Wesen nach Bewahrung, wie solche in allem geschichtlichen Wandel mit tätig ist. Bewahrung aber ist eine Tat der Vernunft, freilich eine solche, die durch Unauffälligkeit ausgezeichnet ist.¹

Aleida Assmann definiert Tradition als „eine Strategie der Dauer und damit als eine Zeitgestalt [...], die die Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konstruiert“.² Gerade bei der *descriptio personae* und in Sonderheit bei der Beschreibung weiblicher Schönheit ist die Beständigkeit von Topoi und Strategien über die *longue durée* zu konstatieren.

In poetologischen Traktaten des Mittelalters – etwa in Matthäus von Vendômes *Ars versificatoria* oder in der *Poetria nova* des Galfred von Vinsauf – wird in aller Genauigkeit vorgeschrieben, wie eine Prosopographie zu gestalten ist. Die mittelalterlichen Rhetoriker etablieren in formaler wie inhaltlicher Hinsicht Regeln, die teils aus der zeitgenössischen, teils auch aus der antiken literarischen Praxis und Theoriebildung abgeleitet sind. Matthäus etwa übernimmt die Vorgaben zur Lehre

- 1 GADAMER 1990 [1960], 286; vgl. zu Gadammers Auffassung von ‚Tradition als Klassik‘ ASSMANN 1999, 73–75. – Eine veränderte und umfangreichere Fassung dieses Beitrags ist in spanischer Sprache als GERNERT 2019 erschienen.
- 2 ASSMANN 1999, 158. Vgl. BARNER 1987, 13, der Tradition als „Struktur in der Diachronie“ charakterisiert und dazu ausführt: „Sie ist stets auch intern hierarchisiert. Sie trägt in sich die Parameter des Handelns – und damit zugleich der Erfahrung –, ebenso wie sie dem Zeitbewußtsein der Handelnden als Vergangenheitsdimension eingeschrieben ist“.

von den Attributen einer Figur von Cicero³ und verbindet sie mit den Horaz'schen Vorstellungen zum *decorum*. Auch in Galfreds Poetik werden trotz der durch das Adjektiv ‚neu‘ im Titel beanspruchten Originalität⁴ vielfach antike und spätantike Darstellungsmuster perpetuiert.⁵ So empfahl der Rhetoriker das Theoderich-Porträt von Sidonius Apollinaris als Modell für männliche Schönheit zur Nachahmung.⁶ Ausgehend von den Modalitäten der antiken Panegyrik – Lob und Tadel – stellen die Poetiken Vorbilder für die Darstellung männlicher sowie weiblicher Schönheit und Hässlichkeit zur Verfügung; in der *Poetria nova* sind dies die schöne Helena und Beroe als Archetyp der hässlichen und abstoßenden Alten. Auch wenn der Darstellung von Hässlichkeit weniger Bedeutung beigemessen und mehr Freiraum gewährt wird,⁷ so gibt es dennoch Vorgaben. Es besteht also nicht notwendigerweise ein Anlass, das Hässliche als Abweichung und somit als Indiz von Individualität oder gar Realismus⁸ zu lesen. Letzteres erscheint vor allem dann haltlos, wenn das Kalokagathia-Prinzip der Kongruenz von Schönem und Gutem nicht verletzt wird.

Der Einfluss dieser Dichtungslehren führt dazu, dass das äußere Erscheinungsbild der literarischen Figuren in der Erzählliteratur wie in der Lyrik überaus uniform ist. Wie Marjorie Woods gezeigt hat, spielt die *Poetria nova* nicht nur für den Schulunterricht des Mittelalters, sondern auch noch für die rhetorische Unterweisung in der Renaissance eine zentrale Rolle.⁹ Es ist somit davon auszugehen, dass die mittelalterlichen Regeln auch bei frühneuzeitlichen Autoren prägend sind. So unterscheidet sich Petrarca's Laura in ihrem Aussehen kaum von anderen Schönheiten des Mittelalters.¹⁰ Maurizio Perugi hat am Beispiel des goldenen vom Wind bewegten Haares die Kontinuität der Frauenbeschreibung von Ovid über die Troubadoure und *trouvères* bis zu Petrarca exemplifiziert.¹¹ Allerdings löste sich der Dichter aus Arezzo von der vollständigen Wiedergabe aller Schönheitsmerkmale in absteigender Ordnung, reduzierte deren Zahl und limitierte die Farbpalette auf

3 Vgl. NEIRA PIÑEIRO 2012, 16.

4 Vgl. zu Galfreds ‚Poetik des Neuen‘ LEESEMANN 2013.

5 Zur Kontinuität der antiken Topik der *descriptio puellae* siehe MUÑIZ MUÑIZ 2014, 154–158. Sie beklagt, und mit ihr TRILLINI 2017, 270, das Fehlen von „estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del topos a lo largo del tiempo“; MUÑIZ MUÑIZ 2014, 151.

6 Vgl. BAEHR 1956.

7 Vgl. PODOL 1981, 16.

8 Schon JAUB 1968, 155 konstatierte, „daß das Häßliche im christlichen Epos des Mittelalters nicht weniger an den Schönheitskanon der menschlichen Gestalt gebunden ist als in der literarischen Tradition der Antike. Man könnte geradezu von einer *Konteridealisierung* sprechen, die zur Folge hat, daß die Darstellung des Häßlichen auch hier noch den Schritt in die historisch-alltägliche Wirklichkeit ausschließt oder doch nur über die Schwelle des Komischen zuläßt“.

9 WOODS 2010. Vgl. zur *Poetria Nova* im frühneuzeitlichen Italien BLACK 2018.

10 Vgl. MUÑIZ MUÑIZ 2014, 158 zur *descriptio puellae* bei Petrarca und Boccaccio.

11 PERUGI 2009.

gelb, rot und weiß.¹² Wenn wir mit Bernsen den Petrarkismus als eine „gesamt-europäische *lingua franca*“ betrachten,¹³ so sprechen wir von einer Tradition, die erst im 16. Jahrhundert durch Bembo etabliert wurde. Hinsichtlich der Frauenbeschreibung bedeutet dies, dass die gleichen Darstellungsmuster, die, wie das mit Gold verglichene Haar, bereits in der antiken und mittelalterlichen Dichtung anzutreffen sind, bewusst an den ‚Poeta Laureatus‘ angelehnt werden. Die *disiecta membra* von Petrarca Laura werden aus den einzelnen Gedichten des *Canzoniere* wieder zu einem Gesamtbild zusammengefügt.¹⁴ Die Entscheidung des Dichters, die Nase Lauras nicht einmal zu erwähnen, wird von petrarkistischen Dichtern systematisch übernommen, was die vielfache Nasenlosigkeit der angebeteten Damen in der Dichtung der Folgezeit erklärt.¹⁵

Das menschliche Riechorgan beansprucht besonderes Interesse in der Physiognomik, einer wirkmächtigen semiotischen Praxis, die seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, in dem man die pseudoaristotelische *Physiognomonica* datiert, den Charakter eines Menschen aus seinem äußeren Erscheinungsbild herleitet.¹⁶ Diese (pseudo-)wissenschaftliche Zeichentheorie wurde unter Rückgriff auf die antiken Texte sowohl im Mittelalter als auch in der Renaissance intensiv betrieben und machte den menschlichen Körper lesbar. Auch wenn Rodler den Versuch einer physiognomischen Interpretation der hochgradig kodifizierten mittelalterlichen Frauenportraits als frustrierend bezeichnet,¹⁷ so ändert sich dieser Befund bei der Lektüre frühneuzeitlicher Texte, die zwar aus dieser Tradition hervorgegangen sind, aber geringfügige Abweichungen aufweisen, denen besondere Bedeutung beizumessen ist. Hierbei gilt es jeweils zu eruieren, ob diese Abweichungen Indizien von Individualität sind – beides ja Antonyme zum Traditionsbegriff –¹⁸ oder ob andere Traditionen aktualisiert werden.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen möchte ich das Traditionsverhalten zweier kanonischer spanischer Schriftsteller der Frühen Neuzeit – Fernando de Rojas und Miguel de Cervantes – hinsichtlich der Beschreibung der angebeteten Damen in *La Celestina* und im *Don Quijote* – Melibea und Dulcinea – analysieren.¹⁹

12 Vgl. POZZI 1979, 7 und MANERO SOROLLA 2005, 252.

13 BERNSEN 2011, 16. TRILLINI 2017, 269 spricht hinsichtlich der petrarkistischen Lyrik von „la primera experiencia de masa de la historia de la literatura“.

14 Vgl. RIGO 2017, 22. HENNINGFELD 2008, 51 spricht vom ‚fragmentierten Körper‘.

15 Vgl. QUONDAM 1991 und zum Fehlen der Nase in der petrarkistischen Dichtung PICCONI 2005, 158–162.

16 Der weibliche Körper wird in der Physiognomik in Analogie zum männlichen Organismus betrachtet, auf den diese Traktate eigentlich zugeschnitten sind, wie JACQUART 1993 vorführt.

17 RODLER 2000, 9–10.

18 Vgl. BARNER 1987, 14 und NIEFANGER 2008, 539.

19 Vgl. bereits HEUGAS 1969, 5.

Folger hat Melibea zu Recht als „an intriguing and complex character“²⁰ beschrieben. Das inkonsistente Verhalten der Protagonistin wurde schon von zeitgenössischen Lesern wie Juan de Valdés kritisiert und beschäftigt die Forschung bis heute. In einer Arbeit über die Frauenfiguren in der *Celestina*, die Rojas' feministische Überzeugung nachweisen will, spricht Swietlicki von „highly realistic and individualized female characters“.²¹ Betrachtet man allein die äußere Erscheinung Melibeas, gilt es, diese Aussage zu relativieren. Es ist der liebeskranke Calisto, der im Beisein seines Dieners Sempronio eine den mittelalterlichen poetologischen Regeln gehorchende Beschreibung seiner Geliebten präsentiert.²² Er beginnt mit einem Hinweis auf die Struktur („Comienzo por los cabellos“)²³ und erweist sich so als Kenner der kanonisierten Normen der *descriptio personae*. Galfred riet, dass die Aufzählung der Körperteile in absteigender Ordnung *de capite ad calcem* zu erfolgen habe:

A summo capitis descendat splendor ad ipsam
Radicem totumque simul poliatum ad unguem.²⁴

Die Beschreibung beginnt also formell und inhaltlich in konventioneller Weise mit Melibeas goldenem Haar,²⁵ das wie in Botticellis *Geburt der Venus* bis zu den Füßen reicht und wie in einem Sonett des Marqués de Santillana ‚Fäden aus Arabien‘ genannt wird.²⁶ Diese topische Idealisierung gibt – und dies ist in einem dialogisch-erzählenden Text wie der *Celestina* von besonderem Interesse – Anlass zu einem ironischen Kommentar des zuhörenden Dieners, der seinerseits das Haar mit den Borsten eines Esels vergleicht.²⁷

Calistos Porträt, welches eine Reihe von Parallelen zum *Libro de buen amor* aufweist, erwähnt – anders als Petrarca – die Nase der Dame. Ebenfalls auffällig sind die grünen Augen, die möglicherweise von Dantes Beatrice angeregt worden sind (*Purgatorio* XXXI, 116–117). Wie Valeria Bertolucci Pizzorusso vorgeführt hat, sind die Smaragdaugen von Dantes angebeteter Dame Produkt unterschiedlicher

20 FOLGER 2005, 23.

21 SWIETLICKI 1985, 1.

22 Schon GREEN 1946, 255, Anm. 10 hat den Beginn dieser Beschreibung mit den mittelalterlichen Dichtungslehren in Verbindung gebracht, und HEUGAS 1969, 10 nannte den Text gar ein „exercice de style“.

23 Rojas, *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44.

24 *Poetria nova*, 597–599 in FARAL 1924, 215.

25 „¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda“; Rojas *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44.

26 So der Befund von HEUGAS 1969, 12, der auf die „filos de Arabia“ in den *sonetos fechos al itálico modo* verweist.

27 „Dije que esos tales no serían cerdas de asno“; Rojas, *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44.

Traditionslinien:²⁸ Den Vergleich der Augen mit leuchtenden Smaragden empfehlen sowohl Galfred²⁹ als auch Brunetto Latini,³⁰ der diesen Edelstein in seinem *Trésor* überdies als Symbol der Gerechtigkeit ausweist. Im Lapidarium von Marbod von Rennes³¹ wird er als Heilmittel gegen die Wollust gepriesen, eine Symbolik, die Dante ebenfalls für sich fruchtbar macht. In Beatrices Smaragdaugen synthetisiert er also rhetorische und naturwissenschaftliche Traditionen.³² Da Rojas jedoch auf den Vergleich mit einem Smaragd verzichtet, ist diese Deutung hinsichtlich der Augen nicht übertragbar. Allerdings lässt sich eine ähnliche Synthese unterschiedlicher Traditionen im Hinblick auf die „Ründe und Wohlgestalt der kleinen Brüste“ Melibeas nachweisen.³³ Auch wenn mittelalterliche Autoren wie Boccaccio,³⁴ wie es die Poetiken nahelegen,³⁵ kleinbrüstige Frauen rühmen, glaube ich, dass auch eine physiognomische Deutung dieses Details in die Sinnkonstitution der Passage einfließt. Der Gelehrte Michael Scott zählt in seinem *Liber physiognomiae* zu den „Signa mulieris calide nature et que coynt libenter“ die „mammæ [...] parvas et illas convenienter plenas et duras“.³⁶ Melibeas wird also durch dieses Körperzeichen als wollüstige Frau ausgewiesen, wodurch für den physiognomisch geschulten Leser ihre Bereitschaft, sich Calisto hinzugeben, wahrscheinlich gemacht wird.

Melibeas Brust ist auch deshalb von besonderem Interesse, weil sie – zusammen mit dem Bauch – im Zentrum der zweiten Beschreibung der Protagonistin durch Areúsa steht,³⁷ die ein Bild abstoßender Hässlichkeit malt.³⁸ Die Prostituierte führt hier Topoi des mittelalterlichen misogynen Diskurses im Munde.³⁹ Den Beginn ihrer Rede könnte man sicherlich dadurch erklären, dass die Prostituierte als Dienerin ihre Herrin ungeschminkt kurz nach dem Aufstehen sehen konnte.⁴⁰

28 Vgl. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1967.

29 Vgl. FARAL 1924, 214.

30 Latini, *Li livres dou tresor*, 331.

31 Marbodus, *Liber lapidum*, 41.

32 Vgl. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1967, 15.

33 So übersetzt VOGELSANG 1989, 39 Rojas' „redondeza y forma de las pequeñas tetas“; Rojas *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 44–45.

34 Vgl. MUÑIZ MUÑIZ 2014, 174.

35 Vgl. WOODS 2010, 67–68.

36 Scot, *Liber Particularis*, 284.

37 Vgl. HATHAWAY 1993, 28 und MORROS 2010.

38 „Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años“; Rojas, *La Celestina*, hg. von LOBRERA, 206–207.

39 Die Forschung verweist meist auf den Arcipreste de Talavera; HEUGAS 1969, 13–14 erinnert überdies an Cota, Reinoso und Encina. Die Verwendung von Schminke wird von frauenfeindlichen Autoren seit dem Kirchenvater Tertullian gerne ausführlich geschildert; vgl. ECO 2007, 159 und zur Darstellung des hässlichen Körpers BETTELLA 2005 und BAKER 2010.

40 So MORROS 2010.

Man kann ihre Aussage aber auch durch den intertextuellen Bezug auf Boccaccios *Corbaccio* plausibilisieren. In Boccaccios Alterswerk kehrt der verstorbene Ehemann der Witwe, in die der Protagonist unsterblich verliebt ist, aus dem Purgatorium zurück, um den Liebenden über das wahre Wesen und die abstoßende Hässlichkeit seiner Frau in Kenntnis zu setzen.⁴¹ Neben der Verwendung von Schönheitsmitteln werden die gleichen physischen Details, die auch Areúsa nennt, thematisiert, nämlich die Brüste und der Bauch.⁴²

Die Pluralität an Standpunkten macht es unmöglich, sich ein Bild von Melibea zu machen. Der Verfasser der *Celestina* bedient sich bei der Beschreibung seiner Protagonistin unterschiedlicher Traditionen, die er durch die Blickwinkel der Figuren – Calisto, Sempronio und Areúsa – gegeneinander montiert.⁴³ Einem aufmerksamen Leser der Tragikomödie wie Cervantes wird all dies nicht entgangen sein. Wie auch Melibea wird Dulcinea aus unterschiedlichen Figurenperspektiven als schöne und als hässliche Frau wahrgenommen und vor dem Hintergrund unterschiedlicher Traditionen beschrieben.⁴⁴

Im 13. Kapitel des ersten Buches des *Don Quijote*, in dem die Geschichte der Schäferin Marcela zu Ende erzählt wird, fordert Don Quijotes Reisegefährte Vivaldo dessen Narrheit heraus, indem er ihn ausführlich über das Leben der fahrenden Ritter und über seine Angebetete befragt. Der Ritter von der traurigen Gestalt lässt sich nicht lange bitten und preist den Liebreiz Dulcineas in den höchsten Tönen. Die Konventionalität der aufgezählten Attribute⁴⁵ unterstreicht Cervantes durch den Verweis auf die Dichter, die vor ihm die Frauenschönheit gelobt haben.⁴⁶ Doch welche Dichter sind gemeint? Auf diese Frage gibt die Cervantes-Forschung unterschiedliche Antworten: Während einige Kritiker die mittelalterlichen spanischen Vorbilder und innerhalb dieser Tradition Melibea zitieren, verweisen andere auf Ariosts Alcina und wieder andere auf Petrarca und den Petrarkismus.⁴⁷ Die Apostrophierung Dulcineas als ‚süße Feindin‘⁴⁸ ist hier ein klares Intertextualitätssignal, das die folgende Beschreibung im Zeichen von „la dulce mia nemica“⁴⁹ zu lesen auffordert, auch wenn die Wendung in der spanischen Cancionero-Dichtung des

41 Boccaccio, *Corbaccio*, 493. Eine deutsche Fassung des Textes ist bei ECO 2007, 164 nachzulesen.

42 Boccaccio, *Corbaccio*, 494.

43 Vgl. LIDA DE MALKIEL 1962, 726.

44 REDONDO 1983, 22 charakterisiert Dulcinea gar als parodistische Kehrseite Melibeas.

45 „[...] que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 155.

46 „[...] en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 155.

47 Vgl. zuletzt ALCALÁ-GALÁN 2017, 32–33 und MARTÍN MARTÍNEZ 2018, 808–809.

48 Cervantes, *Don Quijote*, I, 154.

49 Petrarca, *Canzoniere*, 382.

15. Jahrhunderts dokumentiert ist.⁵⁰ Gerhard Poppenberg hat die Funktion dieses Traditionsbezuges überzeugend beschrieben:

Die von den Troubadours und der nachfolgenden italienischen Lyrik initiierte und durch den *Canzoniere* Petrarcas zu einem vollendeten System entwickelte Liebesdichtung, die als Petrarkismus die Lyrik und die durch sie verbreitete allgemeine Auffassung von Liebe in den folgenden Jahrhunderten bestimmt hat, wird im *Don Quijote* durch den Dulcinea-Komplex und die verschiedenen, ihn reflektierenden Liebesgeschichten ebenfalls kritisch kommentiert. So wird der Roman zu einer Erkundung des Felds, in dem und als das die Literatur der Zeit sich artikuliert.⁵¹

Nicht nur durch die prosaische Aufzählung der kanonisierten Schönheitsmerkmale ohne die Nase parodiert Cervantes den Petrarkismus. Auch das Wissen des Lesers um die Identität Dulcineas verleiht dieser Textstelle einen komischen Unterton. Wenn Sancho im zehnten Kapitel des zweiten Teils das goldene vom Wind bewegte Haar Dulcineas,⁵² der er Don Quijotes Liebesbotschaft überbracht zu haben vorgibt, preist, werden die parodistischen Züge durch den Sprecher und den narrativen Kontext deutlicher. Sancho versucht, mit petrarkistischen Topoi, die er von seinem Herrn übernommen hat, Dulcineas Schönheit vor ihrer angeblichen Verzauberung zu loben.⁵³ Die unfreiwillige Komik dieser Beschreibung ist mit Traditionsbezügen unterlegt, derer sich der Sprecher – anders als der belesene Don Quijote – natürlich nicht bewusst sein kann. Das „Strohhaar eines Ochsenchwanzes“ erinnert an die Bemerkung, mit der Sempronio Calistos Lob der goldenen Haare Melibeas ironisiert.⁵⁴ Die schielenden Perlenaugen verweisen auf die Tradition des italienischen Antipetrarkismus. Der vielleicht wichtigste Vertreter dieser parodistischen Form der Dichtung ist Francesco Berni, dessen *Sonetto alla sua donna*, welches die petrarkistische Praxis der *imitatio* zum Objekt burlesken Spottes macht, zweifelsohne in der Rede Sanchos alludiert wird. Dieses Sonett verwendet die erlesene Sprache des Petrarkismus, wobei es jedoch die jeweiligen *conceitti* derart zusammenfügt, dass ein Bild ungeahnter Hässlichkeit entsteht. Die Wirkung des Gedichts beruht auf seiner „mimetischen Konzentration“, also darauf, „die parodierende Sprache der parodierten so weit und so durchgehend wie möglich anzuverwandeln“.⁵⁵ Die Absicht des Dichters besteht darin, die Konventionen der Frauenbeschreibung als abgedroschen zu entlarven.⁵⁶ Vor diesem Hintergrund

50 Vgl. den Kommentar in Cervantes, *Don Quijote*, I, 154–155, Anm. 45.

51 POPPENBERG 2005, 195.

52 Cervantes, *Don Quijote*, I, 768–769.

53 Vgl. Cervantes, *Don Quijote*, I, 773.

54 Vgl. HEUGAS 1969, 22.

55 SCHULZ-BUSCHHAUS 1968, 329.

56 Vgl. BETTELLA 2005, 115.

muss man Sancho nicht als schlechten Petrarkisten begreifen, sondern als erklärten Antipetrarkisten, der einem literarischen Vorbild nacheifert, das dem seines Herren diametral entgegengesetzt ist.⁵⁷ Sanchos fälschliche Verwendung der Perlen zur Beschreibung der Augen korrigiert Don Quijote im folgenden Kapitel.⁵⁸ Der ausführliche Kommentar zu Sanchos *faux pas* ist letztlich nichts anderes als eine Analyse der burlesken Verfahrensweise von Bernis Antipetrarkismus. Kurioserweise restituiert Don Quijote nun aber nicht einen petrarkischen Topos, sondern beschreibt die grünen Augen Dulcineas in Anlehnung an Dante (oder an Melibea).

In Sanchos Porträt der verzauberten Dulcinea wird als Zeichen ihrer monströsen Hässlichkeit auch ein behaartes Muttermal über der rechten Oberlippe erwähnt,⁵⁹ das Don Quijote zu einem weiteren Mal am Oberschenkel in Beziehung setzt.⁶⁰ Don Quijote zeigt sich mit seinem Kommentar nicht als Leser literarischer Texte, sondern als Kenner der physiognomischen Tradition; denn er zitiert nahezu wörtlich aus der *Fisonomía natural* (1598) von Jerónimo Cortés, welche ein Kapitel der Verbindung zwischen den Muttermalen im Gesicht und denjenigen an anderen Körperstellen („correspondencia que tienen las pecas, o lunares del rostro, con las demás partes del cuerpo“) widmet. Die zeitgenössischen metoposkopischen Handbücher wie das zitierte Werk von Cortés⁶¹ setzten Muttermale oberhalb des Mundes mit einem weiteren Nävus im Bereich der Genitalien in Beziehung, um aus diesen Körperzeichen die Zukunft ihres Trägers zu lesen.

Vor diesem Hintergrund darf man auch die Beschreibung von Dulcinea durch den Erzähler als mondgesichtig und plattnasig⁶² physiognomisch als ‚Zeichen von Schamlosigkeit‘⁶³ deuten. Die Verwunderung Don Quijotes („estaba suspenso y admirado“), die Rico metapoetisch deutet,⁶⁴ kann man ebenfalls im Kontext der physiognomischen Kompetenz des Hidalgo lesen: Nicht nur die Hässlichkeit ist

57 Vgl. COLOMBÍ-MONGUIÓ 1983, 390.

58 „Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, que es que me pintaste mal su hermosura, porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama, y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas, y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 776.

59 „[...] un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 774.

60 „- A ese lunar – dijo don Quijote –, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado“; Cervantes, *Don Quijote*, I, 774.

61 „Las [pecas] que se hallan en los labios o boca responden a los genitales y destos se dice que casarán bien y a su contento“; Cortés, *Fisonomía natural*, ohne S.

62 Cervantes, *Don Quijote*, I, 770.

63 Vgl. den Kommentar von RICO zu Cervantes, *Don Quijote*, I, 770, Anm. 55.

64 Rico in Cervantes, *Don Quijote*, II, 563–564, 770.55.

frappierend, sondern auch die dem hässlichen Gesicht eingeschriebene Frivolität, die mit der Keuschheit literarischer Damen kollidiert. Dante hatte dies über den Vergleich von Beatrices Augen mit einem Smaragd angedeutet, ein Bild, das Don Quijote im folgenden Kapitel vielleicht nicht zufällig auf seine Angebetete anwendet. Das Bild Dulcineas, das im Laufe des Romans aus der internen Fokalisierung von Don Quijote und Sancho sowie aus der Perspektive des Erzählers entworfen wird, oszilliert zwischen Petrarkismus, Antipetrarkismus und Physiognomik.⁶⁵

Sowohl Cervantes als auch Rojas problematisieren in ihren Frauenporträts das Prinzip der Imitation. Beide Autoren spielen bei der *descriptio puellae* mit der Sichtweise unterschiedlicher Figuren, die jeweils einer bestimmten literarischen Tradition verpflichtet sind. Die Abweichungen von den kanonisierten Topoi der Personenbeschreibung sind noch keine Indizien von Individualität oder Realismus, sondern sie stehen zeichenhaft für bestimmte Charaktereigenschaften und sind vor dem Hintergrund der physiognomischen Traditionen nicht weniger konventionell.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

- Berni, Francesco, *Opere*, hg. von Giorgio Bárberi Squarotti u. Moreno Savoretti, Torino 2014.
 Boccaccio, Giovanni, *Corbaccio*, hg. von Giorgio Padoan, Milano 1994.
 Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 Bde., hg. von Francisco Rico, Madrid 2015.
 Cortés, Jerónimo, *Fisonomía natural*, hg. von Amaranta Saguar, Trier 2017.
 Latini, Brunetto, *Li livres dou tresor*, hg. von Francis J. Carmody, Genf 1974.
 Marbodius, *Liber lapidum*, hg. von Maria Esthera Herrera, Paris 2005.
 Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, hg. von Marco Santagata, Milano 2014.
 Rojas, Fernando de, *La Celestina*, hg. von Francisco J. Lobrera et al., Barcelona 2000.
 Rojas, Fernando de, *La Celestina*, übers. von Fritz Vogelsang, Frankfurt a. M. 1989.
 Scot, Michel, *Liber Particularis. Liber Physionomie*, hg. von Oleg Voskoboynikov, Firenze 2019.

Forschungsliteratur

- Alcalá Galán, Mercedes (2017), „El Cancionero de Dulcinea en el Quijote o la creación coral de un metapersonaje en evolución“, in: *Calíope* 22, 19–42.
 Assmann, Aleida (1999), *Zeit und Tradition* (Beiträge zur Geschichtskultur 15), Köln/Weimar/Wien.
 Baeher, Rudolf (1956), „Zum Einfluss der lateinischen Beschreibungslehre (*descriptio*) auf einige Porträts der provenzalischen und französischen Literatur des Mittelalters“, in: Jean Sarrailh u. Alfred Marchionini (Hgg.), *Münchener Universitäts-Woche an der Sorbonne*, München, 122–134.

65 Vgl. GERNERT 2018, 393–413.

- Barner, Wilfried (1987), „Über das Negieren von Tradition“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Poetik und Hermeneutik 12), München, 3–52.
- Bernsen, Michael (2011), „Der Petrarkismus, eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation“, in: Ders. u. Bernhard Huss (Hgg.), *Der Petrarkismus* (Gründungsmymthen Europas in Literatur, Musik und Kunst 4), Göttingen, 15–30.
- Baker, Naomi (2010), *Plain Ugly. The Unattractive Body in Early Modern Culture*, Manchester.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1967), „Gli smeraldi di Beatrice“, in: *Studi mediolatini e volgari* 17, 7–16.
- Bettella, Patrizia (2005), *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry*, Toronto.
- Black, Robert (2018), „Between Grammar and Rhetoric. *Poetria nova* and its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy“, in: Gian Carlo Alessio u. Domenico Losappio (Hgg.), *Le poetriae del medioevo latino*, Venezia, 45–68.
- Colombí-Monguió, Alicia de (1983), „Los ojos de perlas de Dulcinea“, in: *Nueva Revista de filología hispánica* 32, 389–402.
- Eco, Umberto (2007), *Die Geschichte der Hässlichkeit*, übers. von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt, München [ital. Orig.: *Storia della Bruttezza*, Mailand 2007].
- Eliot, T. S. (1919), „Tradition and the Individual Talent“, in: *The Egoist* Vol. 6, Nr. 4, 54–55 u. Vol. 6, Nr. 5, 72–73.
- Faral, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris.
- Folger, Robert (2005), „Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*“, in: *La corónica* 34, 5–30.
- Gadamer, Hans-Georg (1990 [1960]), *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke 1), 6. Aufl., Tübingen [Erstausgabe 1960].
- Gernert, Folke (2018), *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca.
- Gernert, Folke (2019), „Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación“, in: *Studia áurea* 13, 133–160.
- Green, Otis H. (1946), „On Rojas' Description of Melibea“, in: *Hispanic Review* 14, 254–256.
- Hathaway, Robert L. (1993), „Concerning Melibea's Breasts“, in: *Celestinesca* 17, 17–32.
- Hennigfeld, Ursula (2008), *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg.
- Heugas, Pierre (1969), „Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée“, in: *Bulletin hispanique* 71, 5–30.
- Jacquart, Danielle (1993), „La morphologie du corps féminin selon les médecines de la fin du Moyen Âge“, in: *Micrologus* 1, 81–98.
- Jauß, Hans Robert (1968), „Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur“, in: Ders. (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Poetik und Hermeneutik 3), München, 143–168.
- Leesemann, Luisa (2013), „*Poetria nova* oder: Die Poetik des Neuen“, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 48, 55–88.
- Manero Sorolla, María del Pilar (2005), „Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*: difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento“, in: *Cuadernos de filología italiana* 12, 247–260.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1962), *La originalidad artística de „La Celestina“*, Buenos Aires.
- Martín Martínez, Alodia (2018), „Retratos de una misma fuerza bella: creación etimológica y artística de Aldonza y Dulcinea“, in: *eHumanista* 38, 807–819.
- Morros, Bienvenido (2010), „Areúsa en *La Celestina*: De la *Comedia* a la *Tragicomedia*“, in: *Anuario de estudios medievales* 40, 355–385.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2014), „La *descriptio puellae*: tradición y reescritura“, in: *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y en el Renacimiento* (Publicaciones del SEMYR. Actas 8), Salamanca, 151–189.

- Neira Piñeiro, Maria del Rosario (2012)**, „Comentario preliminar“, in: Mateo de Vendôme, *El arte del verso*, hg. und übers. von Ders., Madrid.
- Niefanger, Dirk (2008)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 539.
- Perugi, Maurizio (2009)**, „Aux origenes de l'aura de Pétrarque: La femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel“, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 52, 265–276.
- Picconi, Gian Luca (2005)**, „Sin carne, sin cuerpo, sin sangre, sin nariz: el petrarquismo ante el cuerpo femenino“, in: Mercedes Arriaga u. José M. Estévez (Hgg.), *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos*, Sevilla, 149–168.
- Podol, Peter L. (1981)**, „The Stylized Portrait of Women in Spanish Literature“, in: *Hispanófila* 24, 1–21.
- Poppenberg, Gerhard (2005)**, „Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des *Don Quijote*“, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Miguel Cervantes' „Don Quijote“*, Berlin, 195–204.
- Pozzi, Giovanni (1979)**, „Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione“, in: *Lettere italiane* 31, 3–30.
- Quondam, Amedeo (1991)**, *Il naso di Laura*, Ferrara.
- Redondo, Agustín (1983)**, „Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso“, in: *Anales cervantinos* 21, 9–22.
- Rigo, Paolo (2017)**, „Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema“, in: *Arzanà* 19, 55–77.
- Rodler, Lucia (2000)**, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1968)**, „Antipetrarkismus und barocke Lyrik“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19, 90–96.
- Swietlicki, Catherine (1985)**, „Rojas's View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*“, in: *Hispanófila* 85, 1–13.
- Trillini, Matteo (2017)**, „La *descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español“, in: *Revista de filología románica* 34, 267–280.
- Woods, Marjorie C. (2010)**, *Classroom Commentaries. Teaching the „Poetria nova“ Across Medieval and Renaissance Europe*, Columbus.