

FROM HIPERBOLIC BEAUTY TO THE GROTESQUE WOMAN: A STUDY OF  
FEMININE BEAUTY IN *DON QUIXOTE*, BY MIGUEL DE CERVANTES AND IN  
*LOS LOCOS Y LOS CUERDOS*, BY MARCO DENEVI

by

María Mizzi-Terol

(Under the direction of Dr. Luis Correa-Díaz)

ABSTRACT

In 1965 René Girard in his book *Deceit, Desire and the Novel* develops a theory of desire as *leit-motiv* in every work of fiction. The French critic claims that, in the most complex works of fiction, there is a line that joins the desiring subject and the object, which is called the mediator. Girard regards *Don Quixote* as a typical example of this triangular desire, in which Don Quixote is the subject, Dulcinea is the object, and the chivalric knight Amadís de Gaula is the mediator. In my research I will use this model to relate the role that feminine beauty plays in Don Quixote's madness. As long as the presence of beautiful women is secured, the triangular desire is successfully maintained. But as Cervantes enters into the Baroque vision of the world, the caricaturesque takes its place and beautiful women disappear. At this point, the triangular desire begins to fail. Finally, Marco Denevi, in his play *Los locos y los cuerdos*, recreates the character of Don Quixote in the 20th. Century. In this play the idealist vocation of the character is replaced by scepticism. The play culminates with the complete destruction of the triangular desire, which involves the end of the validity of Don Quixote's idealism.

INDEX WORDS: Belleza Femenina, Mujer Grotesca, Deseo.

DE LA BELLEZA HIPERBÓLICA A LA MUJER GROTESCA: ESTUDIO DE LOS  
CÁNONES DE ESTÉTICA FEMENINA EN EL *QUIJOTE*, DE MIGUEL DE  
CERVANTES Y EN *LOS LOCOS Y LOS CUERDOS*, DE MARCO DENEVI

by

MARÍA MIZZI-TEROL

Licenciada en Filología Anglogermánica, Universitat de València, Estudi General, Spain,  
1993

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial  
Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2003

© 2003

María Mizzi-Terol

All Rights Reserved

DE LA BELLEZA HIPERBÓLICA A LA MUJER GROTESCA: ESTUDIO DE LOS  
CÁNONES DE BELLEZA FEMENINA EN EL *QUIJOTE* DE MIGUEL DE  
CERVANTES Y EN *LOS LOCOS Y LOS CUERDOS*, DE MARCO DENEVI

by

MARÍA MIZZI-TEROL

Approved:

Major Professor: Luis Correa-Díaz

Committee: Stacey D. Casado

Elizabeth Wright

Electronic Versión Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May2003

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I .....	5
LAS MUJERES EN LA PRIMERA PARTE DEL <i>QUIJOTE</i>	
1. Introducción al capítulo I .....	5
2. Don Quijote y la teoría del deseo de René Girard: Dulcinea y Aldonza .....	7
3. Marcela .....	17
4. Dorotea/Luscinda .....	24
5. Maritornes .....	31
6. Conclusión al capítulo I .....	35
CAPÍTULO II .....	40
LAS MUJERES EN LA SEGUNDA PARTE DEL <i>QUIJOTE</i>	
1. Introducción al capítulo II .....	40
2. El encantamiento de Dulcinea: hilo conductor de la segunda parte .....	42
3. En el palacio de los duques .....	48
4. Conclusión al capítulo II .....	59
CAPÍTULO III .....	64
LA MUJER GROTESCA EN <i>LOS LOCOS Y LOS CUERDOS</i> , DE MARCO DENEVI	
1. Introducción al capítulo III .....	64
2. Celesta, personaje inspirado en la Celestina de Fernando de Rojas .....	69
3. El deseo triangular en <i>Los locos y los cuerdos</i> .....	77
4. Conclusión al capítulo III .....	80
CONCLUSIÓN GENERAL .....	83
BIBLIOGRAFÍA .....	87

## INTRODUCCIÓN

En la primera parte del Quijote la mayoría de las mujeres que aparecen, Marcela , Dorotea, Luscinda, doña Clara de Viedma, Dulcinea representan la máxima idealización de lo femenino a través de la estética petrarquista imperante en la época en que Cervantes escribió su obra. Sin embargo, el narrador no ofrece siempre la misma acumulación de detalles descriptivos al presentarnos a todos los personajes femeninos: por ejemplo, el narrador evita la descripción física de dos de los personajes femeninos clave: el ama y la sobrina, de las cuales tan sólo conocemos su edad. Finalmente, Maritornes tiene el “honor” de ser la única fea de la primera parte.

En la segunda parte la presencia de mujeres bellas se reduce considerablemente. Dulcinea se va convirtiendo a los ojos de Don Quijote en una rústica aldeana que huele a ajos, que en el descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos, le pide a éste dinero. También en la cueva de Montesinos, Don Quijote ve a doña Belerma, vieja y fea, llevando en procesión funeraria el corazón de su caballero. Las fingidas dueñas barbudas también representan el lado grotesco de lo femenino, punto de vista éste que no encontramos en la primera parte. Por supuesto también encontramos mujeres hermosas en la segunda parte: Ana Félix y Claudia Jerónima forman parte de esa lista, pero su belleza parece ser más bien un rasgo secundario, puesto que su principal

característica es la androginia y por tanto se apartan del ideal femenino. Otro personaje que en principio pudiera encarnar este ideal es la duquesa, sin embargo este ideal se trunca al descubrir Don Quijote los defectos de sus piernas, así la relación proporcional clase social-belleza deja de cumplirse.

En este estudio no nos proponemos hacer un inventario de los personajes femeninos en la novela, sino que intentaremos exponer la relación que existe entre belleza femenina y sus modelos literarios en la primera parte y cómo la aparición de la mujer grotesca coincide con el desengaño de Don Quijote en la segunda parte. En el primer capítulo veremos cómo la sensualidad femenina de la primera parte está orientada hacia el lector. Nos referimos con esto a que cada uno de los principales personajes femeninos está relacionado con un género literario: Dulcinea y los libros de caballería; Marcela y Leandra y la novela pastoril; Dorotea y Luscinda y la novela amorosa ... El lector, que reconoce los tópicos de cada género, espera que ciertas expectativas se cumplan, como por ejemplo la descripción hiperbólica de la belleza femenina. Pensemos en un episodio como el de Dorotea. Ésta, que va vestida de hombre, se descubre poco a poco ante la vista del lector: primero los pies de alabastro, después los brazos, finalmente los cabellos... (recordemos una vez más que Don Quijote no está presente durante esta escena).

En el segundo capítulo estudiaremos los personajes femeninos de la segunda parte de la novela. Como ha dicho Ruth El Saffar, la segunda parte muestra un desarrollo más maduro en la técnica narrativa de Cervantes: los episodios secundarios están mejor

integrados en el texto y el protagonista participa más en las historias interpoladas. Por tanto, sugerimos que este cambio en los patrones de belleza femenina ya no va orientado hacia el lector sino hacia Don Quijote. Él ve con sus propios ojos a su Dulcinea transformada en rústica aldeana y sueña con ella en esta figura. En la cueva de Montesinos es testigo de la decrepitud de doña Belerma. Muestra incredulidad al enterarse de que una mujer tan bella como la duquesa pueda tener algún defecto físico... Toda esta feminidad grotesca ha de tener algún impacto en Don Quijote. Los trabajos del investigador francés René Girard sobre la teoría literaria del deseo han abierto un campo de estudio sobre el Quijote. Según esta teoría todo relato presenta tres elementos fundamentales: un sujeto que desea (Don Quijote), un objeto deseado (Dulcinea = el ideal femenino) y un mediador de este deseo (los héroes de caballería a quienes Don Quijote intenta imitar). En nuestra tesis veremos cómo este esquema se rompe en la segunda parte de la novela, al presentar mujeres que están estéticamente muy lejos del ideal femenino de la novela de caballerías. Por otra parte, intentaremos replantear la aplicación que Girard hizo en su día de su teoría del deseo al Quijote, en el sentido de que nos parece que en el elemento mediador también iría incluido el personaje de Sancho.

Por último, en el tercer capítulo veremos cómo en la breve pieza teatral *Los locos y los cuerdos*, que pertenece al corpus literario recreador de Cervantes en las Américas, Marco Denevi utiliza la imagen de la mujer grotesca. En esta pieza, Don Quijote le encarga a Sancho que vaya a El Toboso a buscar a Dulcinea, y a quien encuentra es a una mujer ya vieja, que con el sugestivo nombre de Celesta, regenta un prostíbulo. Celesta, deslumbrada por la promesa de los bienes materiales que un

caballero andante puede recibir a cambio del buen fin de sus aventuras, se hace pasar por Dulcinea con la complicidad de Sancho. Esta obra en principio correspondería a la segunda parte del Quijote, pero Denevi continúa con el esquema belleza - clase social - virtud que Cervantes había roto con el personaje de la duquesa. El Don Quijote de *Los locos y los cuerdos* es diametralmente opuesto al personaje cervantino, en el sentido de que no busca en Dulcinea el ideal femenino en términos de belleza y honestidad, sino que, anteponiendo sus intereses materiales, busca a una mujer de clase alta. Si volvemos a aplicar la teoría del deseo de Girard, comprobaremos que hay un elemento del esquema que ha cambiado: el objeto deseado ya no es el ideal femenino de las novelas de caballerías, sino el ascenso en la escala social, más propio de la picaresca. Al final de la obra de Denevi Don Quijote le pide a Sancho que le busque otra Dulcinea, “la mujer más hermosa del mundo” (152) La obra desmitifica el idealismo existente sobre el personaje, puesto que en su percepción de las mujeres la belleza es directamente proporcional a la clase social. Por tanto, la mujer más hermosa del mundo debe ser también la más adinerada.

En este capítulo veremos una revisión contemporánea del personaje de Dulcinea. Si ya en el *Quijote* se observa una gradación de mayor a menor en cuanto a la belleza de los personajes femeninos a medida que la obra avanza, Denevi lleva hasta sus últimas consecuencias la decadencia física (y moral) apuntada en la obra de Cervantes.

## CAPÍTULO I LAS MUJERES EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

### 1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO I

“Seguramente puede vuestra merced entrar y espaciarse en este castillo...”le dice Don Quijote al Oidor cuando éste hace su aparición en la venta de Juan Palomeque en la primera parte de la novela, “que aquí hallará las armas en su punto y la hermosura en su extremo.”(I, XLII) Efectivamente en la escena climática de la primera parte localizada en esta venta, se reúnen las cuatro mujeres más bellas que han ido apareciendo a lo largo de la historia: Dorotea, Luscinda, Zoraida y por último Clara de Viedma que llega con su padre, el Oidor. Belleza y justicia, la cual se manifiesta en el feliz desenlace de los asuntos amorosos que se han ido planteando, se dan cita en una venta corriente en mitad del árido paisaje manchego, que la fantasía de Don Quijote transforma en castillo. Las peripecias del héroe cervantino en la primera parte no sólo tienen lugar en alguna venta/castillo, sino también en medio de la naturaleza, es decir, en lugares alejados de toda civilización y, por tanto de toda coacción social. Es en este marco espacial donde la bella Marcela proclama su derecho a vivir libre; donde la no menos bella Dorotea tiene que huir para salvaguardar su honor; donde Zoraida y su cautivo encuentran la solución a sus problemas; y donde Clara de Viedma y Luscinda se reúnen con sus enamorados. La venta, lugar tópico de engaño, burla y prostitución ( Redondo 255), queda ennoblecido por la presencia de estas mujeres excepcionales, de la misma manera que la aparición de Marcela y Dorotea rompen la monotonía de los campos de La Mancha y le confieren

carácter bucólico. Parece que estas mujeres idealizadas sólo tienen cabida en este tipo de contexto aislado de la sociedad, lo cual contribuye más a su naturaleza ficticia. Pero en la segunda parte de la novela encontraremos un marco espacial más urbano, más real, y con él, encontraremos un tipo de mujer físicamente más real. Don Quijote hallará un castillo auténtico, el de los Duques, espacio que durante varios capítulos reemplazará a la venta de la primera parte, en el sentido de que aquí sí hay burlas y engaños que culminan con el episodio de las dueñas barbudas, que representan la máxima caricatura del cuerpo femenino en la obra.

A Arthur Efron en su artículo “Bearded Waiting Women, Lovely Lethal Female Piratemen: Sexual Boundary Shifts in *Don Quixote*, Part II” le debemos la constatación de que el culto a la belleza femenina desaparece en la segunda parte de la novela y en su lugar aparecen personajes grotescos físicamente y reprobables moralmente, personajes diametralmente opuestos a sus “compañeras” de la primera parte que encarnaban el ideal femenino no sólo de belleza, sino también de virtud. La principal diferencia que separa a unas y a otras es que los personajes femeninos de la primera parte tienen su contrapartida literaria y su presencia física se reduce a un conjunto de convenciones que emanan en gran medida de la poesía de Petrarca y Garcilaso, y en el caso de Dulcinea, de la novela de caballerías. ¿Cómo afecta todo esto a Don Quijote, si es que le afecta? ¿Qué importancia tienen estos patrones de belleza femenina en el plan general de la obra? En el mencionado artículo de Arthur Efron, éste señala que “these changes in the presentation of the human body are bound to have an emotional impact upon readers”(156). Sin embargo, pensamos que esta feminidad grotesca tiene más impacto emocional en Don Quijote que en el lector, y para demostrarlo utilizaremos el

modelo teórico de René Girard acerca del deseo como motor que impulsa a todo personaje literario. Por otro lado, la belleza femenina en la primera parte responde a otro plan del autor. Don Quijote está menos involucrado en las historias intercaladas y admira la belleza de las heroínas de estas historias desde el mismo punto de vista que los otros personajes. Por ejemplo, cuando aparece Marcela, Don Quijote la contempla mezclado entre los cabreros, es un personaje más entre los otros, pasa a un segundo plano. Por tanto, si la belleza femenina idealizada de los personajes de la primera parte no va orientada hacia Don Quijote, es decir, no mueve sus acciones (excepto la belleza de Dulcinea), es porque va orientada al lector. En esta parte Cervantes recoge varios géneros literarios y mantiene algunos requisitos que deben tener las heroínas de tales géneros, entre ellos la belleza, ya que un lector del siglo XVI no aceptaría que las protagonistas de una novela pastoril o una novela sentimental no poseyeran un elevado valor estético.

## 2. DON QUIJOTE Y LA TEORÍA DEL DESEO DE RENÉ GIRARD:

### DULCINEA Y ALDONZA

En la novela de caballerías la dama se convierte en un elemento de capital importancia, puesto que es la que espolea el valor del caballero al acometer sus hazañas. Las penitencias, las batallas desiguales están motivadas por un deseo de purificación, proceso por el que ha de pasar el caballero si quiere gozar de la belleza inalcanzable de la dama. En este sistema tripartito (caballero, batallas, dama) René Girard ve el origen de la jerarquía interna que rige toda novela, y que él llama deseo triangular. Según Girard todo personaje se mueve por la presencia / ausencia del “otro”. Esta es la estructura literaria más simple, pero en las obras literarias más complejas junto al esquema básico de sujeto

que desea, objeto deseado, siempre se da un tercer elemento: el mediador. Si en la novela de caballerías el mediador son las batallas y penitencias por las que ha de pasar el caballero para hacerse merecedor de la dama, en el *Quijote*, según Girard, el esquema se divide de la siguiente manera: sujeto que desea = Don Quijote, objeto deseado = la fama, necesaria para ser digno del amor de Dulcinea, mediador = imitación de las novelas de caballerías. Girard también nos advierte sobre cuál de estos elementos domina por encima de los demás:

The straight line is present in the desire, but it is not essential. The mediator is there, above that line, radiating toward both the subject and the object. The spatial metaphor which expresses this triple relationship is obviously the triangle. The object changes with each adventure but the triangle remains. The barber's basin or Master Peter puppets replace the windmills; but Amadis is always present.  
(Girard 2)

Por tanto, el modelo ofrece cierta flexibilidad y como Girard dice más adelante “the triangle is a model of a sort, or rather a whole family of models” (Girard 2 ). Así pues, la esencialidad entre los tres elementos reside en la relación sujeto-mediador , Don Quijote-Amadís, que en definitiva no es más que la relación imitador-imitado. Así se lo explica a Sancho en el capítulo XXV de la primera parte:

El famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien, *fue uno*: fue el solo, el primero, el único... Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas... Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera del amor y la caballería militamos. Siendo, pues, esto así como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.

En esta declaración de Don Quijote, Girard constata que el personaje ha abandonado la prerrogativa fundamental de todo individuo: el personaje ya no es libre

para decidir, sino que es Amadís el que decide por él. El problema que se plantea es que la distancia que separa a Amadís de Don Quijote es lo suficientemente grande como para que el resultado de la imitación esté abocado al fracaso. Amadís y su mundo de caballeros se encuentran en un lugar inaccesible, donde no hay contacto posible entre Don Quijote y su modelo. A este tipo de mediación en el que la distancia entre sujeto y mediador es tan grande que no hay posibilidad de interacción entre ambos, la denomina Girard “mediación externa”. La manifestación más patente en este modelo de mediación es que el protagonista anuncia cuál es la naturaleza del modelo que pretende imitar. La distancia que separa a Amadís de Don Quijote es tan abismal que no puede existir rivalidad entre ellos. Y así, el impulso que mueve al sujeto hacia el objeto equivale a la aproximación hacia el mediador, al estar convencido el sujeto de que el mediador posee al objeto. Y puesto que el mediador está dotado de un carácter ilusorio por lo inaccesible de su condición, es decir, personaje de ficción de un género literario ya extinguido, infunde en el objeto también esa naturaleza ilusoria. La novela de caballerías remitía al lector del Renacimiento a un universo mítico poblado por encantadores, enanos, gigantes y hermosísimas princesas. El sistema de valores que se describe en este género es totalmente ajeno a un lector del siglo XVI. Amadís, y por extensión, el ideal caballeresco de fama, honor, cortesía y conquista de la dama, proyecta en la mente de Don Quijote un mundo de ensueño, mediante el cual sublima la realidad que le rodea, y del que únicamente escapará en su lecho de muerte.

“The closer the mediator comes, the greater his role becomes and the smaller that of the object.” (Girard 45) Así resume Girard la mediación interna en la estructura de una novela. Si aplicamos al *Quijote* esta proposición a la inversa, el objeto resulta

magnificado en detrimento del mediador, ya que como hemos mencionado anteriormente, el abismo que hay entre Amadís y Don Quijote anula toda posibilidad de rivalidad entre ambos. Para el crítico francés la rivalidad es uno de los principales motores que mueven a los personajes de una obra literaria, de la cual surgen pasiones como el odio o la vanidad. Pero Don Quijote no imita como lo haría un snob, cuya emulación debe ser sutilmente enmascarada para no caer bajo la acusación de falta de originalidad. Al contrario que el snob, la originalidad de Don Quijote reside en la imitación del ideal caballeresco ya anacrónico en el siglo XVI. Amadís se convierte de esta manera en un ente que, colocado en un nivel superior domina las acciones del héroe. Pero su propia inaccesibilidad juega, sin embargo, en su contra, si tenemos en cuenta el objeto de deseo de Don Quijote: la magnífica empresa de restaurar la orden de la caballería andante. Así lo expresa Don Quijote en su discurso sobre la Edad de Oro, época ésta en la que:

las doncellas y la honestidad andaban como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes para defender las doncellas, amparar la viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. (I-XI)

En toda esta caterva de doncellas menesterosas, a las que une cierta atracción hacia la lujuria, sobresale Dulcinea, que al igual que Oriana, su trasunto literario, es demasiado perfecta para resultar un personaje verosímil. Poseer a Dulcinea, por tanto, equivale a poseer todo el conjunto de virtudes que representa. “Every hero of a novel expects his being to be radically changed by the act of possession” (Girard 53). Sin embargo, Don Quijote nunca poseerá a Dulcinea, ni siquiera a la más prosaica, y más

real, Aldonza, y en la segunda parte de la novela muestra su repulsión hacia la aldeana, cuya rústica figura supuestamente encubre la belleza de Dulcinea. Esta aldeana llega a borrar a Dulcinea de la mente del lector, e incluso de la mente de Don Quijote, si hacemos una lectura psicoanalítica del descenso a la cueva de Montesinos (Avalle-Arce), en la que aparece Dulcinea bajo esta apariencia rústica y grotesca. Lejos de renunciar a esta Dulcinea encantada, Don Quijote se propondrá a lo largo de la segunda parte buscar todos los medios para devolverle a su dama su estado original. El caballero andante debe tener una dama (aunque ésta esté encantada) y serle fiel a ella; éste es uno de los clichés de la cultura caballeresca. A este respecto expone Don Quijote la necesidad de este requisito ante Vivaldo, de camino al entierro de Grisóstomo:

Digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan proprio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mesmo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón. (I-XII)

A lo cual replica Vivaldo que Galaor, hermano de Amadís, no tenía dama conocida. Don Quijote le responde en estos términos:

Señor, una golondrina sola no hace verano. Cuanto más que yo sé que de secreto estaba ese caballero muy bien enamorado, fuera de aquello de querer a todas bien cuantas bien le parecían, era condición natural, a quien no podía ir a la mano. Pero, en resolución averiguado está muy bien que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad, a la cual se encomendaba muy a menudo. (I-XIII)

En este Don Galaor no encontraremos al caballero cristiano ideal, cuyo riguroso código de conducta exige la fidelidad a una sola dama, sino que nos enfrentamos con la voluntad más terrenal de “querer bien a cuantas bien le parecían”. Esta afirmación sobre la virilidad del héroe, “era condición natural”, es una de las pocas referencias al

tema del erotismo en la novela de caballerías que se hallan en boca de Don Quijote. Si el héroe cervantino se muestra siempre pudoroso en este sentido, no así lo son Amadís y los demás caballeros andantes. Los amores de estos caballeros desembocan en relaciones sexuales, aunque el autor se valga a menudo del casamiento secreto para justificar la unión de los cuerpos, unión que origina una serie de escenas muy sugestivas, como nos recuerda Agustín Redondo:

No es pues extraño que el erotismo – y empleamos la palabra para designar la inclinación a la *sensualidad* y al *amor físico* inseparables del *proceso* que a ello conduce – aparezca en los libros de caballerías con alguna frecuencia. Esto explica que tal tipo de literatura haya sido reprobado tanto por los moralistas tradicionales, como por los humanistas de filiación erasmista, quienes condenaban la lascivia que se manifestaba en dichos textos. (Redondo 251)

Por tanto, esta dama de la novela de caballerías ha de poseer algunas características físicas que la acerquen a la mujer real, terrenal; de lo contrario la dama se convierte en una figura mariana a la que el caballero se encomienda en caso de peligro, cosa que le recrimina Vivaldo a Don Quijote:

-... Pero una cosa entre otras muchas, me parece muy mal de los caballeros andantes y es que cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se ve manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes; antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios, cosa que me parece que huele algo a gentilidad.  
-Señor – respondió Don Quijote -, eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese; que ya está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que al acometer algún fecho de armas tuviese a su señora delante vuelva a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete... y no se ha de entender por esto que han de dejar de encomendarse a Dios; que tiempo y lugar les queda para hacerlo en el discurso de la obra (I-XII)

Don Quijote no contempla la dualidad que existe en la novela de caballerías respecto a la figura de la dama: Dulcinea no es un personaje eróticamente atrayente,

debido no tanto a la perfección ultraterrena y a los pudorosos términos con que la describe Don Quijote, sino más bien por el fervor casi religioso que le inspira. De hecho en toda la obra tan sólo encontramos en una ocasión la descripción física de Dulcinea:

Su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, 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 y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas. (I - XXV)

Esta descripción nos ofrece una buena muestra de la naturaleza literaria de Dulcinea. De ello nos convence Don Quijote al calificar sus atributos de “imposibles y quiméricos” y al utilizar los tópicos de la poesía petrarquista para describirla. Tan sólo se puede dar cuenta del carácter ilusorio de Dulcinea a través de la fantasía de los poetas. Pero al usar estos tópicos, repetidos ya hasta la saciedad, nos queda un retrato bastante vacío de ella. Pero no solamente tenemos aquí a una Dulcinea sin rostro; Don Quijote también deserotiza su cuerpo al eliminar toda referencia a aquellas partes que están cubiertas por la ropa, porque según él mismo confiesa no las ha visto. En este sentido, Don Quijote se muestra aquí como el perfecto imitador de Amadís. Ruiz de Conde, en su libro *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, nos recuerda que la castidad es una de las cualidades que más definen a Amadís y más le distinguen de los demás caballeros andantes. Es más, en la escena de entrega de Oriana, Amadís queda extasiado ante su belleza, olvida su impulso inicial, y es ella la que ha de tomar la iniciativa. Esta es la reacción que la visión de la belleza de Oriana produce en el caballero, una especie de raptó místico ante su contemplación antes que el impulso de su

posesión física. De igual manera, Don Quijote construye una dama cuya belleza es para contemplar antes que para poseer.

Sin embargo, Don Quijote, en contadas ocasiones, también ve a Dulcinea con los ojos de la razón, y en estas ocasiones Dulcinea se convierte en Aldonza. La primera descripción de Aldonza se encuentra ya en el primer capítulo, y es tan escueta como esto: “una moza labradora de muy buen parecer”. Pero es a Sancho a quien le debemos el retrato más detallado de Aldonza que se puede hallar en la obra:

Y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡ Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha, y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante...! ¡Oh hideputa, qué rejo tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. (I – XXV)

Más tarde Sancho completará este retrato de Aldonza al mencionar que despide un “olorcillo algo hombruno” (I – XXXI). Sancho anula con esta descripción todo rastro de feminidad en Aldonza y le confiere cierto carácter varonil: su fuerza física es comparable a la de un hombre joven y la potencia de su voz es inaudita. Estamos ante una mujer real, a la que las tareas del campo ha fortalecido, una mujer que vive en un medio en el que la feminidad, lejos de ser una cualidad positiva es más bien un impedimento para desempeñar sus labores. Con todo, Sancho alaba la decisión de su amo al elegir a Aldonza como señora de sus pensamientos: “Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura que, no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse” (I – XXV). Sancho, que en este caso representa el punto de vista del hombre rústico, no comparte la rigidez de los cánones estéticos con que la fantasía de los poetas y escritores pintan a sus heroínas, sino que

valora más la aptitud de una mujer para el trabajo: Aldonza, al contrario que las indolentes princesas de los libros de caballerías, trabaja en el campo, en la era, suda, y su piel no es blanca como la nieve, puesto que como el mismo Sancho dice “gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire.” (I – XXV). Pero lo que más le gusta a Sancho de Aldonza es su disposición hacia el sexo contrario y su tendencia a la burla y a la alegría; es decir, se sobrevaloran sus características morales en lugar de sus atributos físicos, y por la vehemencia de sus alabanzas podríamos adivinar que Aldonza está muy cerca del ideal femenino de Sancho, ideal que al contrario que el de Don Quijote, no está exento de erotismo.

Aunque fragmentariamente, ya tenemos un retrato bastante bien trazado de las cualidades físicas y morales de Aldonza, cualidades que la sitúan en el punto opuesto a Dulcinea. Si ésta no es más que un conjunto de clichés literarios, Aldonza es la mujer real cuya rusticidad es apreciada por los hombres de su mismo entorno. Lo que más le llama la atención al lector en este punto es qué ha visto Don Quijote en ella para enamorarse, o al menos para que sea el soporte físico de la figura de Dulcinea. Sancho también muestra su asombro, ante lo cual Don Quijote se ve obligado a justificarse contando la historia de una joven viuda que escoge como amante a un mozo bajo y soez, pudiendo elegir entre hombres más sabios. Al ser preguntada sobre su decisión, ella responde “para lo que le quiero tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles” (I – XXV). Y tomando como ejemplo esta palabras dice Don Quijote: “Por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra.” (I – XXV). Ya hemos visto anteriormente, a propósito de Sancho, cómo no hay consenso en el punto de vista masculino sobre cuál ha de ser el ideal femenino. Sin embargo Don Quijote con estas palabras parece trascender

este ideal y unificar así a todas las mujeres como válidos objetos de deseo. Si Dulcinea y Aldonza son personajes antitéticos, Don Quijote une los dos extremos que representan al alternar sus nombres durante el coloquio con Sancho:

Bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta...Porque has de saber Sancho, si no lo sabes que dos cosas solas incitan a amar más que otras; que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea. ( I – XXV)

La descripción deserotizada del cuerpo de Dulcinea nos había casi convencido de que el deseo que guiaba las acciones de Don Quijote era un deseo metafísico. Sin embargo la necesidad de que Dulcinea tenga un soporte físico real nos hace dudar de la anterior aseveración, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto en el que ha surgido la confirmación de que Dulcinea es Aldonza: el cuento erótico de la viuda. Más que erótico este cuento resulta más bien obsceno, dado el carácter transgresor que supone el que la protagonista, el sujeto del deseo, sea una mujer que con la libertad que le da su condición de joven, hermosa, viuda y rica puede permitirse declararle a un hombre que conoce la diferencia entre la belleza espiritual y la física, y más aun, que sabe disfrutar de ella.. La misoginia que domina la vida cultural y social del siglo XVI convierte este breve cuento en un ejemplo a no seguir, puesto que pone de relieve a una mujer libertina. Por un fenómeno de metonimia, Don Quijote parece envilecer, o degradar al menos, a Aldonza, cosificarla, de la misma manera que la viuda a su amante (quien precisamente por ser hombre, su reducción a mero objeto sexual resulta más evidente y denigrante para un lector del siglo XVI). Y aunque Don Quijote no posea físicamente a Aldonza, sí posee una imagen de ella bastante maleable, que articula y moldea a su gusto sustituyendo sus carencias con los tópicos literarios que describen a la dama en la novela de caballerías. El valor de Dulcinea reside en su perfección, que la sitúa en un lugar inalcanzable; pero Don

Quijote no renuncia a un último reducto de realidad encarnado en el personaje de Aldonza. Será ella la que, en última instancia, proporcione el grado necesario de verosimilitud que ponga en marcha el mecanismo del deseo. O en palabras de Girard: “If we are to believe the romantics and neoromantics, the results of an ever greater triumph of the imagination can only be good. But as reality diminishes, the rivalry which engenders desire is inevitably aggravated” (85). El deseo que suscita Dulcinea es inverosímil debido a la propia inverosimilitud del personaje: Aldonza equilibra la balanza hacia el lado de la realidad precisamente para no comprometer la verosimilitud del propio Don Quijote.

### 3. MARCELA

Según Girard, “ even in the most favorable cases, the physical qualities of the object play only a subordinate role” (88) Pero en el caso de Marcela, como en el de las demás protagonistas de las historias intercaladas de la primera parte, la afirmación anterior resulta ser falsa, o al menos inaplicable, puesto que es la belleza física de los personajes femeninos el resorte que desencadena el deseo amoroso, germen de todas las historias que veremos a continuación.

El caso más transgresor lo encontramos en Marcela y en la negación de si misma como objeto de deseo. Al igual que Dulcinea, Marcela también está inspirada en un tópico literario: las protagonistas de la novela pastoril. En este género literario el deseo de hermosura se evidencia por el menosprecio de la vida urbana, que lleva a sus protagonistas a encontrar en un espacio bucólico campestre el perfecto medio para la expresión amorosa. El espacio( locus amoenus), la belleza física de los personajes y la

idea neoplatónica del amor son interdependientes. Según el neoplatonismo reinante en las literaturas renacentistas, el deseo de belleza nos acerca a la divinidad. Pero la belleza entra por los sentidos y esta naturaleza sensual de la hermosura pone en conflicto lo humano y lo divino, la realidad y el ideal. Cervantes resuelve este conflicto al inclinar la balanza hacia lo real y desmitificar el ideal, utilizando, sin embargo los mismos elementos de la novela pastoril tradicional: espacio bucólico, mujer desdeñosa de belleza hiperbólica, amante desdeñado. A este conjunto le añade Cervantes el contrapunto que supone la presencia de pastores reales, y de la misma manera que surge lo absurdo en la imitación de las novelas de caballerías por parte de Don Quijote, también surge lo absurdo en la imitación de los pastores fingidos.

El esquema triangular de la teoría del deseo de Girard también se puede aplicar a la historia de Marcela y es sospechosamente parecido al triángulo que rige las andanzas de Don Quijote. En este caso, el triángulo se distribuye de la siguiente manera: sujeto que desea = Grisóstomo, objeto deseado = Marcela ( al igual que Dulcinea, mujer de belleza hiperbólica), mediador = imitación de la novela pastoril. El denominador común que comparten Don Quijote y Crisóstomo constituye el hecho de que ambos viven en un mundo poetizado y su empeño por mantener esta ilusión se pagará con la muerte. Crisóstomo, locamente enamorado de Marcela, abandonará casa, posesiones y carrera para en pos de su amada. Ésta, una rica heredera huérfana criada por su tío, decide huir a los bosques para gozar de una libertad que su condición de mujer en un medio urbano le niega, y que se manifiesta básicamente en la necesidad de casarse al alcanzar la edad necesaria. Pero en su huida arrastra con ella a Crisóstomo y a otros tantos enamorados que intentarán remedar la vida de los pastores fingidos de la novela pastoril, hasta que

ocurre la tragedia: la muerte de Crisóstomo, que todos achacan a la crueldad de Marcela por no aceptar sus requerimientos.

La primera noticia que tiene el lector acerca de Marcela la recibe a través de los ojos de uno de los cabreros que han ofrecido a Don Quijote y a Sancho compartir cena y conversación. En cuanto a su belleza física, Pedro el cabrero la describe de una manera muy peculiar: comparándola a la belleza de su madre, a la cual el rústico cabrero describe en términos poéticos: “ No parece sino que ahora la veo, con aquella cara que del un cabo tenía el sol y del otro la luna” ( I – XII). Por lo que respecta a Marcela:

Creció la niña con tanta belleza, que nos hacía acordar de la de su madre, que la tuvo muy grande; y, con todo esto, se juzgaba que le habría de pasar la de la hija. Y así fue, que cuando llegó a la edad de catorce a quince años, nadie la miraba que no bendecía a Dios, que tan hermosa la había criado, y los más quedaban enamorados y perdidos por ella. Guárdabala su tío con mucho recato y con mucho encerramiento; pero, con todo, la fama de su mucha hermosura se extendió de manera que así por ella como por sus muchas riquezas, no solamente de los de nuestro pueblo, sino de los de muchas leguas a la redonda, y de los mejores dellos, era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer. ( I – XII)

Al contrario que el concepto neoplatónico del amor, la belleza de Marcela no es un reflejo de la divinidad, sino que tiene connotaciones maléficas: es una belleza tal que ha de ocultarse, todos los que la contemplan quedan perdidos, y el tío de la joven tiene que sufrir las continuas solicitudes de matrimonio. Pero Marcela no sólo tiene su belleza como principal característica definitoria; tiene además una personalidad bien desarrollada bajo esa apariencia hermosa. Aunque su tío era de la opinión de que los jóvenes han de elegir libremente a la persona con la que casarse, llega un momento en que él mismo ha de tratar de convencer a Marcela para que dé el paso decisivo hacia el matrimonio. Pero Marcela rehúsa una y otra vez, hasta que decide hacerse pastora y huir a los campos. Esta actitud es tachada de melindrosa por el cabrero (y suponemos que por todos los demás

hombres). Por tanto la posesión de la belleza se revela como altamente negativa: es motivo de huida, de la actitud crítica hacia su conducta y de la muerte de Crisóstomo. Sin embargo la honestidad de Marcela jamás se pone en duda: “ Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato” ( I – XII). El retrato de Marcela, que ha hecho el cabrero Pedro, oscila entre el bien y el mal: bella pero desdeñosa, libre pero honesta.

De igual modo se expresa Ambrosio, amigo del difunto Crisóstomo, aunque en él podemos adivinar más ira en sus palabras: “ Y con esto queda en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela; la cual fuera de ser cruel, y un poco arrogante, y un mucho desdeñosa, la mesma envidia ni puede ni debe ponerle falta alguna” ( I- XIV). Su indignación crece más cuando Marcela aparece:

¿Vienes a ver por ventura ¡oh fiero basilisco destas montañas! Si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien la crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma o a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? ( I – XIV)

En resumen, lo que han estado haciendo tanto Ambrosio como Pedro es construir un tipo femenino de acuerdo con un conjunto de prejuicios: la belleza de la mujer está destinada a ser gozada por el hombre y la negación de ese goce por parte de la mujer la convierte en un ser cruel. Por otra parte, Marcela también está constituida por un conjunto de tópicos literarios:

Es una segunda Galatea, aunque muestra más introspección psicológica y mayor sensación de naturalidad. Es la pastora desdeñosa que hallamos en *La Diana* de Jorge de Montemayor, y en las poesías bucólicas de Garcilaso de la Vega. (Lamb)

Ruth El Saffar, en su libro *Beyond Fiction* la describe como “ active participant in the game of predator and prey hidden in the chivalric and pastoral visions of romantic love” (62). Y para que este juego sea posible la protagonista debe reunir las características de belleza, inaccesibilidad y desdén. Pero cuando aparece Marcela en escena, ésta no sólo reivindica su derecho a vivir libre, sino que ofrece una reflexión sobre la hermosura que destruye todos los tópicos anteriores y la convierte en un personaje más humano, aunque para reafirmar su rebeldía, el narrador nos la presenta encima de una peña, en un lugar superior respecto a los demás personajes ( hombres), y su aparición se califica de” maravillosa visión “ ( I – XIV). En su discurso a los allí congregados, Marcela trata varios puntos: en primer lugar valora la belleza masculina: “ Y más que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: ‘Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo’ ( I – XIV) Es decir se coloca ella misma como sujeto con derecho a exigir un amante hermoso. Y aun reconociendo que la belleza despierta el deseo, Marcela hace resaltar por encima de los valores físicos los valores espirituales: “ La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso.”

( I – XIV) Sin embargo, aquí se trata del cuerpo femenino únicamente y hay todavía una desconfianza hacia lo hermoso si no va acompañado de honestidad. Con esta frase, Marcela parece contravenir la concepción neoplatónica según la cual la belleza física es reflejo de la espiritual; según Marcela es la belleza interior la que se refleja en la exterior. Por último, Marcela defiende su inocencia acerca de la muerte de Grisóstomo. Su argumento se basa en que ella no pidió ser hermosa, sino que la naturaleza le concedió el

ser bella. Resulta muy significativo que en este punto Marcela compare el veneno de una víbora, símbolo del mal por antonomasia, con la belleza: “ Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérselo dado naturaleza, tampoco merezco yo ser reprendida por hermosa” ( I – XIV). Esta relación de contigüidad parece establecer una vez más cierta desconfianza hacia la belleza física: la relación víbora- ponzoña-hermosa tiene como denominador común el causar la muerte: la víbora con su ponzoña; Marcela con su hermosura.

En conclusión, Marcela representa el rechazo a lo pastoril al no querer participar en el juego que El Saffar califica de “ predator and prey”, al negarse a si misma como objeto [“ Sola la tierra gozase ... los despojos de mi hermosura” (I – XIV )]. En segundo lugar, rompe con el tópico literario de la pastora desdeñosa [ “ No me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito.” ( I – XIV )]. Por último, como apunta El Saffar al hablar de los antecedentes literarios de Marcela:

She belongs very much to the Diana archetype that Gelasia embodied. But while *La Galatea* offered no information about Gelasia’s life, the narrator of the Grisostomo story devotes considerable time to a discussion of Marcela’s childhood and upbringing. The effect is to humanize somewhat the mesmerizing figure that has so long held the archetypal status in the pastoral and chivalric romances. (61)

Por tanto el personaje de Marcela se mueve entre las coordenadas humano vs. Divino: tiene características humanas, a saber, personalidad bien definida y un pasado, que rompen con el tópico literario; y por otra parte, también posee características divinas: su hermosura, como lo divino, es inaccesible, y su misma presentación así lo confirma. Joaquín Casaldueiro en su libro *Sentido y forma del Quijote* ( 1948) ve cierto carácter barroco en este sentido:

No es lo menos importante observar que a Marcela se la hace irrumpir en la escena colocándola en un pedestal – la peña – por encima de los que forman el fúnebre cortejo, y con un fondo montuoso y arbolado. Desde esa arquitectura peñascosa y con proporciones gigantescas, en pie, pronuncia Marcela su discurso. En el Renacimiento hubiera hablado sentada a la orilla de un manso río al mismo nivel de sus oyentes, y sus palabras hubieran sido una invitación al diálogo. La actitud y el discurso de Marcela – quien “sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte” – tienen por el contrario, un aire cesáreo, el aire colosal de la barroca monarquía absoluta, llenando el espacio de una pavorosa admiración. No es Dios que se ha hecho hombre, es un hombre que cree sinceramente ser el único representante de Dios en la Tierra, que se cree Vicediós.  
(30)

¿Qué efecto produce la figura de Marcela en Don Quijote? Como todos los demás personajes que asisten a la escena, Don Quijote queda tan admirado por la belleza y la elocuencia de Marcela que se erige en defensor de su causa y al terminar el entierro de Crisóstomo determina ir a buscarla para ponerse a su servicio. Como ya puede suponerse, Don Quijote no la encuentra; en su lugar Rocinante ve unas yeguas a las que importuna y los yangüeses que las cuidan, al ver a Rocinante, la emprenden a pedradas con él, Don Quijote y Sancho. Don Quijote se ve relegado a un segundo plano durante todo el episodio pastoril, y su deseo por Marcela es el mismo que sienten los demás personajes, y como ellos sale malparado. La belleza inaprensible de Marcela genera el deseo de un número infinito de sujetos, y a su vez, un número infinito de deseos frustrados: la frustración de Don Quijote consiste en no poder ejercer de caballero andante a su servicio. Por lo tanto, podríamos pensar que la belleza tiñe de un carácter marcadamente negativo a su poseedora, aunque más nos inclinamos a creer que Cervantes no censura la incitación al deseo que provoca la hermosa pastora, sino que, más bien, censura a los sujetos que desean, cuya frustración emana del empeño de tratar

de poseer una ilusión, que Marcela, como mujer idealizada, encarna, al igual que Dulcinea.

#### 4. DOROTEA/LUSCINDA

Dorotea y Luscinda son las dos protagonistas de una historia de amor, cuyos protagonistas masculinos son Cardenio y Fernando, y precisamente es Cardenio el que actúa como narrador de esta historia. En principio se nos presenta un triángulo amoroso típico: Cardenio y Luscinda desde niños se conocen y se han criado juntos. No hay nada que se oponga a su amor, ya que ambos comparten la misma posición social. Sin embargo, empiezan a surgir una serie de obstáculos que retrasan una y otra vez la unión de la pareja. Aprovechando una de las largas ausencias de Cardenio, don Fernando, un supuesto amigo suyo, le traiciona e intenta casarse con Luscinda, pero la boda no llega a celebrarse. Cardenio, creyéndolo de otra manera, huye desolado a los montes.

Como en los casos anteriormente presentados, la historia de este triángulo amoroso está inspirada en un arquetipo literario, aunque aquí la diferencia reside en que el mediador está tan cerca del sujeto que se convierte en su rival. La necesidad de integrar la figura del rival tiene una explicación puramente literaria. Como dice Cesáreo Bandera en su libro *Mimesis conflictiva* ( 1975 ): “ La historia de Cardenio y Luscinda es una típica historia de amor, de amor apasionado, o, como se ha llegado a decir, de verdadero amor. O sea, una historia de amor que por definición tiene que ser desgraciada” ( 82 ) Y en cuanto a los antecedentes literarios continúa Bandera: “ Cardenio y Luscinda se aman a través de un arquetipo literario. Ella ve en Cardenio un maravilloso Amadís (un Tristán, un Píramo, etc) y él ve en Luscinda una resplandeciente encarnación de Oriana

(de Isolda, de Tisbe etc.)” (89). Por tanto, la belleza de Luscinda tiene que corresponder a las expectativas del lector de este tipo de literatura, y así, Cardenio la describe utilizando una metáfora: “Vivía en esta misma tierra un cielo, donde puso el amor toda la gloria que yo acertara a desearme: tal es la hermosura de Luscinda” ( I – XXIV). Luscinda no sólo es bella, también es recatada y honesta pero no es la virgen inaccesible que representa Marcela, ya que vive en un medio urbano y está sujeta a la voluntad paterna. De todas maneras, Luscinda resulta intachable y es el punto de vista de Cardenio el que deforma la realidad de lo sucedido, y su interpretación de los hechos tendrá repercusiones negativas para el buen nombre de Luscinda.

Pero hasta aquí Luscinda resulta un personaje bastante aburrido, o si se quiere, literariamente poco productivo, y esto sucede porque Luscinda no es propiamente el objeto deseado, sino que se trata de vencer en la rivalidad que se establece entre Cardenio y don Fernando. Como explica Bandera en este punto, a Fernando sólo le interesa lo que le es negado, es decir, Luscinda:

No hay ninguna diferencia esencial entre el apasionado, romántico y “verdadero” amor de Cardenio por Luscinda y la “lasciva” obsesión de don Fernando por tan hermosa dama. No hay ninguna diferencia esencial, porque en ambos casos nos encontramos precisamente ante un deseo que des-esencializa su propio objeto. El deseo de don Fernando fascina a Cardenio exactamente en la misma medida en que el deseo de Cardenio fascina a don Fernando. En medio de esta atracción mutua, la realidad del objeto deseado, en este caso de Luscinda, se desvanece por completo. ( 107 )

En palabras de Girard, este triángulo amoroso correspondería al modelo de mediación interna, en el cual el mediador está tan cerca del sujeto que las esferas de acción de ambos interaccionan. En el caso de don Fernando como sujeto que desea ( y como en todo deseo triangular subyace un fenómeno de imitación), éste busca la compañía de Cardenio, el mediador imitado, para conseguir el objeto deseado, Luscinda.

Lo más importante de este esquema es el hecho de que la rivalidad se convierte en una pasión tan fuerte que como ya ha explicado Bandera, el objeto llega a perder casi todo interés en el desarrollo de la trama. De ahí que Luscinda no merezca tanta atención por parte del narrador Cardenio, como la que merecen las intrigas de don Fernando para conseguir a Luscinda.

Para completar la historia de este triángulo, Cervantes introduce un cuarto miembro que constituye todo lo opuesto a Luscinda: Dorotea. Dorotea es la joven a quien don Fernando seduce y a la que después abandona, y es precisamente la pérdida de su honra la que la define desde el principio de la historia, lo cual la coloca en el extremo opuesto a Luscinda, que mantiene su honra hasta el desenlace. La extracción social de ambas también es diferente, ya que Luscinda pertenece a una familia acomodada y vive en un medio urbano; Dorotea pertenece al medio rural, de familia adinerada pero de linaje humilde; y por último, Luscinda acata la decisión paterna de casarse con don Fernando, mientras que Dorotea, más activa, se viste de hombre y parte en busca de la reparación de su honra. Frente a la pasividad de Luscinda, Dorotea se revela como un personaje más productivo literariamente debido básicamente a su naturaleza transgresora: no sólo consiente en entregarse a don Fernando, también parte ella sola para reclamar justicia. En cuanto a los antecedentes literarios de Dorotea, Pedro Ruiz Pérez en su artículo de 1995 “Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona.” nos recuerda que: “Dorotea se presenta al lector y aun a los demás personajes como una típica figura de la literatura idealista del siglo XVI, plagada de este tipo de encuentros con doncellas de las características de Dorotea, tanto en su situación como en su aspecto físico” (148). El carácter mundano, moralmente más punible, de Dorotea le permite al narrador hacer una

descripción de su cuerpo mucho más detallada que las descripciones que hemos visto hasta ahora. Dorotea no es la virgen inalcanzable que representaba Marcela ni el ideal de pureza que encarna Dulcinea, sino que el erotismo es su principal cualidad definitoria. Si la belleza de Dulcinea y Marcela es inaccesible, la belleza de Dorotea es demasiado accesible. La hermosura de Marcela es inefable, como reflejo de la divinidad [“nadie la miraba que no bendecía a Dios” ( I-XII) ]; Dulcinea, que es totalmente irreal, sólo es un conjunto de tópicos literarios; y Luscinda, por una parte, representa un modelo de honestidad, lo cual impide su descripción física, y por otra parte, es un personaje secundario en un triángulo amoroso. Pero en el caso de Dorotea hay una diferencia fundamental en cuanto a su descripción física: una diferencia de cantidad. Dorotea es la primera mujer hermosa de la primera parte cuya descripción está a cargo del narrador y no de otro personaje. El hecho de sea descubierta por el cura, el barbero y Cardenio escondidos tras unos peñascos como auténticos *voyeurs*, y vestida ella con ropajes masculinos, le sirve al narrador para dilatar el tiempo narrativo hasta completar el proceso de anagnórisis y, así, convertir al lector también en *voyeur*. El lector ya sabe desde le principio que la que se esconde bajo las ropas de labrador es una mujer, debido principalmente a la inadecuación de términos que utiliza el narrador para la descripción:

( los pies) no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño, y así, viendo que no habían sido sentidos, el cura, que iba delante, hizo señas a los otros que se agazapasen o escondiesen detrás de unos pedazos de peña que allí había; y así lo hicieron todos, mirando con atención lo que el mozo hacía; el cual traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñido al cuerpo con una toalla blanca. Traía, ansimesmo, unos calzones y polainas de paño pardo, y en la cabeza una montera parda. Tenia las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que sin dduda alguna, de blanco alabastro parecía. Acabóse de lavar los hermosos pies, y luego, con un paño de tocar que sacó debajo de la montera, se los limpió; y al querer quitársele, alzó el rostro y

tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable [...] El mozo se quitó la montera y, sacudiendo la cabeza a una y otra parte, comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia... Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron de bajo de ellos, que si no eran los pies ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran. En esto les sirvió de peine unas manos que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve. ( I – XXV)

El narrador nos ofrece una descripción de acuerdo con el ideal estético de la época, que acentúa las características de blancura y los cabellos rubios y largos. El disfraz, por tanto, no le ha servido para esconder estas cualidades tradicionalmente asociadas a lo femenino, sino más bien para plantear un misterio: ¿Por qué se viste de labrador? Salvador J. Fajardo en su artículo “ Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur” ( 1984) une estos dos intereses: el misterio y la belleza que rodean a la figura de Dorotea y la incapacidad de la palabra para describir la belleza:

This gradual revelation is carefully elaborated to suggest the difficulties of language to penetrate the real in two related fundamental topics of literature: the plumbing of a mystery and the description of beauty. The disguise and the beauty it hides inextricably unite these two interests They are also conjoined in that beauty is in itself an ultimately mysterious reality that resists the power of language. The development of this passage obeys the requirements of intermittent revelation. We witness a piecemeal unveiling, to maintain suspense, of course, and to intensify also the erotic component of the scene until it allows final knowledge, and our voyeuristic-esthetic desire becomes, when language replaces vision, an intellectual-esthetic attention. (8)

El propósito de la descripción /descubrimiento de Dorotea es integrar al lector en la estructura de deseo que incita Dorotea: no sólo el cura, el barbero y Cardenio son sujetos, el lector también lo es, puesto que comparte el mismo grado de información y de admiración que ellos; el objeto deseado es la revelación del misterio que rodea a Dorotea; y, por último, el mediador es la propia estructura narrativa de revelación paulatina. En

palabras de Fajardo: “The task of reading is this ‘voyeuristic’ completion of the text. The pleasure of guessing and delaying an outcome.” (97) De ahí la lentitud narrativa que utiliza Cervantes para presentar a Dorotea.

La belleza de Dorotea también se revela como fundamental en la aventura que sigue al relato de su vida y amores con don Fernando, puesto que su hermosura la designa como la perfecta actriz para representar la farsa que devolverá a Don Quijote a su casa. El personaje va imbricándose de esta manera en la acción principal de la novela, y a medida que esta va discurriendo vamos descubriendo más virtudes y defectos de Dorotea. Las desgracias de Dorotea han causado admiración y lástima: es una mujer burlada en un mundo de hombres. Pero junto a esto también se da el hecho de su accesibilidad, de su atuendo masculino ( que no le conlleva más que desgracias al poner en tela de juicio su honra ), de su aptitud para la mentira al ofrecerse para representar el papel de princesa Micomicona [a lo cual ayuda su conocimiento de las novelas de caballerías, lectura altamente reprobable para una mujer del siglo XVI ( Fitzmaurice-Kelly 605)] , su falta de decoro al reunirse en la venta con don Fernando, con el que se besa por los rincones ( hecho censurado por el mismo Sancho). Como en el caso de Marcela, también se aprecia aquí cierta desconfianza hacia la belleza como incitadora al deseo y productora de desgracias.

En cuanto a sus virtudes, Dorotea revela su natural condición compasiva cuando al llegar Luscinda, Zoraida y Clara a la venta, Dorotea es la primera en ayudarlas. Su sentido del humor le hace gozar de los discursos de Don Quijote, de los disparates de Sancho y de la simplicidad de la ventera, su hija y Maritornes.

Dorotea es la primera y única mujer hermosa de la primera parte con capacidad para tomar parte activa en una burla. Al adoptar Dorotea el papel de princesa Micomicona, se convierte en rival de Dulcinea ante Don Quijote. Casaldueño opone así las características de ambas: “Opuesta a la densa levedad de Aldonza-Dulcinea, toda real y toda visión, ha surgido la belleza terrena de Dorotea. Son los dos polos que conducen al Caballero” (132). Ruth S. Lamb también recoge este aspecto en su artículo “Las mujeres en el *Quijote*: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca” (1991):

Anteriormente, al oír la “historia” de Marcela, Don Quijote se había puesto a soñar en su amor por Dulcinea; ahora cuando la princesa le ofrece su reino y su persona en gratitud por haber matado al gigante, Don Quijote la olvida por el momento y responde “¿Qué te parece, Sancho amigo? ... ¿No oyes lo que pasa? ¿No te dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar. ( 771)

Don Quijote revela aquí que los objetos de su deseo no son tan idealistas como se pudiera haber pensado en un primer momento. Junto con el deseo de encontrar a su dama ( llámese ésta Dulcinea, Oriana o Micomicona) se halla el deseo de encontrar un reino sobre el que reinar, obtenido mediante la demostración de su valentía en una aventura caballerescas. En este caso sí hay tal aventura a los ojos de Don Quijote: la batalla con los cueros de vino tinto que Don Quijote imagina es el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, el gigante que quiere arrebatarle su reino a la huérfana princesa Micomicona. Sin embargo, Don Quijote tiene que enfrentarse a una nueva frustración de sus deseos, puesto que al aparecer don Fernando, Dorotea se ve obligada a desvelar su auténtica identidad. Hasta aquí la burla ha estado tan bien urdida que incluso a Sancho le toca tomar parte de esta frustración, que consiste para él en ver cómo se desvanece su deseo de conseguir una ínsula que gobernar.

El tema literario, en cuyo centro se halla una mujer de hermosura incomparable modelada según exigencias literarias, vuelve así a imbricarse en las andanzas de Don Quijote y una vez más ha salido malparado. Según El Saffar esta eterna frustración de deseos irrealizados se encuentra en el centro mismo de lo que es la ficción literaria: “Fulfilled desires leaves nothing to say, nothing to hope for, no shining tomorrow (or yesterday ) against which to lament the insufficiencies of today” (6). Efectivamente, cuando Cardenio y Dorotea se encuentran en la venta con sus respectivos enamorados y los triángulos amorosos se resuelven, la acción cesa para ellos: sus deseos ya han sido satisfechos, no hay más que decir. En esto se diferencian Don Quijote y Sancho de los demás personajes que se reúnen en la venta: en la característica falsedad de sus expectativas, que es precisamente lo que les da continuidad literaria.

## 5. MARITORNES

Maritornes es el único personaje femenino de la primera parte que no responde a los cánones de belleza que hemos visto hasta ahora, ni siquiera se la puede comparar con Aldonza, que ha sido alabada por Sancho, ya que es una mujer que “haría vomitar a otro que no fuese arriero”. Casalduero, sin embargo, calificó en su día a Maritornes como la “Venus barroca del desengaño” (31) Este personaje hace su primera aparición en el capítulo XVI, en la venta de Juan Palomeque en la que trabaja y donde será protagonista de una parodia del amor caballeresco con Don Quijote, y que traerá como consecuencia un nuevo desengaño para el caballero.

Frente a las descripciones escuetas, fragmentarias y metafóricas de las mujeres bellas que han ido apareciendo, el cuerpo de Maritornes merece una especial atención por

parte del narrador, que nos ofrece una descripción “ amargamente grotesca de la belleza corpórea” (Casalduero 32):

Servía en la venta, así mesmo, una moza asturiana, anche de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. Esta gentil moza, pues ... (I-XVI)

Sobre este personaje, cuya fealdad resulta tan hiperbólica como la perfección de sus compañeras hermosas, se permite el narrador hacer una burla despiadada al calificar su cuerpo de gallardo y llamarla gentil. Esta inadecuación de términos, que constituye el recurso literario utilizado para producir el efecto cómico, con respecto al físico de Maritornes, volverá a repetirse durante la escena nocturna con Don Quijote, escena paródica del amor caballeresco. Maritornes ejerce de prostituta sin el conocimiento del ventero y la noche en que llega Don Quijote, ella le había dado palabra a un arriero de los que allí se alojaban de ir a pasar la noche con él. Aprovechando la oscuridad, Maritornes entra sigilosamente en el aposento en el que Don Quijote, Sancho y el arriero dormían. La imaginación de Don Quijote convierte a la asturiana en un dechado de hermosura, en una doncella enamorada de Don Quijote. La escena se le presenta a Don Quijote apta para demostrar su fidelidad a Dulcinea, su intención de permanecer casto. Sin embargo el efecto cómico no surge en este caso de la locura de Don Quijote, sino que como hemos mencionado anteriormente, surge de la inadecuación de los términos con los que la doncella se dirige a ella:

Quisiera hallarme en términos, ferosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran hermosura me habedes fecho; pero ha querido la Fortuna, que no se cansa de perseguir a los buenos, ponerme en este lecho donde yago, tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra, fuera imposible. Y más que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin

par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos. Que si esto no fuera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto. (I-XVI)

Maritornes es, a los ojos de Don Quijote, rival de Dulcinea; ésta salvará a Don Quijote de dejarse llevar por los bajos instintos que representa Maritornes. Según Casaldueiro “ el ideal de Don Quijote en la fuerte unidad de Dulcinea se proyecta en dos zonas: justicia y belleza (la belleza contiene la virtud)” (141). El ideal que representa Dulcinea está constantemente amenazado por la presencia de mujeres reales: por la accesibilidad de Dorotea / Micomicona, por la carnalidad de Aldonza y por la decadencia moral y física de las prostitutas de las ventas. En este episodio paródico del amor caballeresco, Cervantes viene con una situación en la que no existe justicia ni belleza. Los pacíficos Don Quijote y Sancho reciben una vez más el maltrato físico de un personaje ajeno a las coordenadas literarias en las que se mueven amo y, paulatinamente, escudero. Y en cuanto al aspecto físico de Maritornes, éste vuelve a ser, a nuestro parecer, de capital importancia, especialmente por el marco en el que encontramos a Maritornes: justo después del episodio de Marcela, la belleza virginal inaprensible. Maritornes aparece en fuerte contraste con ella, tanto moral como físicamente, y viene a corroborar la teoría de Marcela según la cual el cuerpo sin la honra y las virtudes, que son el adorno del alma, aunque sea hermoso no debe parecerlo.

Maritornes y Don Quijote volverán a encontrarse en el capítulo XLIII, en la segunda parada de Don Quijote en la venta de Juan Palomeque. Durante su estancia, Maritornes aprovechará la ocasión para urdir una burla contra Don Quijote. Como hemos mencionado anteriormente al tratar el personaje de Dorotea, dijimos que ésta era la única mujer hermosa de la primera parte con capacidad para participar en una burla. Sin

embargo, ambas burlas son tan diferentes como lo son Dorotea y Maritornes. En primer lugar, Dorotea no es la urdidora del plan de convertirse en princesa Micomicona para llevar engañado a Don Quijote a su aldea de nuevo, aunque demuestra dotes sobradas para el engaño durante la representación de su papel. En segundo lugar, no lleva la burla hasta el final de sus consecuencias, sino que ante la aparición de don Fernando se ve obligada a confesarle a Don Quijote cómo se ha convertido de alta princesa en doncella particular. De este modo deja como responsables absolutos del nuevo engaño, y definitivo, para llevar a Don Quijote de vuelta a su aldea, al cura y al barbero. En tercer lugar, hay que mencionar la naturaleza compasiva de la estratagema de hacerse pasar por Micomicona, cuyo motivo es el de contribuir a lo que se presenta como una buena causa: llevar a un pobre loco a su casa para que pueda ser atendido como su enfermedad lo requiere. En cambio, la burla de Maritornes tiene como motivación fundamental precisamente el reírse de la locura de Don Quijote, el reírse del más débil. Aprovechando el hecho de que Don Quijote está en su papel caballeresco de vigilar la venta durante la noche, Maritornes, acompañada por la hija del ventero, se hace pasar por la doncella de la hija del castellano que, enamorada, ha acudido a requerirle amores. Pero lo único que le pide es que Don Quijote muestre su mano a través del agujero de una pared, momento que aprovecha Maritornes para atarle una cuerda alrededor de la muñeca y dejarle colgado toda la noche. La posición en que queda Don Quijote es grotesca, es el castigo a su empeño por seguir insistiendo en la representación de su papel caballeresco, el cual esta vez tampoco logra llevar a cabo a causa de la inmovilidad física a la que se ve sometido.

Según todo esto, podría pensarse que Maritornes es un personaje propio de la picaresca, si es que queremos buscar sus antecedentes literarios. Sin embargo, Héctor P. Márquez no opina de esta manera: “Bien podría ser la chica asturiana un personaje de la tradición picaresca, pero como siempre, Cervantes rechaza lo verdaderamente vil, asqueroso o repugnante por más realistas que sean sus personajes o escenas”(141). Maritornes, en su escena de amor paródica confirmaba la teoría de que el cuerpo sin la honra y la virtud, que son los adornos del alma, no podía parecer hermoso. Sin embargo, posteriormente, el narrador se dedica a afinar la aspereza del personaje: la vemos mostrarse compasiva y caritativa al obsequiarle un trago de vino al escudero manteado. Poco después, cuando se reúnen todos en la venta vuelve otra vez el autor al tema de la literatura y hasta a Maritornes le toca dar su opinión al respecto. Poco a poco el personaje deja de estar definido por su fealdad y adquiere una dimensión más completa. Casaldiero en su artículo de 1984 “La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco: por qué Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca” menciona el hecho de que “si Cervantes no acepta la picaresca es porque él siempre ha creído que el hombre pecador puede arrepentirse y salvarse ... Cervantes dispone de la Esperanza, cree en ella; la esperanza de poder, en medio de todas las bajezas, ser dignos”(31). Por tanto, Maritornes escapa al prototipo femenino de la picaresca, aunque participa de alguna de sus características: la capacidad para la burla y la fealdad física.

## 6. CONCLUSIÓN AL CAPÍTULO I

Joaquín Casaldiero resume así el contenido del *Quijote* de 1605: “1. Tema principal: aventuras caballerescas. 2. Acompañamiento: episodios amorosos. 3. Fondo:

escrutinios y diálogos de materia literaria” (23). El mundo ficticio de la literatura se revela como motivo fundamental, puesto que se repite en el tema principal, de manera particular, y en el fondo, de manera general. La primera parte del *Quijote* no es más que la lucha de un hombre por conformar el mundo real a las exigencias del mundo novelado. La novela no sólo imita la realidad exterior, sino que también imita otras novelas, otras formas literarias, y en el centro de todo se halla el conflicto que genera la discordia entre realidad y ficción. Como ejemplo de esto hay un conjunto de personajes femeninos modelados según estas formas literarias, personajes cuyo rasgo común es la belleza física que incita el deseo masculino. Dulcinea es la Oriana de Amadís, Marcela es la Diana de la novela pastoril, Dorotea y Luscinda son las heroínas de la novela sentimental. Aldonza y Maritornes escapan a esta clasificación de mujeres bellas y sin embargo también despiertan el deseo de Sancho y del arriero de la venta. Por tanto, la mujer se ve reducida a ser mero objeto de deseo.

El tema de la belleza femenina puede circunscribirse también a la disyunción que plantea el conflicto entre ficción y realidad. ¿En qué medida la ficción se parece a la realidad, o la realidad se parece a la ficción? Como hemos dicho al principio de este capítulo, el escenario en el que se desarrolla la primera parte de la novela es un espacio rural, alejado del mundo urbano y de sus coacciones sociales, de su realidad en definitiva. Sólo lejos de este mundo pueden aparecer mujeres tan irreales como los arquetipos femeninos literarios que encarnan. Cervantes parece así confirmar la separación abismal que hay entre realidad y ficción, y más si tenemos en cuenta cómo Don Quijote intenta investir de características literarias a la masculina Aldonza y a Maritornes, la cual podría “hacer vomitar a otro que no fuera arriero” (I-XVI). De esta oposición que hay entre

literatura y realidad surge la comicidad, para lo cual Cervantes ha empleado figuras tan hiperbólicamente grotescas como perfectos son los personajes femeninos bellos.

Si como dice Casaldueiro, el ideal de Don Quijote es la justicia y la belleza (141), al caballero se le niega constantemente la aproximación a dicho ideal, y como personaje físicamente grotesco tan sólo tiene acceso a las mujeres físicamente grotescas como él. La relación directa de Don Quijote con los personajes femeninos se reduce a Maritornes, Aldonza y Dulcinea, que aunque sea un personaje ausente físicamente, es la que en último término guía las acciones del caballero al representar el ideal de belleza. Sin embargo los demás personajes femeninos no tienen prácticamente ninguna intervención en la trama principal. Marcela representa la frustración de Don Quijote de no poder ejercer de caballero andante en defensa de la bella pastora; Dorotea / Micomicona también representa otra frustración: la de no poder contraer matrimonio con una princesa de un reino semejante al que aparecen en las novelas de caballería. En cuanto a Luscinda, ésta es una de las partes de un triángulo amoroso que no tiene ninguna conexión con el protagonista. Por lo que respecta a los demás personajes femeninos secundarios, Zoraida, la protagonista de la historia del cautivo, está inspirada en las protagonistas de la novela morisca, y su belleza también es descrita en términos de reflejo de la divinidad: “Me pareció que tenía delante de mí a una deidad del Cielo, venida a la Tierra para mi gusto y para mi remedio”(I-XXXIX). M. Antonia Garcés en su artículo de 1989 “Zoraida’s Veil: ‘The other Scene’ of the Captive’s Tale”, propone un interesante estudio del personaje de Zoraida en el que destaca el hecho de que se presente por primera vez ante los demás personajes con el rostro cubierto por un velo. Sin embargo, no nos detendremos aquí en desarrollar un análisis sobre el personaje de Zoraida, ya que nos

parece que la historia de la que es protagonista se mantiene bastante alejada de la trama principal, o lo que es lo mismo, de Don Quijote Tanto Zoraida como Clara, la hija del oidor, no tienen ninguna relación con Don Quijote: sirven, como apunta Casaldueiro, como contrapunto a la figura mundanal de Dorotea, puesto que ambas acaban de salir de la adolescencia y representan la inocencia, al contrario que Dorotea y Luscinda. Don Quijote es mero espectador del desenlace de los conflictos amorosos que se han resuelto en la venta. En el caso de Camila, la protagonista de la novela *El curioso impertinente*, en la que también hay un triángulo amoroso, Don Quijote ni siquiera está presente durante su lectura, y además representa otro nivel ficcional. Finalmente, Leandra, el personaje femenino de la historia pastoril que cuenta un cabrero, imitación de la égloga primera de Garcilaso (Casaldueiro 190), al ser igualmente un personaje que nunca hace su aparición y al tener su historia un carácter anecdótico, tampoco tiene consecuencias para Don Quijote. Por todo esto, El Saffar apunta que la primera parte del *Quijote*, al igual que *La Galatea*, contiene “large amounts of secondary material that is poorly integrated into the main plot ... Both main characters, Elicio and Don Quijote, suffer from the same sense of distance between self and other that condemns them to the frustration of their desires”(48). Por tanto. La falta de cohesión produce que Don Quijote no esté afectado directamente por ninguna de estas bellezas, el deseo que incitan es transitorio: tras el encuentro con Marcela, Don Quijote sigue su viaje; tras el desencanto de Micomicona, el cura y el barbero inventan una nueva burla para llevar a Don Quijote a su casa. Mientras Don Quijote duerme, los demás personajes aprovechan para enjaularlo, y una vez dentro de la jaula le profetizan su unión con Dulcinea. Ésta es la única mujer que le hará cambiar su destino, puesto que no se resiste al enjaulamiento.

En conclusión, si la aparición de estas mujeres bellas en la primera parte no va dirigida a intervenir en las andanzas del caballero es porque sirve a otros propósitos. Estas mujeres son reflejo de los personajes femeninos prototípicos de los géneros literarios de los que Cervantes se apropia, y si la profusión de episodios intercalados no tienen prácticamente ningún efecto en la trama principal es precisamente para contrarrestar la monotonía que produciría en el lector la excesiva concentración en las aventuras del caballero. Por tanto, la caracterización de las mujeres hermosas va dirigida a la fruición de la lectura de los episodios amorosos en las que ellas participan.

## CAPÍTULO II

### LAS MUJERES EN LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE*

#### 1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO II

La segunda parte del *Quijote* responde a otro plan por parte del autor. Como señala Casaldueiro “cuando leemos el segundo *Quijote*, la tendencia que sorprendemos en 1615 es, primero, el deseo de una acción única; después la necesidad de identificar la acción y protagonista” (200). Ya bastante avanzada la segunda parte de la novela, en el capítulo XLIV, Cervantes nos expone su decisión de dar a la novela otra forma distinta:

Dicen que en el propio original se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como esta de Don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más enretenidos; y decía que el ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un sólo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo Don Quijote... Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que le pareciesen nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos.

Por otro lado El Saffar atribuye la inclusión de los episodios intercalados en la primera parte a un pobre desarrollo del personaje principal: “They served an essential function by compensating for the limitations in the main characters view of himself and of the world”(82). Más adelante El Saffar continúa analizando las consecuencias de este cambio de perspectiva en Don Quijote:

From his new vantage point in Part II, Don Quixote begins not only to put his own story into perspective in the stories of others. He mediates successfully, for example, between Don Diego de Miranda and his son. In Part I, when he tried to come between the boy Andrés and his master Juan Haldudo, he only aggravated an already bad situation. In Part II Don Quixote also successfully supports Basilio's claim to Quiteria at Camacho's wedding, and he later agrees to engage in combat for the sake of Doña Rodríguez's daughter. He makes a wise and kind companion to Roque Guinart and rejoices in Ana Félix's reunion with her fiancé Don Gregorio. At no time in Part II does he totally withdraw from the stories swirling around him nor does he attack the characters who are shown living out those stories. He tends to restrict himself to counsel rather than to act and is often effective, as he rarely was in Part I. (82-83)

Por tanto, vemos cómo un elemento del deseo triangular de la primera parte se modifica: el mediador del deseo deja de ser, paulatinamente, la imitación de Amadís, hasta que al final de la obra, Don Quijote, vencido por el bachiller Sansón Carrasco actuando como Caballero de la Blanca Luna, abandona su ilusión definitivamente. Precisamente el motivo de la contienda con este nuevo caballero es el objeto del deseo: admitir que Dulcinea no es la más bella. Al ser vencido, el deseo triangular se quiebra irreparablemente, y Don Quijote opta al principio por una nueva imitación literaria: la novela pastoril, aunque la ilusión del proyecto no durará mucho en la mente de Don Quijote. El tema literario ya no tiene el peso que tenía el *Quijote* de 1605: el tema fundamental en la segunda parte, como apunta Casaldueiro consiste en lo siguiente:

La experiencia de lo social, y dentro de lo social se confrontan dos dimensiones: la realidad y la idea y los ideales que la informan. La realidad social no es nada más que el reflejo de las ideas y los ideales; unas y otros informan la sociedad, y al hacerlo se deforman, llegando en su deformación hasta la caricatura. (210)

Desencanto, deformación y caricatura es lo que va encontrando Don Quijote en su peregrinaje por la segunda parte de la novela. En este contexto urbano los ideales de Amadís ya no tienen cabida. Cervantes expone así una visión profundamente negativa de

lo social, ya que al final, Don Quijote, derrotado, abandona el espacio urbano para regresar a morir a su aldea.

## 2. EL ENCANTAMIENTO DE DULCINEA: HILO CONDUCTOR DE LA SEGUNDA PARTE.

Y ya que, como hemos dicho, Don Quijote llena por completo la segunda parte de la novela, así también el papel de Dulcinea estará también, más presente, tendrá más peso. En la primera parte, Dulcinea representaba el ideal femenino y el caballero había de hacerse merecedor de ella. En la tercera salida, el objeto del deseo de Don Quijote deja de ser propiamente Dulcinea, sino más bien el desencanto de Dulcinea.

La tercera salida empieza con el encantamiento de Dulcinea. Don Quijote sale esta vez de su casa no sin rumbo fijo, sino con la necesidad de ir al Toboso y ver a Dulcinea. Aquí se descubre la mentira de Sancho en la primera parte: cuando Don Quijote quedó en los montes pensando por el amor de Dulcinea ( como hizo Amadís por Oriana en la Peña Pobre) Sancho no llegó jamás al Toboso a entregarle la carta de Don Quijote. Para aplacar la ira de su amo, el escudero pretende hacerle creer que una labradora con la que se cruzan en el camino es Dulcinea. Sancho inventa una descripción literaria de la presunta Dulcinea y sus doncellas:

Pique, señor y venga, y verá venir a la princesa, nuestra ama vestida y adornada; en fin como quien es ella. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento. (II-X)

Sin embargo, Don Quijote “miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora, como no descubría en ella sino una moza aldeana, y

no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata”(II-X). Por primera vez en la novela Don Quijote no ve lo que desearía ver, ya que el objeto de su deseo no está designado por Amadís sino por Sancho. Éste ha aprendido bien la lección de su señor en la primera parte y empieza a imitar el estilo literario en sus alocuciones: ¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?” (I-X). Cervantes utiliza otra vez la inadecuación de términos para lograr un efecto cómico para el lector, como en el episodio de Maritornes, aunque para Don Quijote se tratará de algo decisivo que va a guiar sus andanzas en su tercera salida. La búsqueda de una explicación a la disparidad entre las expresiones de Sancho y la fealdad de la labradora nos devuelve al tema literario que ha introducido Sancho con su estilo florido. Don Quijote llega a la conclusión de que algún encantador ha mudado la naturaleza de Dulcinea y la ha convertido en una aldeana de la cual el propio Don Quijote dice “me dio un olor de ajos crudos que me encalabrino y atosigó el alma” (I-X), hecho éste último que acaba de dar al retrato de la aldeana un carácter repugnante. Por tanto, Don Quijote vuelve a encontrarse con el paradigma de la mujer grotesca que ya estuvo representado en la primera parte por Aldonza y Maritornes.

Con la aparición de esta Dulcinea encantada, la Dulcinea de la primera parte pierde la poca corporeidad que tenía ya y se transforma en una idea, en el recuerdo de la belleza perdida. Así, el deseo triangular empieza a quebrarse: el mediador ahora es Sancho, es el que le señala cuál es el objeto, y éste no es del agrado de Don Quijote. Así las cosas, Don Quijote intentará recomponer el triángulo, en el cual la figura de Amadís

se irá desvaneciendo también y, de este modo, surge una nueva orientación del personaje respecto a la caballería andante. Según El Saffar:

Don Quixote's new aim as knight-errant is to achieve victory over himself, to overcome his weaknesses. The giants who were envisioned as concrete beings in Part I, become symbols of passions that need to be tamed in Part II. Much of what Don Quixote does in Part II can be understood as an exercise in self discipline: his resolution to leave don Diego's comfortable house, his relentless travel, his reaction to Altisidora, his self-control in the face of Altisidora's accusations. Knight-errantry is seen by Don Quixote in Part II, and to some degree even by Sancho, as a means of achieving self-mastery, rather than only as a way of gaining recognition and fame. (92)

Por tanto, la nueva dimensión del personaje protagonista, más introvertido y más consciente de sus debilidades, coincide con la quiebra del deseo triangular, con el nuevo plan que Cervantes dispone en la segunda parte, en la que las primeras y principales víctimas serán Dulcinea y Amadís, es decir, el ideal de belleza y justicia.

Fruto de este quebrantamiento y decadencia en la fe de Don Quijote en el ideal es la forma que adopta Dulcinea cuando Don Quijote la ve por segunda vez en la cueva de Montesinos. Dulcinea aparece otra vez bajo el aspecto de la aldeana que habían encontrado anteriormente: “Conocíla – respondió Don Quijote en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste. Hábléla, pero no me respondió palabra; antes me volvió las espaldas” (II-XXIII). Aquí, la figura de Dulcinea se muestra en su dimensión social en el inconsciente de Don Quijote: la reconoce por sus vestidos, signo de clase social, y no por su físico. Más adelante, una de las aldeanas compañera de Dulcinea, le explica a Don Quijote que le preste dinero, lo cual parece confirmar cómo la extracción social de su dama es un factor clave para él, factor que relaciona la clase social con el carácter gentil, la elocuencia, la belleza... como en los personajes femeninos de la primera parte.

Avalle-Arce, en su libro de 1975 *Nuevos deslindes cervantinos*, nos recuerda la importancia del sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos, ya que en la época de Cervantes, el exponer el contenido de un sueño era de una extremada audacia. Aunque en la tradición épica se puede ya encontrar el tema del sueño con contenido alegórico, Avalle-Arce ve en el contenido de la visión de Don Quijote la manifestación de su inconsciente, opuesto al episodio de la penitencia en Sierra Morena, en la que se revelaba el lado consciente del personaje. Para Avalle-Arce, el hecho de que aparezca Dulcinea encantada en el sueño de Don Quijote constituye la prueba definitiva de que en su subconsciente, ha aceptado sin vacilar el encantamiento de Dulcinea, lo cual prueba la deficiencia de la voluntad de Don Quijote para reordenar el mundo tal y como él se lo había representado en su imaginación en la primera parte. Esto no sólo afecta a Dulcinea sino también a todo el trasfondo literario. La figura de Dulcinea en la cueva de Montesinos está precedida por la de Belerma. En el sueño, Durandarte y Belerma están dedicados de lleno a vivir su propia tradición épico-lírica, a comportarse de acuerdo con la poesía de su leyenda. Ahí está Belerma, en pose de doncella dolorida por toda la eternidad, cuyo amante Durandarte se ha mantenido por quinientos años en su actitud de muerte. En teoría ellos cumplen el ideal de Don Quijote de conformar la vida a la literatura, pero al sumergirse de lleno en la visión, Don Quijote verá cómo no se dan todas las características de ese mundo literario que él espera que se cumplan. Uno de los elementos principales que dejan de cumplirse es la belleza de Belerma: “Era cejijunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien dispuestos”(II-XXIII). A esta descripción se une

la mención de su vejez. Así, dice Montesinos: “Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas”(II-XXIII). Este aspecto caricaturesco de un personaje de la tradición épico-lírica, revela en la mente de Don Quijote la degradación del ideal.

Dulcinea reaparece una vez más durante las burlas organizadas en el palacio de los duques, y esta vez está representada por un paje “con desenfado varonil y con una voz no muy adecuada” ( II- XXXV). El principal motivo de la burla es intentar convencer a Sancho de la existencia de Dulcinea. Sancho le confiesa a la duquesa lo fácil que le resultó convencer a su amo de que la rústica labradora era Dulcinea. Por ello la intrincada burla urdida por los duques tiene como fin persuadir a Sancho de que él también ha sido encantado, puesto que los encantadores le hicieron creer que la labradora no era Dulcinea. Pero todavía hay otro propósito en esta burla, y es la de integrar a Sancho en el tema principal de la segunda parte: el desencanto de Dulcinea. Solamente depende de Sancho y de su voluntad de darse los 3300 azotes el que Dulcinea recobre su forma original. Al negarse Sancho, el duque le amenaza con no darle ínsula que gobernar, ante lo cual Sancho acepta. Dulcinea, en su forma encantada, llega a ser la mediadora de al final logre su tan deseada ínsula. De esta manera, vemos cómo Dulcinea ha ganado una gran parte en la acción con respecto a la primera parte.

La actitud de Don Quijote respecto a las mujeres también varía respecto a la primera parte de la novela. Teresa Aveleyra en su artículo de 1977 “El erotismo de Don Quijote” refiere el hecho de que en la segunda parte de su historia, Don Quijote ve en las

mujeres que encuentra auténticas mujeres, por las que experimenta la normal atracción.

También menciona que:

En las palabras que les dirige ya no hay el convencional, arcaico y paródico “fermosa señora”, y si llega a haberlo, por encima de él sustenta el caballero una actitud de contenido galanteo que lo lleva a compararlas con la sin par Dulcinea, cosa que en el primer *Quijote* hubiera sido imposible. (474)

Por ejemplo, en el encuentro con la duquesa, Don Quijote la llama “digna señora de la hermosura y universal princesa de la cortesía”(II-XXX), en tono tal que el duque tiene que reconvenirle: “a donde está mi señora Dulcinea del Toboso, no es razón que se alaben otras hermosuras” (ibid.), palabras a las que el caballero hace oídos sordos. Más adelante, Don Quijote hará esta relación entre ambas mujeres cuando habla con la duquesa: “Más venturosa y más conocida será en el mundo Dulcinea por haberla alabado vuestra grandeza, que por todas las alabanzas que puedan darle los más elocuentes de la tierra” (II-XLIV). Mientras Don Quijote se halla en presencia de la duquesa no sólo omite las alabanzas a la belleza de Dulcinea, sino que evita tener que hablar de ella por no recordar su cuerpo grotesco. Y así, ante la insistencia de la duquesa, Don Quijote le confiesa: “Señora mía, Dulcinea está encantada y vuelta en la más fea labradora que hallar se puede” (II-XXXI). Y más adelante, incluso duda por primera y única vez de la existencia de Dulcinea: “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo; o si es fantástica o no es fantástica” (II-XXXII).

Por último, en la lucha que mantiene Don Quijote contra el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, se cumple la derrota definitiva del protagonista. Esta lucha está directamente relacionada con Dulcinea, ya que el perdedor deberá declarar que su dama no es la más hermosa, cosa a la que se niega Don Quijote al

ser vencido. Junto a esta muestra de lealtad se juxtapone un matiz lóbrego que anuncia ya la muerte de Don Quijote, ya que al declarar que Dulcinea es la más bella, Don Quijote pronuncia sus palabras “como si hablara dentro de una tumba”(II-LXIV). Esta última aventura es la que acaba por desintegrar el deseo triangular del caballero: el objeto ya no existe y la imitación y la imitación de Amadís también ha fracasado. A Don Quijote no le queda más que retirarse a su aldea a morir.

### 3. EN EL PALACIO DE LOS DUQUES

Los duques aparecen en el capítulo XXX y con ellos, según Casaldueiro un nuevo replanteamiento de la novela. Hay un único contexto: el palacio de los duques. La importancia de los personajes es clave: Altisidora, la duquesa, doña Rodríguez. Y también discurrirá por este contexto el hilo conductor de la segunda parte: el encanto / desencanto, no sólo de Dulcinea, sino también de las dueñas barbudas y de Altisidora.

#### 3.1 LA DUQUESA

La duquesa no es la primera mujer de clase alta que aparece en la segunda parte de la novela. La han antecedido doña Guiomar de Quiñónez, mujer rica a quien Roque Guinart le roba parte de sus joyas; la esposa de Antonio Moreno, mujer perteneciente a la nueva burguesía urbana, y que da muestras de aburrimiento; y finalmente doña Cristina de Miranda, cuya casa bien cuidada se recuerda por el silencio que la rodea. La duquesa, por otro lado, es un personaje con más desarrollo. Tiene más elementos que la caracterizan: es cazadora, buena jinete, le gusta leer y por eso conoce las aventuras de

Don Quijote, y, por supuesto, también es bella. la entrada en escena de la duquesa va precedida de todo el boato que su clase social exige:

Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a Don Quijote ser aquella alguna gran señora. (II-XXX)

Recordemos que los pobres vestidos de Dulcinea encantada habían sido claves para que Don Quijote pudiera reconocerla, y al mismo tiempo le habían causado cierto desmayo por la decadencia que mostraban. En oposición a Dulcinea, la duquesa brilla por el lujo de su vestimenta y por el azor que sostiene, símbolos de clase social elevada, y que despiertan el deseo de Don Quijote por conocer a la dama. Por otra parte, el narrador para describirla físicamente tan sólo utiliza dos adjetivos: gallarda y bizarra. Dichos adjetivos no parecen estar directamente relacionados con lo femenino, sino más bien con todo lo contrario. Sin embargo, no encontramos en ella a la mujer masculina, ya que Sancho se queda admirado “así de la hermosura de la buena señora como de su mucha crianza y cortesía”. (II-XXX) Al hablar de su gallardía y bizarría, más bien pensamos en el primer indicio que nos provee el narrador para adelantarnos que esta mujer no es como la silenciosa mujer de Antonio Moreno, o como la perfecta y sumisa esposa de Don Diego de Miranda. A medida que transcurre la historia, la duquesa se revela como una parte muy activa en las burlas que se planean contra Don Quijote y Sancho. En cierto sentido, se convierte en enemiga de ambos, ya que todas las atenciones que les obsequia resultan ser falsas. Por ejemplo, se hace buena amiga de Sancho únicamente para continuar la diversión. Respecto a la duquesa, dice Carmen Castro en su artículo de 1953 : “Cervantes crea una duquesa hacia el exterior, no hacia sí misma; de aquí que el

personaje sea genérico, duquesa y no más.” (51) Es decir, la duquesa no representa más que la relación de poder que se establece sobre la clase social inferior; notemos que jamás se menciona su nombre: el narrador se refiere a ella siempre como “la duquesa”.

Ya dijimos en el anterior capítulo cómo Dorotea era la única mujer hermosa con capacidad para actuar en una burla. En la segunda parte, la duquesa, también una mujer bellísima, va a ser la responsable de tantas burlas pesadas que se convierte en enemiga de Don Quijote. En 1605, Don Quijote fantaseaba con que la princesa de un lejano reino se enamorase de él, y al contraer matrimonio, tener un reino sobre el que reinar, con la condición de que algún sabio buscara antecedentes reales en la familia de Don Quijote. En 1615, Don Quijote tiene la oportunidad de entrar en todo ese mundo que había imaginado tantas veces: el boato y el lujo que reina en el palacio es lo más aproximado a ese ideal. Sin embargo, la estancia de Don Quijote con los duques le aleja del sueño de poder dejar de ser hidalgo alguna vez, ya que al ser constantemente humillado en las diferentes burlas que van teniendo lugar, se confirma la relación de poder que ejercen los duques sobre él. Es decir, Don Quijote no sólo es víctima propiciatoria para el escarnio a causa de su locura, sino también por ser de clase inferior.

Hasta este momento, la clase social, la belleza y las virtudes del espíritu iban unidas: recordemos a Marcela, Zoraida, Clara de Viedma y Dorotea, ésta última, aunque de linaje humilde, procede de familia acomodada. En el caso de la duquesa, el engaño y la manipulación van constantemente unidas a ella. Junto a estos vicios del espíritu, Cervantes también nos presentará por boca de doña Rodríguez una descripción de su

cuerpo, el cual no es todo lo saludable y bello como se hubiera podido pensar en un principio:

¿Ve vuesa merced, señor Don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud por donde pasa? Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer, primero a Dios, y luego a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena. (II-XLVIII)

La belleza de la duquesa no es tan perfecta ni tan ideal como se presenta en un principio. La duquesa está llena de malos humores, que, según los conocimientos médicos de la época, había que drenarlos. Lo importante de esta escena es, primero, poner en oposición la belleza y lo desagradable: la belleza no siempre contiene la virtud, y así, la enfermedad física de la duquesa es metáfora de degradación espiritual. En segundo lugar hay que tener en cuenta la reacción de Don Quijote ante tal revelación:

- ¡Santa María! – dijo Don Quijote. – Y ¿es posible que mi señora la duquesa tenga tales desaguaderos? No lo creyera si me lo dijeran los frailes descalzos ... Pero tales fuentes y en tales lugares, no deben de manar humor, sino ámbar líquido. ( ibid.)

Don Quijote sigue empeñado en describir la belleza femenina en términos literarios y provee una descripción idealizada del cuerpo de la duquesa por el que corre ámbar líquido. Lo que no saben Don Quijote y doña Rodríguez es que tanto la propia duquesa como Altisidora escuchaban a escondidas la conversación. Altisidora también resulta afectada por los comentarios de la dueña. Ésta dice de Altisidora que “tiene más de presunción que de hermosura”(ibid.). Toda la conversación ha tenido como finalidad el explicarle a Don Quijote el problema de la hija de la dueña, a quien compara con Altisidora y con la duquesa. Hasta aquí podría pensar el lector que tales descripciones físicas se deben al celo de doña Rodríguez por alabar a su hija. Pero la confirmación de

que tales descripciones son verdaderas se desprende de la reacción de la duquesa y de Altisidora, las cuales al escuchar toda la conversación entran en el aposento de Don Quijote, que queda a oscuras, y la emprenden contra Doña Rodríguez y Don Quijote, el cual piensa que todo es obra de los encantadores. Arthur Efron en su artículo “Bearded Waiting Women, Lovely Lethal Female Piratemen: Sexual Boundary Shifts in *Don Quixote Part II*” (1982) explica el desenlace de esta escena en los siguientes términos: “It is as if the great secret has been given away, not merely the secret of the fountains/drains, but that of the actual body in its grossness, vulnerability, and indifference to social class.”(160). La violencia que despliega la duquesa en esta situación presupone que la relación clase social y belleza del cuerpo femenino deben ir unidas, relación que Cervantes desintegra y la convierte en metáfora social para hacer ver la decadencia de la clase aristocrática a través de la decadencia física.

### 3.2 ALTISIDORA

Este personaje revela el mismo grado de actividad y de capacidad para la burla que la duquesa. El Saffar resalta este carácter emprendedor de los personajes femeninos de la segunda parte:

What must also be noted and accounted for in Part II is the female character’s final escape from their exclusive role as objects of the erotic fantasies of their desiring lovers... The woman defined solely as the object of desire is replaced in Part II by a whole collection of women – single and married, young and old – who exist independent of the erotic conflict. (8)

Altisidora está efectivamente excluida de cualquier triángulo amoroso, aparte del que ella misma crea haciéndole creer a Don Quijote que está enamorada de él. Su único interés, sin embargo, no es otro que el ser reconocida y valorada a los ojos de los

duques. Altisidora llega a los extremos a los que no puede llegar la duquesa, y por ello, inusualmente, es la que toma la iniciativa en el cortejo amoroso a Don Quijote, convirtiéndose así en rival de Dulcinea. Por lo tanto, ambos personajes serán interdependientes por lo que respecta a las burlas de Altisidora.

Don Quijote se muestra empeñado en resistir los avances de Altisidora, y resiste gracias a la fe que todavía tiene en Dulcinea. Recordemos que la única descripción que tenemos de Altisidora es la de doña Rodríguez: “tiene más de presunción que de hermosura”(II-XLVIII). El narrador nos niega cualquier descripción de Altisidora, sea ésta idealizada o no. Su apariencia física se nos ofrece desde dos perspectivas: la de Don Quijote y la de la dueña. El lector no puede confiar en la perspectiva de Don Quijote, ya que éste ya había transformado en su imaginación a Maritornes en una hermosa doncella. En cuanto a la dueña, ésta valora la desenvoltura de Altisidora por encima de su belleza. La reacción violenta de Altisidora así parece confirmarlo, y nos recuerda la afirmación de la pastora Marcela de que el cuerpo sin los adornos del alma, no debe parecer hermoso aunque lo sea. La única vez que el narrador nos ofrece su punto de vista sobre la belleza de Altisidora es cuando en la última burla, hace el papel de muerta, y en esta ocasión “hacía parecer con su hermosura hermosa a la misma muerte” (II-LXIX). Altisidora está recreando el tópico literario de la muerte por amor y en su inclusión en el mundo de ficción el narrador la idealiza, de la misma manera que idealiza la presentación de la muerte: “Tenía la cabeza sobre una almohada de brocado, coronada con una guirnalda de diversas y odoríferas flores tejida, las manos cruzadas sobre el pecho, y entre ellas un ramo de amarilla y vencedora palma”(ibid.). A continuación aparece un personaje que explica cómo ha de volverse a Altisidora a la vida. Sancho tiene otra vez el poder de

desencantar, en este caso de resucitar, pasando, eso sí, por otro suplicio físico, que en esta ocasión resulta mucho más grotesco que los azotes para desencantar a Dulcinea: Sancho debe consentir en ser pellizado y abofeteado por una dueña cuyas manos iban “oliendo a vinagrillo”(ibid.) La belleza ha sido presentada al principio de la burla, y ésta termina con la grotesca escena de Sancho abofeteado en el contexto de una parodia de tema caballeresco. Posteriormente, la burla continuará al cabo de unas horas. Durante esta nueva burla, Altisidora narra su también paródico descenso a los infiernos. Hasta este momento las intervenciones de Altisidora han sido discursos a imitación del modelo literario que provee el tema del amor cortés en la novela de caballerías. Este denominador común en sus intervenciones se altera al final de esta burla, cuando, enojada, Altisidora se dirige a Don Quijote en estos términos:

¡Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido; que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme. (II-LXX)

Estamos ante una muestra de discurso envilecido diametralmente opuesto a la elocuencia de Marcela o de Dorotea. El elemento femenino es una vez más responsable de los deseos frustrados de Don Quijote. La negación de Altisidora como sujeto del deseo repercute en la visión de Don Quijote como objeto deseado, y así se agudiza la soledad del héroe al no ser reconocido por el otro. Con esta última intervención de Altisidora, Don Quijote renuncia finalmente a su puesto en este reducto social que representa el castillo de los duques.

### 3.3 LAS DUEÑAS BARBUDAS Y EL TRAVESTISMO

El episodio de Dorotea en la primera parte de la novela nos introdujo en el tema del travestismo femenino, recurso literario propio de la novela sentimental, muy de moda en la época. Básicamente, Dorotea tenía que ocultar sus características femeninas bajo los ropajes masculinos para salir al mundo y buscar la reparación de su honra. Sin embargo el disfraz le sirve de muy poco a Dorotea, ya que no puede esconder por completo su hermosura. Cervantes, en la segunda parte, también utiliza el recurso del travestismo femenino: en los casos de Claudia Jerónima y Ana Félix. Encontramos a Ana Félix por primera vez en el capítulo LXIII vestida con atuendos árabes masculinos, y aunque el narrador la describe como un mancebo gallardo y hermoso, el consabido momento de la anagnórisis no llega nunca. Recordemos que en el episodio de Dorotea, sus cabellos largos y rubios denuncian su verdadera condición. Por lo tanto, lo que acusa la vestimenta de Ana Félix es realmente su iniciativa y disposición masculina a la acción, puesto que es ella la que salva a su prometido don Gregorio de los perversos deseos de los moros. En cuanto a Claudia Jerónima, Barbara Fuchs, en su artículo de 1996 “Border Crossing: Transvestism and ‘Passing’ in *Don Quixote*”, resume las características de este personaje de la siguiente manera:

The episode of Claudia Jeronima, the bandit’s transvestite daughter in II, 60, echoes Dorotea’s case in a *noir* vein. It would be difficult to cast Claudia as damsel in distress: she lives among bandits and when she dresses as a man in order to take her own revenge for a perceived offense her costume includes a pair of pistols, a gun and a dagger. Her style is more definitely more Amazon than page-boy, and she is revealed as a woman only when she herself chooses. (12)

En ambos casos, el disfraz prueba su eficacia puesto que ambas heroínas logran ocultar su verdadera identidad, y la revelación de su condición femenina parte de ellas. Al

preguntarle el virrey a Ana Félix: “Dime arráez, ¿eres turco de nación, o moro, o renegado?”, ella contesta, “Mujer cristiana” (II-LXIII) De igual manera, al ver Don Quijote y Roque Guinart aproximarse un jinete, el narrador la describe como “mancebo, al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde” y aunque luego el narrador utiliza términos femeninos para referirse a ella, “hermosa figura” , la heroína deshace cualquier tipo de ambigüedad al presentarse ella misma: “ Yo soy Claudia Jerónima” (II-LX) De esta manera el efecto erótico que se había logrado en el episodio de Marcela al mantener el interés del lector hasta el final de la escena, se anula en los casos de Ana Félix y Claudia Jerónima, y se resalta la dimensión social de ambas. Ana Félix revela inmediatamente su religión cristiana junto a su condición femenina, y Claudia Jerónima descubre junto a su identidad la de su padre, que al igual que Roque Guinart es un bandolero.

En esta segunda parte de la novela encontramos también otro tipo de travestismo, mucho más grotesco, en un episodio en el que Don Quijote está directamente relacionado: la burla de las dueñas barbudas en el castillo de los duques. Cervantes nos introduce paulatinamente en la burla haciendo varias referencias a las barbas, a modo de prolepsis. Tales dueñas vendrán precedidas por el escudero Trifaldín el de la Blanca Barba; la dueña Dolorida compara la bondad de Sancho Panza con la longitud de la barba de Trifaldín: “¡Oh tú, el más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante en los presentes ni en los pasados siglos, más luengo en bondad que la barba de Trifaldín!” (II-XXXVIII). A lo que, siguiendo con el tema, Sancho responde:

De que sea mi bondad, señora mía, tan larga y tan grande como la barba de vuestro escudero, a mí me hace muy poco al caso; barbada y con bigotes tenga yo mi alma cuando desta vida vaya, que es lo que importa, que de las barbas de acá poco o nada me curo. (ibid.)

Irónicamente, las barbas de las que dice Sancho que no le interesan, tendrán para él más importancia de la que cree. El cortejo de las dueñas, vestidas de negro y con los rostros cubiertos, ha despertado el deseo de Sancho, el cual “andaba muerto por ver el rostro de la Trifaldi y de algunas de sus muchas dueñas” (ibid.) Este deseo será satisfecho, aunque no así las expectativas del escudero, el cual no ha notado que la voz de la dueña era “ antes basta y ronca que sutil y delicada” (ibid.) :

Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron los antifaces con que cubiertas venían y descubrieron los rostros, todos poblados de barbas, cuáles rubias, cuáles negras y cuáles albarrazadas, de cuya vista mostraron quedar admirados el duque y la duquesa, pasmados Don Quijote y Sancho, y atónitos todos los presentes. (ibid.)

Las expectativas de Don Quijote también se han visto frustradas, ya que al tener conocimiento de que la dueña Dolorida era conocida también por Condesa Trifaldi, empieza a crearse una figura aproximada de ella: “Cuando las condesas sirven de dueñas, será sirviendo a reinas y emperatrices, que en sus casas son señorísimas que se sirven de otras dueñas” (ibid.). En el mundo fantástico de Don Quijote no se concibe la fealdad física en relación con emperatrices y reinas, pero la fantasía de Don Quijote queda destruida al descubrirse las falsas dueñas sus barbas. La representación nos vuelve a introducir en el mundo literario de las novelas de caballería, puesto que las barbas son producto de un encantamiento. La condesa Trifaldi llora de esta manera la pérdida de su belleza:

Esta manera nos castigó aquel follón y malintencionado de Malambruno, cubriendo la blancura y morbidez de nuestros rostros con la aspereza de esta cerdas; que pluguiera al cielo que antes con su desmesurado alfanje nos hubiera derribado las testas, que no nos asombrara la luz de nuestras caras con esta borra que nos cubre; porque si entramos en cuenta, señores míos, ( y esto que voy a decir agora lo quisiera decir hechos mis ojos fuentes; sin humor y secos como aristas, y así lo diré sin lágrimas), digo, pues, que ¿adónde podrá ir una dueña con barbas? ¿Qué padre o

qué madre se dolerá de ella? ¿Quién la dará ayuda? Pues aún cuando tiene la tez lisa y el rostro martirizado con mil suertes de mejunjes y mudas apenas halla quien la quiera, ¿qué hará cuando descubra hecho un bosque su rostro? (ibid.)

La dueña Dolorida une la condición social y la belleza. Sancho nos recuerda el aspecto negativo de las mujeres que sirven de dueñas: “Donde interviniesen dueñas no podía suceder cosa buena... pues todas las dueñas son enfadosas e impertinentes, de cualquiera calidad y condición que sean.” (II-XXXVII) La condesa Trifaldi, consciente del mal nombre que se le da a las dueñas popularmente, y del aspecto físicamente grotesco que les dan las barbas, alude al hecho de que la fealdad no produce más que rechazo, y así lo demuestra Sancho al no querer participar en el desencanto de las dueñas: “Yo no me pienso moler por quitar las barbas a nadie” (II-XL) La ironía es que, como dice Fuchs, “the beards cannot be removed by the transvestites themselves to produce the anagnorisis and secure the sympathy of their “real” male saviors. In fact, the *dueñas* beardedness (hermaphroditism if you will) is the problem, rather than the solution, and the moment of revelation comes when their *maleness* is exposed” (12). Comparemos la aventura de Marcela con la de las dueñas barbudas y la reacción de Sancho en ambas. Éste ve con buenos ojos la aventura de Micomicón: la princesa es bella y joven y su desgracia mueve a la conmiseración de los circunstantes, incluido Sancho. Además, el proyectado matrimonio de Don Quijote con la heredera de l reino Micomicón le reportará a Sancho su tan deseada ínsula. Sin embargo, en la aventura de las dueñas barbudas, Sancho muestra su repulsa hacia ellas, repulsa que viene dada por su condición de dueñas (clase social) y por su aspecto físico, y la única razón por la que consiente participar en la aventura de Clavileño para desencantar a las dueñas es la promesa del duque de hacerle gobernador de una ínsula. Al contrario que Don Quijote, cuya imitación de Amadís le

lleva a socorrer a todo aquel que se encuentre en dificultades. Sancho reflexiona esta vez sobre su papel de escudero y rechaza su propia inserción en el esquema literario:

¿Qué tienen que ver los escuderos con las aventuras de sus señores? ¿Hanse de llevar ellos la fama de las que acaban, y hemos de llevar nosotros el trabajo? ¡Cuerpo de mí! Aun si dijese los historiadores: “ El tal caballero acabó la tal y tal aventura; pero con ayuda de fulano su escudero, sin el cual fuera imposible el acabarla...” Pero ¡que escriban a secas: “Don Pralipomenón de las Tres Estrellas acabó la aventura de los seis vestiglos”, sin nombrar la persona de su escudero, que se halló presente a todo como si no fuera en el mundo! Ahora, señores, vuelvo a decir que mi señor se puede ir solo y buen provecho le haga; que yo me quedaré aquí en compañía de la duquesa mi señora. (II-XL)

Como hemos dicho, únicamente la promesa de la ínsula hará participar a Sancho en la aventura de Clavileño, aunque siempre mostrando su desagrado hacia las dueñas. De esta manera se produce la inserción de Sancho en el esquema literario de las novelas de caballerías. En su caso, su objeto deseado es la ínsula y el mediador para lograrla es su participación en los desencantos de figuras femeninas físicamente desagradables. La ironía es que Sancho, al contrario que Don Quijote, sí logrará hacer realidad su deseo, para, al final, renunciar a él.

#### 4. CONCLUSIÓN AL CAPÍTULO II

En la segunda parte del *Quijote* se encuentran diversos tipos femeninos cuya belleza ha sido degradada por varios factores: la de Dulcinea gracias al engaño de Sancho y los duques; la de la duquesa por las “fuentes” de sus piernas; la de Altisidora por su caracterización verbal; y, por último, contemplamos el retrato grotesco de la feminidad de las dueñas, envilecida por la masculinidad. Recordemos que en la primera parte el objetivo de Don Quijote era resucitar la Edad de Oro siguiendo el código caballeresco destinado a “defender las doncellas, amparar las viudas, y socorrer a los huérfanos y

menesterosos” (I-XI). En la segunda parte las doncellas no necesitan quien las defienda. La duquesa establece una relación de poder entre ella, el caballero y su escudero. Altisidora, al final de sus burlas, rechaza a Don Quijote dirigiéndole varios insultos. Ana Félix y Claudia Jerónima saben defenderse ellas sola: la primera gracias a su astucia, la segunda utilizando la violencia. En cuanto a las dueñas barbudas, ésta tampoco necesitan ayuda y el tema de su desencanto queda inconcluso, ya que no se las vuelve a ver transformadas de nuevo en mujeres sin barbas. Por último, Dulcinea, en la visión de Don Quijote en la cueva de Montesinos, tampoco requiere ayuda, aparte de la monetaria, puesto que le da la espalda a Don Quijote y huye. La única mujer que sí le solicita ayuda al caballero es doña Rodríguez, la cual le pide a Don Quijote intercesión para reparar la honra perdida de su hija. Para ello el duque trama una nueva burla en la que Don Quijote y un lacayo, haciéndose pasar por el burlador de la honra de la hija de doña Rodríguez, deben acometerse a caballo como en una justa medieval. Pero en el último momento, el lacayo al ver al ver el rostro de la hija, detiene la justa y consiente en casarse con ella. Doña Rodríguez, al descubrir la identidad del lacayo, pide explicaciones, y la única que encuentra Don Quijote es que “los malos encantadores que me persiguen , los cuales, invidiosos de que yo alcanzase la gloria deste vencimiento, han convertido el rostro de vuestro esposo en el de este que decís que es lacayo del duque.” (II-LVI) Así pues, tampoco en este caso hay aventura caballeresca, y todo por culpa de la belleza de una mujer.

Ya hemos apuntado también el hecho de que la actitud de Don Quijote respecto a las mujeres cambia en la segunda parte de la novela. Teresa Aveyra nos recordaba que

en la segunda parte Don Quijote encuentra mujeres reales, especialmente en el castillo de los duques, por las que experimenta atracción:

Hay que notar su temor a la proximidad de la atrevida doncella [Altisidora], su confesión de que los deseos de ésta “engendraron en su pecho confusión” (II-58) ... después parece dolerse del bloqueo erótico que se disfraza de fidelidad a Dulcinea: “yo no tuve esperanza que darle, ni tesoros que ofrecerle porque los más [no ya *todos* como hubiera dicho en el primer *Quijote*] tengo entregados a Dulcinea...” (II-67)

Es también notable su actitud hacia otras mujeres. Las doncellas “hermosas como una flores” que la duquesa destina su servicio no son ya damas ideales, sino mujeres de carne y hueso que despiertan, simultáneamente, su deseo y su temor, hasta hacerle poner tajantemente – él mismo lo expresa – “una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad.” (II-44) Doña Rodríguez, con toda su dueñez a cuestas, levanta en él una tempestad similar: “¿Quién sabe [se pregunta el tímido] si esta soledad, esta ocasión y este silencio despertará mis deseos?” y aunque intenta tranquilizarse (“¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes?) termina diciendo a la mujer: “...ni soy de mármol, ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche ... y en una estancia cerrada ...y secreta...” (II-48)

Salidos amo y mozo del palacio ducal, el primero tiene nueva ocasión de galantear. A las dos rubias y fingidas pastoras, cuyo convite acepta, pondera: “¡...he quedado atónito de ver vuestra belleza!”, cuando ellas – que saben ya de Dulcinea – declaran que “en toda España le dan la palma de la hermosura”, el hidalgo corrige: “... si ya no lo pone en duda vuestra sin igual belleza.” Afirma que las falsas pastoras “son las más hermosas doncellas ... que hay en el mundo” y se ofrece a sostener tal verdad con las armas en la mano. En todos estos galantes afanes, apenas si dos veces se acuerda de añadir a los superlativos que aplica a la belleza de las zagalas – como un estribillo impuesto y gastado por la costumbre – “exceptuando sólo a la sin par Dulcinea del Toboso” (II-58). (475)

Por tanto, Dulcinea ya ha perdido su poder absoluto sobre el caballero, y, al ir desdibujándose paulatinamente el objeto del deseo, el esquema del deseo triangular se ve afectado irremediamente. El mediador, Amadís, va dejando poco a poco de ejercer su influencia sobre Don Quijote y esto afecta la naturaleza de la imitación del héroe caballeresco. Don Quijote, más introvertido en esta segunda parte, sustituye los lances caballerescos por juiciosos consejos (El Saffar), como los que le dedica a Sancho para

gobernar su ínsula o como los que utiliza para reprender la frivolidad de Altisidora. En conclusión, la quiebra de la estructura triangular del deseo coincide con la recuperación de la cordura del protagonista y ella le llevará a la muerte.

También hemos tratado el hecho de la inserción de lo social en la segunda parte del *Quijote* y cómo determina de manera negativa la idealización de la belleza femenina. El ambiente alejado del medio social de la primera parte había propiciado la aparición de mujeres excepcionales, no sólo en cuanto a su belleza, sino en todos los sentidos, como la determinación de Marcela y de Dorotea, la honestidad de Luscinda, Zoraida y sus penalidades para convertirse a la religión cristiana... En la segunda parte existe un cuestionamiento en la idea neoplatónica de que la belleza contiene la virtud, puesto que no encontramos el mismo tipo de belleza que en la primera parte. En el primer *Quijote*, la belleza femenina estaba asociada a lo delicado, frágil, ideal... En 1615 las mujeres están descritas en términos de gallardía, bizarría, desenvoltura, es decir, en términos asociados a lo masculino. Y, además, la belleza de estos personajes femeninos no es perfecta: las piernas de la duquesa, la caracterización verbal de Altisidora, que acaba por confirmar que donde no hay virtud no hay belleza tampoco. Hay, por tanto, una fealdad latente en estos personajes que tendrá un fuerte impacto emocional en Don Quijote, ya que éste ya no transforma a las mujeres feas en bellas, sino que las ve como realmente son, incluidos sus defectos, los cuales transforma Cervantes en metáfora social. Como dice Casaldueiro: “El Barroco cree necesario incorporar a la belleza la fealdad del mundo.”(373) Ya no encontramos en la novela de 1615 la belleza idealizada de los campos de La Mancha, sino que en un gesto barroquizante, Cervantes opone la figura del caballero soñador a la sociedad: “El ideal se crea en oposición a la realidad social y

humana; no trata, el hombre barroco, de perfeccionar la realidad o eliminarla, sino de oponerse a ella, de dominarla y someterla.” (ibid.) El elemento femenino integrado en su contexto social revela un lado grotesco que Don Quijote no podrá someter a las transformaciones de su mente a las que nos tenía acostumbrados en 1605. La representación deformante del cuerpo femenino gana terreno en el segundo *Quijote*, y con ella llega la decepción del héroe derrotado al no poder defender la belleza sin igual de Dulcinea, una Dulcinea que ya no tiene razón de ser en el mundo urbano en el que Don Quijote se ve inmerso en 1615.

## CAPÍTULO III

### LA MUJER GROTESCA EN *LOS LOCOS Y LOS CUERDOS*, DE MARCO DENEVI

#### 1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO III

Sabida es la influencia del *Quijote* en las letras hispanoamericanas, no sólo en las obras de ficción, sino también en su vertiente ensayística. En este último caso, Frederick Viña, en el prólogo a *Don Quijote. Meditaciones hispanoamericanas*, afirma que una de las principales características definitorias de los estudios cervantinos en Hispanoamérica es la “preponderancia de interpretaciones personales”(x, vol. I) y, en general, califica el estado de la obra cervantina en Hispanoamérica como “más quijotesca que cervantista”(xi) Por ejemplo, Jorge Mañach en 1950 publica su *Examen del Quijotismo*, en el que, a partir del término “quijotismo” y del término “pancismo”, propone un análisis caracteriológico, así como también propone un análisis de la cultura hispanoamericana. Julio E. Rozo Rozo publica en 1999 *Sancho Panza, gobernador y juez frente a la legislación colombiana* que básicamente es un contraste entre el derecho y las leyes en Colombia y los diálogos que sobre materia legislativa sostienen Don Quijote y Sancho. Tal tratamiento de la obra de Cervantes evidencia la opinión de muchos estudiosos sobre el Quijote como compendio de muchas disciplinas. Por otra parte, entre los poetas hemos de mencionar a Rubén Darío, quien dedica poemas laudatorios a las figuras de Don Quijote y Cervantes y que además contienen reflexiones sobre el arte de escribir. Borges también dedica parte de su producción literaria a las figuras de Don Quijote y Cervantes y escribe el relato “Pierre Menard, autor del

Quijote”<sup>1</sup>, en el que tomando como punto de arranque el tema de la reescritura, propone un complicado juego de autorías del texto. Juan Montalvo también utiliza el tema de la reescritura, aunque bastante tempranamente, en su libro *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable* (1895), escrito en el mismo tono y estilo que el *Quijote* de Cervantes, y en el cual el autor pone énfasis en la moralidad y en la crítica social. También es destacable la influencia de Cervantes y Don Quijote en un género tan genuinamente hispanoamericano como el microcuento, por ejemplo la *Parábola de la literatura, la locura, la cordura y la ventura* (1987) de Andrés Gallardo. También el *Quijote* ha tenido repercusiones en el cuento breve: mencionaremos al colombiano Pedro Gómez Valderrama y su *En un lugar de las Indias* en el que hace uso de la conjetura histórica para proponer la posibilidad de que a Cervantes se le hubiera dado un cargo en las Indias, tal y como él mismo había solicitado a la Corona.

Por último hemos dejado a Marco Denevi y el género teatral, ya que nos centraremos en su pequeña obra para teatro *Los locos y los cuerdos*, obra en la que recrea las figuras de Don Quijote, Sancho y una figura femenina inspirada en la Celestina de Fernando de Rojas. Pero el teatro no ha sido el único género cultivado por este autor, como tampoco es ésta la única vez en la que ha utilizado personajes de textos consagrados por el tiempo. A este respecto Denevi inventa una forma literaria, que consiste en breves textos de ficción, en los que este autor da forma a ciertas ideas suyas sobre la realidad y la ficción, y a los que llama genéricamente “falsificaciones”. Acerca

---

<sup>1</sup> Para más referencias bibliográficas ver Diana de Armas Wilson, *Cervantes, the Novel and the New World*. New York: OUP, 2000; Luis Correa-Díaz “América como Dulcinea: la salida transatlántica de Cervantes”, en *Hispanic Journal*, 21,2(2000 Fall); José Toribio Medina, *Estudios Cervantinos*, Santiago de Chile: Fondo Historiográfico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.

de la naturaleza de estas “falsificaciones”, Juan Carlos Merlo, en el prólogo al tomo IV de las obras completas de Denevi, afirma que:

Estamos, pues, ante el viejo tema del tratamiento renovado de motivos literarios preexistentes y ya canónicos. Pero en el caso de las “falsificaciones” de Denevi no podemos hablar de un ejemplo más de escritura intencionadamente apócrifa. Aquí hay que calar más hondamente en el sentido último de este aparente juego en el que las criaturas imaginarias dejan de ser como han sido o de hacer lo que han hecho para convertirse en arquetipos. Esta análisis nos arrastra al medio mismo de estas “falsificaciones”: la concepción deneviana de la realidad y la ficción”. (11)

Esta concepción está generada por la idea de la multiplicidad de lecturas de un texto. Hay tantos textos como lectores y cada lector hace una lectura personal de la realidad. Merlo continúa:

Narrador al fin, sabe que los personajes y situaciones con los que se maneja en las “falsificaciones” no son otra cosa que una versión probable – y siempre arbitraria – de una “realidad” imaginada alguna vez por algún autor... Por eso él [Denevi], con similares derechos a los que ostentó el autor primero, vuelve a contar las cosas en versiones igualmente probables. (13)

Para Merlo, el concepto de realidad no existe en la obra de Denevi, porque la realidad, dotada de las características de probabilidad y arbitrariedad, se presta a constantes reinterpretaciones, lo cual anula la singularidad de la realidad. Para Denevi, cada texto no es más que una probabilidad entre muchas y ningún texto literario, por canónico que sea, está cerrado a nuevas versiones futuras.

Todo lo que se ha mencionado anteriormente en cuanto a las “falsificaciones”, puede aplicarse a la obra de teatro objeto de nuestro estudio: *Los locos y los cuerdos*. En esta breve pieza teatral, Sancho llega a una aparente posada en el Toboso, que en realidad es un prostíbulo regentado por una mujer de nombre de claras reminiscencias literarias: Celesta. Sancho le pregunta a Celesta por el paradero de Dulcinea, lo cual da lugar a una larga explicación por parte de Sancho sobre quiénes son Don Quijote, Dulcinea, a qué se

dedican los caballeros andantes, etc. Cuando Celesta se entera de que la intención última de todo caballero andante es convertirse, al menos, en virrey como recompensa tras ganar alguna batalla, ve en esta situación grandes posibilidades para obtener beneficios económicos, y, junto con la complicidad de Sancho, decide hacerse pasar por la mismísima Dulcinea. Sancho, al hacer entrar a Don Quijote en el prostíbulo, intenta convencer a su amo de que realmente se trata del palacio en el que habita Dulcinea y de que la imposibilidad de que Don Quijote pueda ver todo el esplendor de este palacio se debe a un encantamiento del mago Merlín. Seguidamente, Sancho le advierte que probablemente Merlín haya mudado la belleza de Dulcinea, a lo que responde Don Quijote que los únicos requisitos que ha de reunir su dama son ser mujer y de buena posición social. Cuando aparece Celesta, ante el horror de Don Quijote, se establece un diálogo entre ambos en el que la mentira es el principal hilo conductor: Celesta intenta convencer a Don Quijote de que es Dulcinea, y Don Quijote intenta convencer a Celesta de que es un caballero andante en busca de fortuna. Pero Don Quijote llega más lejos y le pide dinero a Celesta para continuar con sus empresas andantescas, a lo cual accede Celesta, pensando siempre en una futura recompensa mayor. Al abandonar el prostíbulo, Don Quijote le encarga a Sancho que le busque otra Dulcinea, ya que Celesta no cumple las expectativas del caballero de lograr una vida cómoda mediante un matrimonio de conveniencia.

Denevi recrea en *Los locos y los cuerdos* tres personajes claves de la historia de la literatura española: Don Quijote, Sancho y Celestina. Estos personajes están dotados de una dimensión humana en sus respectivas obras que les convierte en personajes verosímiles. Hemos asistido a la evolución psicológica de Don Quijote, que va del

encanto de las novelas de caballería al desencanto de la realidad. Por su parte, Celestina, la prostituta vieja y desdentada, se erige en ciertas ocasiones en la voz de la experiencia frente a los más jóvenes y les insta a disfrutar de la juventud, al mismo tiempo que se lamenta de no haber gozado más en sus años jóvenes. Celestina tiene un pasado que ha determinado su evolución psicológica hasta el momento en el que empieza la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y por tanto no solamente es un soporte para representar ciertos vicios. En cuanto a Sancho, también apreciamos la dimensión humana que aporta su evolución psicológica en las dos partes de la novela y que se aprecia mejor en el reconocimiento de las propias limitaciones al renunciar a su papel de gobernador de la ínsula, y, asimismo, en su progresiva “quijotización” al intentar mantener los ideales, ya destruidos al final de la segunda parte, que rigen las andanzas del caballero. Sin embargo, la fama de ambas obras termina por darles un carácter de universalidad a sus personajes principales y con ello se opera también un proceso reduccionista que los convierte en símbolos. Don Quijote se convierte con el tiempo en símbolo del idealismo, el utopismo, la fidelidad a la amada; por su parte, Celesta se convierte en símbolo de la astucia, de la avaricia, de la incitación al amor físico; Sancho en símbolo del pragmatismo, del sentido común en contraste con el idealismo de su señor. Denevi, para su recreación, hace uso de este proceso reduccionista y convierte a los tres protagonistas en meros soportes de lo que tradicionalmente simbolizan de una manera universal, para precisamente, anular estos valores comúnmente atribuidos a estos tres personajes. Por esta razón se requiere la competencia de un lector medianamente familiarizado con los textos originales en los que aparecen Don Quijote, Sancho, Celesta, para lograr una comprensión óptima de la pieza teatral de Denevi. En *Los locos y los cuerdos* vamos a

contemplar a un Don Quijote que poco o nada tiene que ver con el héroe cervantino, sino que está marcado por el antiutopismo y por la ausencia de una Dulcinea a la que guardar fidelidad. Celesta tampoco tiene mucho en común con la Celestina de Rojas, aparte de su condición de prostituta y de su vejez, puesto que no consigue desplegar la suficiente astucia como para lograr sus fines. De los tres personajes, Sancho es el que mantiene más fielmente sus características originales, las cuales oscilan entre el pragmatismo, que se evidencia en su complicidad con Celesta para salir beneficiado de la situación, y en la fidelidad al caballero. En conclusión, la pieza teatral de Denevi es básicamente una parodia del héroe cervantino y de la Celestina de Rojas tomando como punto de arranque la universalidad de ambos personajes para, posteriormente, desmitificarlos. Sin embargo, esta obra no se presenta como una mera posibilidad experimental: el autor no nos propone el acto quimérico de confrontar ambos personajes. Éstos han sido recreados desde la perspectiva del siglo XX, que aporta, especialmente al personaje de Don Quijote, un pragmatismo del que el personaje original carecía. Es precisamente este pragmatismo en Don Quijote el factor que acabará por desmitificar también al personaje de Celesta.

## 2. CELESTA, PERSONAJE INSPIRADO EN LA CELESTINA, DE FERNANDO DE ROJAS.

Ya dijimos en el primer capítulo de esta tesis que el lugar típico de la primera parte del *Quijote* era la venta, lugar tópico apropiado para la burla, el engaño y la prostitución. Es en una venta donde Don Quijote es armado caballero en presencia de dos prostitutas, a las que Don Quijote transforma en damas y a la que da el nombre de doña Tolosa y doña Molinera. Es también en una venta donde Sancho acaba siendo manteado.

Sin embargo, es también en una venta donde se reúnen todas las bellezas (excepto Marcela) que han ido apareciendo a lo largo de la primera parte de la novela. Ya mencionamos también de qué manera el espacio de la venta funciona como reducto alejado de cualquier contexto social, y que, por tanto, reúne el requisito del aislamiento que favorece el que se den cita tantas historias de carácter sentimental con sus respectivos desenlaces felices, sin comprometer la verosimilitud de la trama que pudiera darse en un contexto más urbano. Así pues, la venta queda ennoblecida por la presencia de los ideales que rigen la vida de Don Quijote: la belleza y la justicia.

*Los locos y los cuerdos* tiene lugar en una venta en el pueblo del Toboso, a la que, sin embargo, Sancho llama “posada”, sin duda para facilitar el chiste fácil de Celesta: “El nombre es lo de menos. Si quiere llámela posada que posaderas no faltan.” (137) Con este comentario burlesco de Celesta se le informa al lector de cuál es la naturaleza del establecimiento. Sin embargo, Sancho permanece en el local a preguntar referencias del paradero de Dulcinea: “La que yo busco es toda una dama.”(137) La simple mención de la palabra “dama” en el prostíbulo y en presencia de Celesta, a la que las acotaciones del texto describen como “una mujerona terrible, vestida de colorinches”(137), establece un fuerte contraste. Sin embargo, Celesta anula este contraste al igualar moralmente a todas las mujeres: “Hoy no dispongo de damas. Pero para mañana le consigo una” (137) La ingenuidad de Sancho, que realmente cree que Dulcinea existe se opone al escepticismo de Celesta: no hay damas, todas las mujeres, independientemente de su clase social, son susceptibles de ser corrompidas moralmente. Sancho insiste en que le indique dónde vive la dama que busca y, seguidamente, Celesta adopta el papel de mediadora, de acuerdo con su trasunto literario: “¿Vive en el Toboso?

Entonces la conozco. Las conozco a todas. Explíqueme de quién se trata y veré qué puedo hacer por usted.”(137-8) Pero Sancho, antes de mencionar el nombre de Dulcinea, pone en antecedentes a Celesta sobre la situación. Básicamente le explica la naturaleza del deseo triangular que impulsa las acciones del caballero: Don Quijote es un caballero andante cuya misión es enderezar entuertos, proteger viudas y doncellas y pasar mil calamidades para hacerse merecedor del amor de su dama. Todas las explicaciones de Sancho le resultan bastante extrañas a Celesta, ya que ésta no participa del trasfondo literario que inspira a Don Quijote. El trasfondo literario de Celesta es totalmente diferente (e incluso opuesto) y se relaciona más con el género picaresco. Por ello, al mencionar Sancho las palabras “viudas y doncellas”, Celesta las aplica a su propio contexto con el consiguiente efecto cómico: “También yo me especializo en doncellas y viudas.”(138) La mención de mujeres desamparadas también tiene ecos irónicos en la primera parte de la obra, durante la visita de Don Quijote a la primera venta, en la que el ventero ironiza a propósito del interés de Don Quijote en proteger a viudas y doncellas:

El ventero, que como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de creerlo cuando acabó de oírle semejantes razones, y, por tener qué reír aquella noche, determinó de seguirle el humor; y, así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía, y que tal prosupuesto era propio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras... donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo muchas doncellas.(I-III)

La figura del ventero, así como la figura de Celesta, quedan asimiladas en virtud de la concepción de lo femenino como objeto de deseo degradado que se deriva de la burla hacia los ideales de Don Quijote. Mientras que para éste las mujeres desvalidas son un medio para alcanzar el amor de una sola mujer, para el ventero y para Celesta son

los objetos propiamente dichos, cuya posesión física constituye el fin en sí mismo, al contrario que el amor que manifiesta Don Quijote por Dulcinea, el cual está investido de características platónicas: Dulcinea no es un ente físico y Don Quijote anula todo erotismo posible en cuanto a su cuerpo al negarse a describirlo sin hacer uso de los tópicos literarios que ha utilizado para componer su retrato: “las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.” Don Quijote siempre se muestra así de comedido en su actitud hacia las mujeres y hacia el erotismo que en él despiertan. Ni siquiera con Aldonza ha cruzado jamás palabra, todo lo cual le califica como el amante platónico por excelencia. Casualmente es esta ausencia de erotismo (ya que en la segunda parte se cuida mucho de guardar su honestidad frente a los avances de las mujeres) lo que le hace tener, en general, una buena opinión de la mujer. Don Quijote, ciertamente, no es misógino: alaba las virtudes y la belleza de los personajes femeninos que van desfilando por las dos partes de la novela, e incluso, al conocer la burla de Altisidora, Don Quijote todavía se detiene a darle consejos que modifiquen su carácter excesivamente desenvuelto. Don Quijote siempre ve en la mujer una posible aventura caballeresca y, consecuentemente, le infunde el mismo respeto que el mediador, Amadís, le produce.

En el diálogo entre Sancho y Celesta, las intervenciones de ésta última están transidas de erotismo, a lo que Sancho hace oídos sordos y continúa la conversación:

SANCHO.-... Le decía que Don Quijote se enamoró perdidamente de una dama de esta ciudad.

CELESTA.- ¿Y ella?

SANCHO.- Nones.

CELESTA.- ¡Dejármela a mí! ¡Dejármela a mí! En un periquete se la pongo más blanda que un guante. Y por nada, por una bicoca. Cien pesos.

SANCHO.- Mire que ésta es toda una señora.

CELESTA.- ¿ Casada o soltera?

SANCHO.- Soltera.

CELESTA.- Las solteras son un hueso más duro de roer.

Cada uno de estos personajes maneja un código literario diferente: aquel para el que la mente de sus respectivos autores les creó. Mientras que Celesta sigue en su empeño de igualar a todas las mujeres, independientemente de su clase social, Sancho insiste en la diferencia del status social y duda del éxito del papel de mediadora que adopta Celesta. Ambos tienen concepciones de la mujer radicalmente distintas. La de Sancho se deriva de la concepción del amor cortés presente en las novelas de caballerías, cuyas principales características son la distancia entre amante y amada y el concepto de la dama como motivo de mejoramiento espiritual ( Ruiz de Conde).<sup>2</sup> Por descontado, la dama pertenece siempre a la clase alta. Sin embargo, en *La Celestina*, Rojas cuestiona los dictados del amor cortés adoptando una postura subversiva. En su introducción a la edición de *La Celestina* de 1991, Peter E. Russell afirma lo siguiente:

El modo de presentar el amor en LC es complejo, ambiguo y a veces contrario a las ideas recibidas. Así, en la literatura amorosa tradicional se respetaba cuidadosamente la separación de las clases sociales, atribuyendo a la clase alta doctrinas y refinamientos ante el amor que los de las clases bajas eran incapaces de experimentar. LC, también fiel en esto a su postura subversiva ante los valores sociales recibidos pone en tela de juicio la validez de esta distinción. De un lado satiriza las pretensiones de los amantes de la clase alta; de otro, sin abandonar su postura satírica, sugiere que, para hombres y mujeres de la clase baja, el amor puede ser una experiencia sentimental significativa.(55-56)

---

<sup>2</sup> Las características del amor que enumera Ruiz de Conde en su libro son, entre otros:

- El amor inspiración y recompensa del servicio del caballero: deber de gentileza en la mujer.
- Humildad del caballero.
- Enamoramiento repentino.
- Búsqueda de la soledad para pensar en el amor.
- Fidelidad y constancia.
- Obediencia a la mujer.
- Celos.
- Indiferencia absoluta a todo lo que no es amor. (181-3)

Por tanto, la Celesta de Denevi, al igual que su antecesora literaria, iguala a todas las mujeres frente al erotismo y lo único que distingue a unas de otras es su iniciación sexual. Por tanto, la figura de Dulcinea, como prototipo de perfección femenina, es la que sufrirá la parodia más despiadada a manos de Celesta. Curiosamente, Denevi prescinde de la doble identidad de Dulcinea. Aldonza Lorenzo no existe en la mente de Sancho. Esta simplificación del personaje se debe sin duda al proceso reduccionista del que hemos hablado anteriormente al tratar de Don Quijote, Sancho y Celesta: para que la desmitificación de los personajes de esta obra funcione, tienen que representar los valores tradicionalmente asociados con ellos. En el caso de Dulcinea, la consideración de su alter ego Aldonza Lorenzo, añadiría una nueva dimensión al personaje de Dulcinea: por una parte, le proporcionaría un carácter más complejo; por otra parte, ensombrecería los atributos de feminidad, virtud y belleza asociados a Dulcinea. En boca de Sancho, Dulcinea sigue siendo la dama de belleza quimérica de las novelas de caballerías, y así se lo explica a Celesta:

CELESTA.- Y ahora dígame quién es la ingrata que le ha sorbido el seso a su amo.

El nombre, pregunto.

SANCHO.- Dulcinea.

CELESTA.- Dulcinea... Dulcinea... Pero oiga. En el Toboso no hay ninguna mujer que se llame Dulcinea.

SANCHO.- ¿ La verdad? Ese es un nombre de fantasía que la puso Don Quijote, porque tampoco está enterado de cómo se llama la fulana.

CELESTA.- Descríbame la por lo menos.

SANCHO.- ¿ Yo? ¿ Describirle a Dulcinea?

CELESTA.- ¿ Cómo es? ¿ Es alta, es baja, es gorda, es flaca, es rubia, es morena, es pelirroja, tiene un lunar en la mejilla, los ojos juntos, la nariz respingada, un hombro caído? Un dato, le pido un dato.

SANCHO.- ¿ De dónde quiere que lo saque? ¿ No le digo que nunca la vio?

CELESTA.- Pero si se enamoró de ella, por algo será.

SANCHO.- Por su belleza. No puedo darle ningún otro dato.

CELESTA.- Y entonces, badulaque, ¿ cómo quiere que le encuentre a una mujer de la que no sabe el nombre, ni el domicilio, ni ninguna seña particular? Su amo está loco y usted le gana.

SANCHO.- Pensé que con decirle que Dulcinea era muy hermosa bastaría.  
( *Ella se pone de pie muy enojada. Se aleja unos pasos*)  
CELESTA.- Hermosa, hermosa. Hermosas somos todas.

Celesta contrapone su idea aglutinadora de la mujer como objeto de deseo frente a la naturaleza única de Dulcinea defendida por Sancho, el cual la coloca en un nivel superior al resto las mujeres, como hemos visto cuando Sancho utiliza las palabras “dama”, “señora y “damisela”, aunque paulatinamente irá adoptando la visión de Celesta al calificar a Dulcinea con el término altamente peyorativo “fulana”. La belleza física deja de ser el rasgo distintivo que separa a unas mujeres de otras, y mucho más si consideramos la noción neoplatónica de la belleza como reflejo de la divinidad que deriva en la idea de que lo bello es digno de ser amado. Esta concepción neoplatónica de la belleza se puede aplicar a los dictados del amor cortés, en virtud del mejoramiento espiritual que implica la posesión de la dama, cuya belleza refleja su perfección en todos los ámbitos. Pero Celesta maneja un código literario diferente heredado de su antecesora: la sexualidad como objeto de compra y venta. Es precisamente el comportamiento sexual lo que coloca a un mismo nivel tanto a señoras como a simples mujeres. Rusell, al hablar de Celestina, afirma que ésta: “Niega, a base del comportamiento íntimo de las muchachas recatadas de buena familia, que haya diferencia alguna entre los deseos de ellas y los de las mujeres de las capas bajas”(64). La astucia de Celesta como mediadora se centra en este conocimiento de la sexualidad como elemento aglutinador, de ahí su interés por conocer cuáles son los rasgos físicos de Dulcinea, lo cual no sólo responde a la necesidad de localizarla, sino también a la necesidad que exige el código literario que maneja Celesta de darle corporeidad, tangibilidad a la figura de Dulcinea. Por ello no duda en utilizar términos realistas para intentar aprehender las características físicas de

Dulcinea mediante adjetivos como “gorda”, “flaca”, “baja”, así como también intenta singularizar la figura de Dulcinea mediante defectos físicos y pregunta si tiene un lunar en la mejilla, los ojos juntos o un hombro caído, términos que resultarían imposibles en el contexto literario de la novela de caballerías.

La falta de corporeidad de Dulcinea será aprovechada por Celesta para adoptar el papel de Dulcinea. Primeramente Sancho le informa de los cambios de fortuna que sufre la vida de los caballeros andantes: “Los caballeros andantes se tutean con papas, reyes y emperadores, de modo que cambian de pelo con mucha facilidad. Hoy no tienen donde caerse muertos y mañana son ricos hasta más no poder.”(140). Sancho contagia de optimismo a la prostituta vieja, optimismo que le hace concebir la idea de hacerse pasar por Dulcinea para beneficiarse de una posible recompensa económica que su asociación con Don Quijote le pudiera acarrear, lo cual no es otra cosa que el juego que propone Cervantes de convencer a los demás de algo que no es real. Sancho inmediatamente ve la inadecuación de la figura grotesca de Celesta relacionada con el nombre de Dulcinea:

CELESTA.- Dulcinea soy yo.

*(Sancho sufre un sobresalto. Se aproxima a CELESTA, la mira azoradísimo de arriba abajo. Ella se mantiene erguida e inmóvil en una postura de estatua)*

SANCHO.- ¿Usted? Pero si usted no es...

CELESTA.- *(Mirándolo por encima del hombro)* ¿No soy qué? ¿Qué iba a decir?

SANCHO.- Francamente, yo me imaginaba a Dulcinea un poco más...

CELESTA.- ¿Más joven? ¿Eso iba a decir? Tengo la juventud del corazón que la vejez de la razón no entiende.

SANCHO.- Perdone. Y más hermosa.

La belleza física se revela aquí como un factor determinante en la asimilación de los personajes Celesta-Dulcinea. En sus obras originales, ambos personajes están fuertemente determinados por sus rasgos físicos, que proporcionan pistas al lector sobre la calidad moral de ambas. Así como Dulcinea ha de ser forzosamente hermosa para

inspirar el corazón del caballero andante, Celestina ha de tener una presencia física tal que represente los vicios de la lujuria y la avaricia. Rusell apunta la importancia de los rasgos físicos de Celestina por encima de los demás personajes de la obra:

Se insiste mucho, además, en la apariencia física de la vieja, elemento que también falta en el caso de los otros personajes. Es Celestina barbuda. Tiene la cara arrugada de vieja, rasgo que intenta ocultar con la aplicación excesiva de antimonio. Lleva en la cara además un rasguño permanente que los enterados reconocen como la marca del Diablo. (85-86)

Celestina y Dulcinea se manifiestan así como personajes diametralmente opuestos: si la descripción idealizada de Dulcinea contiene todas las virtudes, la apariencia grotesca de Celestina es reflejo de sus vicios, y aunque Denevi no se expande en descripciones físicas, cuenta con la competencia intertextual del lector para llenar este vacío.

### 3. EL DESEO TRIANGULAR EN *LOS LOCOS Y LOS CUERDOS*

La adopción del papel de Dulcinea por parte de Celesta supone una original versión del encantamiento de Dulcinea en la segunda parte del *Quijote*. En este caso, Sancho es el responsable de dicho encantamiento una vez más: se vale del truco del mago Merlín que supuestamente ha encantado el palacio donde vive Dulcinea y cuyo poder es tan grande que ha podido mudar el aspecto de Dulcinea. Tanto en el *Quijote* como en la obra de Denevi, Sancho actúa movido por el interés, pero en esta pieza teatral le guía un interés muy diferente: en la obra de Cervantes, Sancho quería vengarse de la cólera su amo; en la obra de Denevi, Sancho se hace cómplice de Celesta para aprovecharse los dos de las supuestas ganancias futuras de Don Quijote. Y aunque Sancho permanece fiel a las

características de su antecesor cervantino, en esta pieza teatral nos vamos a encontrar con un Don Quijote que en poco cumple las expectativas del lector.

*(No ha pasado un minuto cuando ya vuelve SANCHO trayendo de la mano a DON QUIJOTE)*

SANCHO.- Hemos llegado.

DON QUIJOTE.- ¿Cómo? ¿En esta pocilga vive Dulcinea?

SANCHO.- *(Finge escandalizarse)* ¿Pocilga? ¿Llama pocilga a un palacio? ¿Pero no ve las torres, las escalinatas y los patios de honor?

DON QUIJOTE.- Yo no veo nada.

*(Sancho empieza a darse a sí mismo feroces mojicones)*

SANCHO.- ¡Maldito Merlín! ¡Maldito Merlín! ¡Maldito Merlín!

DON QUIJOTE.- ¿Te has vuelto loco? ¿Por qué te abofeteas? ¿Y qué tiene que hacer Merlín aquí?

SANCHO.- ¿Todavía no ha comprendido? ¿No me ha dicho miles de veces que el mago Merlín le tiene ojeriza? Y mire lo que ha hecho ahora ese canalla: le ha nublado los ojos para que usted no pueda ver el palacio de Dulcinea.

DON QUIJOTE.- ¿Tú crees?

SANCHO.- Y creo todavía más. Que ese brujo es capaz de mudarle la figura de Dulcinea en la de una vieja jamona, más fea que un cuco y más pintada que una puerta.

DON QUIJOTE.- Pamplinas. Merlín no da para tanto. (149)

La entrada de Don Quijote en escena resulta engañosa a los ojos del espectador, puesto que presenta a un Don Quijote desvalido al que Sancho lleva de la mano. Pero lejos de ser desvalido, este Don Quijote se revela como la parte fuerte del dúo caballero-escudero. Es Don Quijote el que tiene los pies en la tierra, el que provee el punto de vista racionalista al negarle a Merlín cualquier tipo de participación en la escena y al negarle, asimismo, cualquier tipo de poder o de influencia en el decurso de los acontecimientos. Se observa una evolución en el personaje que se centra en las coordenadas pasado-presente. Sancho alude a que en el pasado Don Quijote ha mencionado en innumerables ocasiones la animadversión de Merlín hacia él. Sin embargo, en el presente de esta obra, Don Quijote anula el personaje del mago. Se trata de un Don Quijote que, ya desengañado, adopta la máscara del escepticismo y deja de utilizar el código literario de

la literatura caballeresca. A medida que avanza la obra, el escepticismo de Don Quijote se hará más patente hasta el punto de desembocar en el antiutopismo, el cual se manifiesta en la quiebra de todos los presupuestos literarios de la novela de caballerías, y, por ende, en la quiebra de los elementos que integran el deseo triangular. El antiutopismo de Don Quijote se manifiesta en dos áreas: en la concepción anti-idealista de la mujer, la cual pasa a ser mediadora en lugar de objeto de deseo, y en el cambio de valores que antepone el materialismo a los ideales de justicia y belleza. A este respecto es notable la desaparición del código literario caballeresco, y, por tanto, de Amadís. Esta desaparición del mediador afecta por partida doble a Don Quijote. Por una parte, como en el episodio de Dulcinea encantada, Sancho es el que le señala a Don Quijote cuál debe ser el objeto de su deseo, es decir, Sancho se convierte en mediador. Por otra parte, el punto de vista de Don Quijote hacia la caballería andante se desvirtúa.

DON QUIJOTE.- ¿Y también está enterada de lo que hacemos los caballeros andantes?

CELESTA.- También.

DON QUIJOTE.- Una vida perra.

CELESTA.- De eso no estaba enterada.

DON QUIJOTE.- Enderezamos tuertos, protegemos doncellas, defendemos viudas, nos ocupamos de los huérfanos, de los ancianos abandonados, de los menesterosos. (149)

Don Quijote, cansado de una vida de sacrificios, abandona los ideales de Amadís y cambia su objeto por el del hedonismo, a cuya consecución le ayudará una mujer por medio de un matrimonio de conveniencia. Es decir, Dulcinea pasa de ser el ideal femenino a ser la mediadora para que Don Quijote logre el bienestar económico. Por tanto, la hermosura pasa a ser un elemento secundario.

SANCHO.-... Vi a Dulcinea tal cual es y puedo decirle que es la más hermosa del mundo.

DON QUIJOTE.- (*Distraído*) Tal vez.

SANCHO.-¿Tal vez? ¿Acaso lo duda?

DON QUIJOTE.- Tampoco importa mucho que digamos. Basta con que sea mujer, que tenga una buena posición social y que acepte ser la dueña de mis pensamientos.

SANCHO.- Y yo insisto en que también es hermosa.

DON QUIJOTE.- Todas las mujeres ricas lo son, infeliz.

[...]

SANCHO.- ¿Qué dice señor Don Quijote? ¿No me habló siempre de Dulcinea como de un dechado de hermosura?

DON QUIJOTE.- Estúpido. Te tomas al pie de la letra todo lo que yo digo en mis delirios de amor. Dechado de hermosura sí. Pero me refería a su casa, a sus vestidos, a su tren de vida. (146-7)

Don Quijote despliega aquí un sentido práctico ante la vida, no sólo ante la mujer. El abandono de la postura idealista ante la vida tiene su reflejo en la figura de Celesta. En el mundo real en el que vive este Don Quijote, Dulcinea no puede estar representada más que por el personaje que mejor simboliza la astucia y la avaricia. Esta características, sobre todo la necesidad de dinero, ya estaban apuntadas en el episodio cervantino del sueño de la cueva de Montesinos, pero Denevi lo lleva hasta sus últimas consecuencias y para darle voz a esa Dulcinea encantada, opta por deformarla grotescamente a través del ejemplo que le ofrece Celestina.

#### 4. CONCLUSIÓN AL CAPÍTULO III

Marco Denevi, a partir del modelo textual que le ofrece el episodio de la Dulcinea encantada en la segunda parte del *Quijote*, recrea los personajes de Don Quijote y Sancho según la perspectiva del siglo XX para dar una visión pesimista de la época actual. Don Quijote, personaje que representa por excelencia el idealismo, alcanza con el devenir del tiempo un carácter de universalidad tal que le proporciona un carácter casi sagrado dentro de la historia de la literatura. Pero si el idealismo de Don Quijote parecía intocable, Denevi lo transforma en el escepticismo que domina la vida del hombre

moderno. Al igual que éste último, Don Quijote ha perdido la fe, y no nos referimos al aspecto religioso del término, sino más bien a la capacidad de poder ver algo bello en la fealdad, tal y como lo hacía el personaje en la primera parte de la novela, y que se manifestaba en las transformaciones de las prostitutas en damas y de las ventas en castillos. Cervantes ya apunta en la segunda parte de su novela esta evolución pesimista en Don Quijote al hacer ingresar al personaje en un medio social. La pieza teatral de Denevi, a pesar de situar la acción en un marco rural, presenta a un Don Quijote totalmente opuesto al de las ventas de la primera parte de la novela. Su actitud hacia la caballería andante ha cambiado y pretende abandonarla. La desilusión de este Don Quijote no se traduce en su muerte física, sino más bien en su muerte espiritual que se refleja en la toma de valores diametralmente opuestos a lo que nos tenía acostumbrados: el escepticismo, el utilitarismo y el materialismo. Su escepticismo ante la vida se manifiesta en el abandono del código literario caballeresco, en su manipulación del personaje de Dulcinea, y en su falta de ingenuidad. No es el personaje soñador de Cervantes. El de Denevi es un personaje despierto que no se deja convencer (o engañar) por la palabrería de los personajes que le rodean, y que, al abrir los ojos a la realidad, descubre que la vida entregada al servicio hacia los demás “es una vida perra”(149). Y formando parte de esa realidad aparece lo femenino deformado a través de la lente del pesimismo que domina en la obra. Lo femenino, representado por la figura grotesca de Celesta, no es fuente de belleza ni de amor, ni refleja en lo más mínimo la concepción que tiene Don Quijote de la mujer como ser desvalido y amenazado por lo masculino, y cuya indefensión requiere ayuda. La mujer ya no es para Don Quijote motivo de aventura caballerisca, y, por tanto, para la imitación de Amadís. Amadís desaparece de la mente

de Don Quijote para ser reemplazado por la actitud utilitarista, y así, frente a Celesta, Don Quijote masculla entre dientes: “No creo que me sirva de mucho esta gordinflona.” (148). La mujer pasa a ser un medio para conseguir el fin del mejoramiento económico, con lo cual el deseo triangular se modifica radicalmente, y el mediador pasa a ser la actitud escéptica y materialista que caracteriza al hombre actual. Si en la obra cervantina, Amadís le señalaba cuál era el objeto del deseo, en la obra de Denevi son los valores propios que caracterizan al hombre del siglo XX los que le señalan cuál es el objeto. Estos valores son los que, además, propician la manipulación del personaje de Dulcinea, la cual pasa de ser la mujer única y perfecta de la primera parte del *Quijote* a ser simplemente un nombre con el que se puede bautizar a cualquier mujer, que sea, eso sí, adinerada. La belleza pasa a ser reformulada en boca de este Don Quijote: ya no es reflejo de la divinidad (ni, por tanto, motivo de mejoramiento espiritual), es reflejo de la posición social. En *Los locos y los cuerdos*, Don Quijote continúa al final en su incesante búsqueda de Dulcinea, ya que el aspecto físico de la astuta Celesta es lo suficientemente grotesco como para no engañarle. Dulcinea todavía ha de ser encontrada, pero ya sabemos lo que representa en esta obra. Si Don Quijote, símbolo último del idealismo, renuncia a los valores idealista, ¿quién será, pues, capaz de mantenerlos?

## CONCLUSIÓN GENERAL

En esta tesis hemos intentado dar una visión de la relación de Don Quijote con las mujeres y de hasta qué punto el encuentro de éste con personajes femeninos bellos o grotescos influyen en él. En principio, se observa una evolución del personaje en la segunda parte de la novela, que arranca con un Don Quijote muy similar al de la primera parte, al que rigen los ideales de belleza y justicia, para desembocar en el desencanto que le produce la realidad. Pero Cervantes no sólo cambia el hilo temático en la segunda parte, sino que también cambia el proyecto general de la novela (El Saffar). La primera parte está marcada por los distintos géneros literarios de los que se apropia para formar los episodios intercalados, los cuales guardan una relación mínima con el protagonista. Como ya hemos mencionado, la novela en este punto no sólo imita el mundo exterior, también imita otras formas literarias (Bandera) y el aspecto físico de los personajes femeninos que aparecen responden a las exigencias de estas formas literarias, las cuales contemplan el papel de la mujer como mero objeto de deseo, y, por tanto, la belleza hiperbólica se convierte en un rasgo ineludible en estos personajes. Sin embargo, no sólo aparecen mujeres bellas; también aparecen las figuras grotescas de Aldonza y Maritornes, con las que Don Quijote tiene una relación más directa. En este punto, la comicidad de personaje surge en sus relaciones con estas mujeres, superando este carácter cómico a cualquier otra dimensión humana que pudiera tener el personaje. En conclusión, si la aparición de mujeres bellas no va dirigida a determinar las acciones del personaje es porque sirve a otros propósitos; estos personajes femeninos son reflejo de los prototipos

femeninos de los géneros literarios de los que Cervantes se apropia y su caracterización física depende de las convenciones de dichos géneros, y va dirigida a cumplir las expectativas del lector.

La segunda parte está marcada, por otro lado, por un cambio de proyecto en la mente del autor. Hay un hilo conductor único, esto es, el desencanto de Dulcinea (Casalduero) y el protagonista tiene un desarrollo psicológico más acusado, lo cual se manifiesta en su introversión: la preocupación por mantener su honestidad, los consejos que les da a los demás personajes en lugar de tomar las armas son algunos ejemplos (El Saffar). El contacto con la realidad, con el mundo urbano, también tendrá consecuencias en la evolución psicológica de Don Quijote y en la idealización de la belleza femenina. En la segunda parte, el protagonista encuentra mujeres reales (Aveleyra) que dejan de estar asociadas con el concepto de lo femenino relacionado con lo delicado, lo frágil, lo ideal. Hay, asimismo, un cuestionamiento de la idea neoplatónica de que la belleza contiene la virtud, ya que la mujer bella siempre tiene una fealdad latente. La descripción del cuerpo femenino en esta segunda parte se puede interpretar como metáfora social que revela el lado feo de la realidad. En esta segunda parte, también asistimos a la quiebra del deseo triangular. Dulcinea, representada por la aldeana, ha perdido para siempre su poder absoluto sobre el caballero, como se muestra en la actitud de Don Quijote hacia otras mujeres: Dulcinea ya no es la sin par, ya no es única, muchas mujeres se pueden comparar con ella (Aveleyra) Al ir desdibujándose paulatinamente la figura idealizada de Dulcinea, el deseo triangular se ve afectado irremediabilmente. Amadís va dejando poco a poco de ejercer su influencia sobre el caballero y esto afecta a la naturaleza de la imitación, que se refleja en la introversión del personaje, como ya hemos mencionado. Pero el punto de

arranque ha sido la pérdida de la belleza de Dulcinea, y, por tanto, la belleza juega un papel determinante sobre el protagonista, característica de la que carecía la primera parte.

A partir de esta evolución del personaje en la segunda parte, evolución que desemboca en la pérdida de los ideales, Denevi en *Los locos y los cuerdos* recrea el personaje desde la perspectiva del siglo XX. El idealismo intocable de Don Quijote se convierte en el escepticismo que domina la vida del hombre actual. La pérdida de la fe en este nuevo Don Quijote propicia la manipulación del personaje de Dulcinea para sus propios fines. En la visión de Don Quijote en la cueva de Montesinos aparece Dulcinea bajo la apariencia grotesca de la aldeana, y esto es interpretado por algunos críticos como la aceptación por parte de Don Quijote de la fealdad de Dulcinea (Avalle-Arce) y, a pesar de su aspecto grotesco, Don Quijote sigue fiel a ella. Pero en *Los locos y los cuerdos* el objeto del deseo ya no es la mujer, represente ésta la perfección femenina o no, es el dinero. De ahí que Don Quijote reformule el concepto de belleza: la posición social y sus ventajas son la belleza. El mediador también ha desaparecido: las novelas de caballerías y sus ideales son sustituidos por el escepticismo, de forma que, en la burla que prepara Celesta, es ella la que sale burlada. Por fin tenemos a un Don Quijote que ha salido triunfador de una burla urdida en contra de él, pero a costa de sacrificar sus ideales, lo cual se refleja en su capacidad para sustituir Dulcineas hasta el infinito, o, al menos, hasta encontrar la mujer lo suficientemente adinerada como para cumplir sus deseos hedonistas, en los cuales reside la verdadera belleza para este nuevo Quijote.

En conclusión, la belleza femenina en la primera parte del *Quijote* ocupa un lugar secundario al no influir directamente en las acciones del héroe. Se trata de bellezas convencionales que responden a las exigencias literarias de los géneros que representan,

y que, en general, presentan a la mujer como mero objeto de deseo. La segunda parte de la novela aplica ya plenamente la lente deformante de la realidad que proporciona la visión barroca. El hombre deja ya de tener poder sobre la realidad y aparece lo feo, lo grotesco, la caricatura. Dulcinea es la primera víctima de este afán caricaturesco, cuya fealdad arrastra a Don Quijote hacia el desengaño. La mujer deja de ser fuente de belleza y, por tanto, objeto de deseo. Cuando el deseo se anula, Don Quijote muere. Por último, ya en el siglo XX, Denevi lleva al extremo la caricatura de Dulcinea al enmascararla bajo la apariencia de una supuesta Celestina. Pero Don Quijote también es una caricatura. La importancia de la obra de Denevi radica precisamente en este extremo: en anular al sujeto, a Don Quijote, y al hecho de que presenta la muerte como personaje del caballero, al ser investido éste de cualidades anti-idealistas.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Alberto Blecuá y Andrés Pozo, eds. Madrid: Austral, 1998.
- Denevi, Marco. *Los locos y los cuerdos*. Buenos Aires: Librería Huemul, 1975

### SECUNDARIA

- Allen, J.J. "El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote", NRFH, XXXVIII, 1990, 849-56
- Armas Wilson, Diana de. *Cervantes, the Novel and the New World*. New York: OUP, 2000
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Aveleyra, Teresa. "El erotismo de Don Quijote", NRFH, XXVI, 1977, 468-79
- Bandera, Cesáreo. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975.
- Casalduero, Joaquín. "La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco. Por qué Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca." *Edad de oro*, III, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula, 1949.
- Castro, Carmen. "Personajes femeninos de Cervantes." *Anales Cervantinos*, III, 1953.
- Correa-Díaz, Luis. "América como Dulcinea: la salida transatlántica de Cervantes" en *Hispanic Journal*, 21,2 (2000 Fall), 459-80.
- Efron, Arthur. "Bearded Waiting Women, Lovely Female Pirates: Sexual Boundary Shifts in *Don Quixote* Part II." *Cervantes*, 2.2, 1982, 155-64.
- \_\_\_\_\_. *Don Quixote and the Dulcinea World*. Austin: University of Texas Press, 1971.
- \_\_\_\_\_. "On Some Central Issues in *Quixote* Criticism: Society and the Sexual Body." *Cervantes*, 2.2, 1982, 171-83
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Fajardo, Salvador J. "Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur." *Cervantes*, 4.2, 1984, 84-108
- Fitzmaurice-Kelly, Julia. "Woman in Sixteenth-Century Spain." *Revue Hispanique*
- Fuchs, Barbara. "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*." *Cervantes*, 16.2, 1996.
- Garcés, Ma. Antonia. "Zoraida's Veil: 'The Other Scene' of the Captive's Tale." *Revista de Estudios Hispánicos* 23, 1, 1989, 65-98.

- Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel*. Yvonne Freccero, trans. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965.
- Jehenson, Yvonne. "The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quixote*: Marcela Once Again." *Cervantes*, 10.2, 1990, 15-35
- Joly, Monique. "El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina." *Edad de Oro*, 9, 1990, 125-36
- Lamb, Ruth S. "Las mujeres en el *Quijote*: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca" en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI-6, 1991, 767-72
- Márquez, Héctor P. *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990.
- Medina, José Toribio. *Estudios Cervantinos*. Santiago de Chile: Fondo Historiográfico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.
- Montero Reguera, José. "Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*." *Anales Cervantinos*, 22, 1994.
- Olmedo, Félix G. *El Amadís y el Quijote*. Madrid: Editora Nacional, 1947.
- Redondo, Agustín. "Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*." *Edad de Oro*, 9, 1990, 251-69.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russell, ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1991.
- Ruiz de Conde, Justina. *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar, 1948.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona." *Cervantes*, 15.1, 1995.