



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

“Ser Mujer en la España del Quijote: Análisis a través de seis personajes femeninos de la primera parte de la obra”

verfasst von / submitted by

Carlota Verdaguer Menéndez-Arango, BEd, MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 507 529 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Lehrverbund
UF Englisch Lehrverbund
UF Spanisch Lehrverbund

Betreut von / Supervisor:

PD.in Mag.a Dr.in Marlen Bidwell-Steiner

*Dedico las mujeres que habitaron la vida de don Quijote
a Dieter,
el hombre que habita la mía.*

Índice

CAPÍTULO 1 – INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 2 – MARCO TEÓRICO	10
2.1 Literatura entre la realidad y la ficción	10
2.1.1 El pliegue.....	11
2.1.2 Don Quijote leído como primera novela moderna	12
2.2 El narrador del Quijote	13
2.2.1 El sistema de autores ficticios	14
2.2.2 Focalización y voz.....	17
CAPÍTULO 3 – MARCO HISTÓRICO	19
3.1 La España del Siglo de Oro	19
3.1.1. Las mujeres del Siglo de Oro	20
3.1.2 Alfabetización y acceso a la literatura del público femenino.....	22
3.2 La Querella de las Mujeres.....	22
3.2.1 Christine de Pizan.....	24
3.2.2 Movimientos sociales y creación literaria	25
3.2.3 Santa Teresa de Jesús	27
CAPÍTULO 4 – LAS MUJERES DEL QUIJOTE.....	29
4.1 Aldonza Lorenzo, alias Dulcinea del Toboso	31
4.1.1 El nacimiento de Dulcinea	32
I) Caracterización de Aldonza	34
4.1.2 La quimera del amor	38
I) El rechazo al amor carnal	40
II) Deseo frustrado	41
III) Seres cuaresmales vs seres carnavalescos.....	42
i) Búsqueda de lo mismo: el juego de las simpatías.....	44
4.1.3 La quimera de la justicia	45
4.2 Marcela.....	49
4.2.1 La endiablada moza.....	49
I) Un amor fracasado.....	51
II) La hija escoge marido: ¿Acertado o erróneo?	52
4.2.2 La pastora homicida	53
I) Amor y odio en la canción desesperada	55
4.2.3 La maravillosa visión	56
I) El discurso de Marcela	56
4.2.4 La desaparición de Marcela y el veredicto de don Quijote	61
I) La <i>poca culpa</i> de Marcela.....	63

II) Guerra de sexos	65
III) Astraea, diosa de la justicia.....	66
4.3 Las prostitutas del Quijote.....	69
4.3.1 La Tolosa y la Molinera	69
I) Una cena burlesca	71
II) Doña Tolosa y doña Molinera	72
4.3.2. Maritornes	73
I) La prostituta del corazón de oro	75
II) Amor burlesco	77
III) La imagen burlesca de la mujer campesina	79
4.3.3 Contra la prostitución, no contra las prostitutas	80
4.4 Dorotea	83
4.4.1 Dorotea, lo sensual y lo erótico	83
I) Sensualidad <i>voyeur</i>	85
II) Menor erotismo para mayor personalidad.....	86
4.4.2 El don de la palabra	87
I) Dotes de actriz en la princesa Micomicona	88
II) Recuperación de don Fernando y vuelta al orden social	89
i) El valor del matrimonio	90
CAPÍTULO 5 — CONCLUSIÓN	94
Bibliografía.....	104
Apéndice.....	109

CAPÍTULO 1 – INTRODUCCIÓN

Demonio:

Venciste, mujer, venciste
con no dejarte vencer.

Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*

Del mismo modo que Justina muestra firmeza y resistencia ante la tentación del diablo, y se salva así del conjuro de Cipriano, las mujeres del Quijote también revelan fortaleza, convicción, y determinación ante las vicisitudes de la vida. Este trabajo trata de algunas de esas mujeres, todas ellas presentes en mayor o menor medida en la primera parte de la obra. A través de su estudio, pretendo sacar a la luz el carácter de la mujer del Quijote, su valor y su capacidad de acción. Para este fin, he seleccionado seis mujeres, cada cual una luchadora a su manera: por un lado, cuatro mujeres humildes: Aldonza, Maritornes, la Tolosa y la Molinera. Son mujeres trabajadoras, que sacan su vida adelante con su esfuerzo, sin depender de nadie, ya sea a través de la prostitución, trabajando en la venta o en el campo. Por otro lado, dos labradoras adineradas: Marcela y Dorotea. Bellas e inteligentes, ambas decididas a tomar las riendas de su propio destino a cualquier precio: Marcela en busca de la libertad; Dorotea resuelta a recuperar su honor. Las mujeres del Quijote, como Justina, no se dejan vencer.

De la mano de estas seis damas, mi objetivo es profundizar en las características individuales de cada figura para obtener una visión global y plural del papel de las mujeres en el Quijote. Pretendo explorar la descripción que se da de ellas en la novela, poniendo especial atención a la polifonía de la historia, que ofrece a menudo distintas caracterizaciones de un mismo personaje, según sea descrito por el narrador, don Quijote, u otras figuras. A partir de las descripciones de los personajes, mi objetivo es analizarlos e interpretarlos desde tres planos distintos: el plano amoroso-sexual, el plano sociopolítico y el plano simbólico. A través de los distintos planos, se estudiarán temas relevantes en las mujeres del Quijote, como son el concepto del amor cortés, la prostitución, el matrimonio, la Querella de las Mujeres, la libertad y la justicia, y se intentará interpretar el significado que cobran estos temas dentro de la obra de Cervantes. Como no puede ser de otra forma, los mencionados planos de análisis se solapan en ocasiones, pues es sabido que todo lo sexual-amoroso también es sociopolítico. Sin embargo, se intentará mantener la estructura establecida con el objetivo de aportar claridad, a la vez que se profundiza en detalle en el papel de cada personaje.

Con estos objetivos en mente, parto de la base de que los personajes de la novela reflejan realidades muy complejas, ofreciendo dobles lecturas en la mayoría de los casos, así como situaciones ambiguas. En el presente trabajo argumentaré que esta complejidad y ambigüedad de los personajes femeninos se da de forma deliberada utilizando una pluralidad de voces en su descripción. Asimismo, también mantendré que la defensa de las mujeres que se da en la obra es en parte posible gracias al personaje de don Quijote, quien a menudo se desmarca del punto de vista de los demás personajes y defiende a las mujeres. En este sentido, se observará cómo la actitud de defensa de las mujeres por parte del hidalgo se lleva a cabo a por medio de su locura, que le permite comportarse de un modo incomprensible (e incluso transgresor) para una persona cuerda.

El presente trabajo se estructura en cuatro capítulos. En el segundo capítulo se comienza dando un repaso al marco teórico que envuelve la obra. En este sentido, se pondrá énfasis en el juego de pliegues de realidades y ficciones que propone la novela, y se contextualizará la obra entendida como primera novela moderna. Asimismo, dentro del marco teórico, se estudiará la figura del narrador del Quijote, que actúa de titiritero manejando un complejo sistema de autores ficticios hábilmente diseñado por Miguel de Cervantes. Para comprender el poder del narrador, se utilizará la narratología de Genette, especialmente en lo relativo a la focalización y a la voz.

El capítulo tres trata sobre el contexto histórico de la obra, el Siglo de Oro español. Este capítulo se divide en dos partes. Por un lado, se darán algunas pinceladas en torno a la situación social y política de finales del siglo XV e inicios del XVI, poniendo el foco de atención en la vida de las mujeres de la época y aportando otros datos de interés como la tasa de alfabetización y el acceso a la literatura por parte del público femenino. En segundo lugar, se hará un breve repaso al debate político, filosófico, intelectual y social conocido como Querrela de las Mujeres, a través del cual se llevó a cabo una defensa femenina contra las ideas misóginas.

Una vez establecidos el marco teórico y el marco histórico, se procederá a la descripción, análisis e interpretación de los seis personajes femeninos seleccionados. Para llevar eso a cabo, se tratará de seguir un mismo patrón: se comenzará por la descripción de los personajes y de sus escenas más representativas, utilizando la narratología de Genette cuando resulte conveniente. Con ello, se espera comprender cómo se lleva a cabo la caracterización de las figuras femeninas, así como cuál es el papel del narrador y de los demás personajes en dicha caracterización. Se atenderá especialmente al excelente manejo de la polifonía en la descripción de figuras y escenas por parte del autor.

Después de la descripción, le sucederá el análisis y la interpretación de los personajes, que se hará, según sea conveniente, en distintos subcapítulos, cada uno dedicado a un plano de análisis distinto, ya sea amoroso-sexual, sociopolítico o simbólico. Como ya hemos mencionado, se intentará mantener esta estructura a pesar de que los planos pueden solaparse.

En el último capítulo se resumirán los hallazgos encontrados a partir del análisis y la interpretación de los distintos planos, y se cerrará el trabajo aportando una visión global y plural del papel de la mujer en el Quijote, hecha en base a seis personajes femeninos de la primera parte.

CAPÍTULO 2 – MARCO TEÓRICO

¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

Como Segismundo encerrado en su torre, don Quijote deambula entre la realidad y la ficción, entre la locura y la cordura. El caballero no percibe las realidades más obvias, tomando a molinos por gigantes y a ovejas por soldados. Sin embargo, en ocasiones, es plenamente consciente de otras realidades que los demás no siempre son capaces de articular, como del valor de la libertad: “la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (Cervantes 2005: 636). Don Quijote es, a la vez, loco y cuerdo, y hace gala de su cordura a través de su pensamiento crítico y racional sobre los valores de una sociedad.

En este capítulo, que abarca el marco teórico del presente trabajo, nos centraremos en el Quijote como obra literaria que se balancea entre la realidad y la ficción. Para ello, se tratarán dos puntos: en primer lugar, el Quijote desde la perspectiva posmoderna (especialmente estudiando el concepto del pliegue) y también visto como primera novela moderna. En segundo lugar, la narratología de la obra, en donde se hará hincapié en la figura del narrador y en el sistema de autores ficticios de la novela.

2.1 Literatura entre la realidad y la ficción

Uno de los aspectos más cautivadores del Quijote es su capacidad para sorprender al lector y jugar con su conocimiento de la realidad. La construcción narratológica de la obra nos lleva a un terreno nebuloso, que se cierne en torno a los hechos de la historia, y que no nos permite distinguir lo fantástico de lo verdadero. Esta forma de presentar el mundo, como una continua transmutación imposible de definir, ha alcanzado su punto álgido dentro de la corriente literaria posmoderna. Veamos, pues, las características principales del posmodernismo para comprender el juego literario entre la realidad y la ficción que propone Cervantes.

El posmodernismo entendido como corriente literaria que supera al modernismo presenta algunos problemas de definición, pues es complicado de delimitar. El teórico literario estadounidense Ihab Hassan contrapone el movimiento modernista al posmodernista y estipula sus diferencias asignando valores como “dadaísmo”, “antiforma”, “juego”, “azar” o “anarquía” al posmodernismo; en contraposición a “romanticismo”, “forma”, “propósito”, “diseño” o “jerarquía”, que corresponden al modernismo (Hassan1987).

Entre los elementos característicos del posmodernismo, uno de los más llamativos es el “pliegue”. Este concepto trata precisamente de la técnica por la cual se crea una brecha entre la realidad y la ficción. A continuación, se explicará la idea del pliegue con más detalle.

2.1.1 El pliegue

El concepto de pliegue fue acuñado por Gilles Deleuze en 1988 y representa uno de los pilares fundamentales de la corriente literaria posmodernista: el juego entre la realidad y la ficción. Como dice Ballesteros (2010), “el pliegue une separando y separa uniendo en una línea de frontera aquello que no puede coexistir; es un lugar de peligro entre dos superficies, dos dimensiones distintas e incompatibles, que en determinado punto se cruzan, se confunden y posibilitan el paso de una a la otra” (2010:65).

Este concepto también ha sido llamado “cordones” por la investigadora uruguaya Lisa Block de Behar, quien lo define como “procedimientos de intermediación que limitan y distinguen las condiciones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se establecen entre el *universo artístico* [...] y el *universo espectativo* – del espectador, de su expectativa” (Block de Behar 1984:75).

A pesar de ser el pliegue una técnica literaria propia de la corriente posmoderna (por ejemplo, está muy presente en autores como Jorge Luis Borges), ello no es en absoluto una invención del siglo XX, como bien demuestra la obra de Cervantes. El pliegue está presente en el Quijote. Ballesteros (2010:65) menciona uno especialmente conocido y significativo que aparece en la escena de final del capítulo VIII al capítulo el IX. Este pliegue es clave en el juego de realidades y ficciones de la novela, y concretamente tiene la intención de “engañar” al lector sobre la verdadera autoría de la obra. Dada su relevancia para la construcción narratológica de la novela, dicho pliegue será analizado en mayor detalle en el capítulo 2.2.1, cuando se examine el sistema de autores ficticios del Quijote.

2.1.2 Don Quijote leído como primera novela moderna

A menudo se dice que don Quijote constituye la primera novela moderna de la literatura. Para entender por qué este libro ha sido señalado como tal, es necesario conocer la recepción que ha tenido la obra dentro del canon posmoderno, así como la interpretación que se le ha dado. En este sentido, Michel Foucault fue uno de los primeros filósofos de corriente posmoderna en señalar al Quijote como una obra que marca un antes y un después en la forma de concebir la literatura. El pensador francés estipula que en el Quijote se observa un cambio de época o, como él llama, un cambio de episteme¹. El Quijote se encuentra en medio de la episteme antigua (renacentista) y la episteme nueva (clásica), y representa las dos. Según Foucault, “Don Quijote es el héroe de lo Mismo” (Foucault 1968: 53), representando así la episteme antigua, que busca hallar el conocimiento en la imitación (mímesis). Como señala Foucault, refiriéndose a don Quijote: “todo su camino es una búsqueda de similitudes” (Foucault 1968: 54). Sin embargo, don Quijote y su locura representan, a la vez, la caída de la episteme renacentista que está teniendo lugar en tiempos de Cervantes.

Las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. Foucault (1968: 54).

Don Quijote, al volverse loco, representa cómo el mundo de las semejanzas de la episteme renacentista ya no funciona: “el loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes” (Foucault 1968: 55).

No obstante, en la novela del Quijote, también están presentes los elementos que caracterizan la nueva episteme a punto de llegar, la llamada episteme clásica, que rechaza las semejanzas y busca la razón analítica. Como explica Foucault (1968: 55), en la segunda parte de la novela, aparecen personajes que han leído la primera parte y que reconocen al Quijote “de carne y hueso” como héroe de las aventuras del libro. Los personajes leídos se han vuelto lectores. Don Quijote, sin embargo, no conoce la existencia de una novela que narre sus

¹ Como explica Foucault, hay “dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del XIX, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos” (Foucault 1968: 7).

aventuras pues, “no ha leído la obra ni puede hacerlo, porque es él en carne y hueso” (Foucault 1968: 155). Un personaje fantástico se ha salido de los límites de su novela y ha traspasado la frontera al mundo real. Foucault resume este concepto diciendo: “entre la primera y la segunda parte de la novela, en el intersticio de estos dos volúmenes y por su solo poder, Don Quijote ha tomado su realidad” (Foucault 1968: 155).

Dado que la novela es consciente del cambio de episteme que se está produciendo y lo representa a través del personaje de don Quijote, Foucault concluye que puede considerarse como la primera novela moderna (Foucault 1968: 155).

Vemos, a través de las cavilaciones de Foucault, que la novela del Quijote muestra lúcidamente los cambios en la forma de buscar el conocimiento. Representa, por lo tanto, una piedra angular que caracteriza un cambio de época. El legado del Cervantes perdura hasta la actualidad, pues la novela sigue desatando la reflexión sobre los cambios de paradigma que tienen lugar en nuestra sociedad, así como sobre el poder de la literatura para revelar y difundir esos cambios.

2.2 El narrador del Quijote

Los personajes femeninos que aparecen en el Quijote, de igual modo que los personajes masculinos, forman parte de un entramado sistema de construcción literaria minuciosamente diseñado por Cervantes, que García Maestro (1995) llama “el sistema retórico de autores ficticios” del Quijote (113). Dicho sistema está orquestado por el narrador, “voz anónima que organiza, prologa, edita el texto completo, y rige el sistema discursivo que engloba recursivamente el enunciado de los autores ficticios” (113).

Para poder llevar a cabo una descripción y un análisis de los personajes femeninos es imprescindible comprender cómo opera el narrador dentro del sistema de autores ficticios que Cervantes despliega ante el lector. Por este motivo, en el presente capítulo se explicará precisamente en qué consiste este sistema. Una vez comprendida la estructura mediante la cual se sostiene la novela, profundizaremos en la figura del narrador utilizando dos aspectos claves de la narratología de Genette (1966), la focalización y la voz.

2.2.1 El sistema de autores ficticios

El Quijote es, por supuesto, una obra de ficción salida puramente del ingenio de Cervantes, pero su autor intenta disuadir al lector de creer esta realidad. La novela se presenta a sí misma como una historia verdadera escrita originariamente por cronistas e investigadores de la Mancha. El narrador insiste en este hecho a lo largo de toda la novela, empezando por el mismo prólogo, en el que asegura que él no es el verdadero padre del Quijote: “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote [...]” (Cervantes 2005: 37). Me he referido al narrador y no a Cervantes en la oración anterior porque el prólogo no está firmado por el autor del libro, Miguel de Cervantes. Este hecho resulta sumamente interesante, ya que significa que quien lo escribe no es el autor (como suele ser costumbre), sino que Cervantes ya ha dado paso al narrador para que comience su historia de ficción².

Centrémonos ahora en el sistema de autores ficticios que la historia pretende que demos por válido. La idea en la que se basa Cervantes para crear su sistema de autores es, según Haley (1984) la del “autor ficticio”, un recurso muy popular del género caballeresco. Se trata del “tópico del manuscrito hallado”, una técnica narrativa a través de la cual el autor finge que la historia que va a contar no sale de su imaginación, sino que la encontró en un manuscrito. Como explica Baquero Escudero (2007), fue una estrategia muy utilizada en las novelas de caballerías con el objetivo de llamar la atención y el interés del lector, engañándolo para que pensase que la historia había sucedido de verdad. Marín Pina (1998) añade:

Los libros de caballerías fingen ser traducciones de antiguos libros escritos en lengua extranjera (griego, latín, árabe, inglés, etc.) por algún sabio cronista y hallados en circunstancias excepcionales. [...] El verdadero autor de la obra se presenta entonces como simple traductor de un libro ajeno, lo que le permite un juego de distanciamientos y perspectivas en relación con la narración y salvaguardarse de las críticas y censuras que pudiera recibir. (Marín Pina 1998).

Hay numerosos ejemplos de libros de caballerías que usan esta técnica, entre ellos el quinto libro de *Amadís de Gaula*, titulado *Las sergas de Esplandián*, escrito por Garci Rodríguez de Montalvo y publicado en España en 1510. Al principio de la historia, se explica que el texto se encontró en una tumba de piedra: “por gran dicha pareció en una tumba de piedra que debajo de la tierra en una ermita cerca de Constantinopla fue hallada y traído por un húngaro, mercader a estas partes de España, en la letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquéllos que la lengua sabían” (Lucía Megías 2001:10).

² Esta tesis se refuerza todavía más si se tiene en cuenta que el prólogo de la segunda parte sí está firmado por Miguel de Cervantes ya que, en esta ocasión, es el autor quien, antes de empezar la ficción literaria, escribe un texto introductorio.

Cervantes toma esta idea y crea diversos autores ficticios que, según Haley, se convierten en personajes que forman parte de una historia secundaria: “Ésta es la historia de cómo las aventuras de don Quijote llegaron a conocerse y transmitirse, con la información sobre los avatares de su existencia en viejos escritos, y sobre las etapas seguidas hasta llegar al libro de Cervantes. Señala los pasos a través de los cuales un fragmento llegó a transformarse en libro completo” (Haley 1984).

Los personajes que encarnan los autores ficticios del Quijote son los encargados de buscar las fuentes de la historia en los archivos de la Mancha, redactar el texto, traducirlo, editarlo y compilarlo añadiendo comentarios personales cuando sea necesario (Haley 1984). Haley subraya el mérito de Cervantes al usar esta compleja técnica para darle a la novela una naturaleza nueva: “mediante su manejo del autor ficticio, uno de los tópicos favoritos del género caballeresco, Cervantes se las ingenió para poner ante el lector una novela ya concluida y, a la vez, todavía en proceso de realización” (Haley 1984). Igual que el caminante de Machado, es el lector de Cervantes el que hace el libro: Lector, no hay libro, ¡se hace libro al leer!

Veamos ahora el sistema de autores ficticios del Quijote con más detalle. Dentro del universo de ficción de Cervantes, García Maestro (1995) identifica cinco “autores implícitos” (para distinguirlos del autor explícito, que es el único real), que son: el Autor Primero, el Cronista, el Traductor, los Poetas y el Narrador. A continuación, se explican sus papeles según lo expone García Maestro (1995)³:

1. **Autor Primero:** Autor de los capítulos I a VIII de la primera parte, es anónimo y desconocido.
2. **Cronista:** Cide Hamete Benengeli, historiador árabe. Es el autor del texto que comprende desde el capítulo IX de la primera parte al capítulo LXXIV de la segunda parte, que originariamente escribió en árabe.
3. **Traductor:** Morisco aljamiado, es el responsable de traducir el manuscrito en árabe original del Cide Hamete Benengeli al castellano.
4. **Poetas:** Académicos de Argamasilla. Escriben unos poemas al final de la primera parte de la novela dando por muerto a don Quijote, a pesar de que el protagonista sigue vivo (DQ I-LII). Como se explica en una nota a pie de página, “nunca hubo academia en Argamasilla, naturalmente. [...] Son poemas satíricos en clave en los que se dicen cosas

³ Véase García Maestro (1995:118).

bastante ofensivas contra las personas que se encuentran detrás de la clave, difíciles de identificar” (Cervantes 2005: 357).

5. **Narrador:** esta figura comienza narrando la historia de don Quijote hasta el capítulo VIII de la primera parte, momento en el que el caballero se encuentra en plena lucha contra el vizcaíno. En medio de la contienda, surge el famoso pliegue realidad-ficción: el narrador se disculpa diciendo que no puede decir quién gana la batalla porque se ha quedado sin fuentes, aludiendo al Autor Primero: “Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (Cervantes 2005: 81). A sí mismo, el narrador se refiere como “segundo autor”:

Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen (Cervantes 2005: 81).

Este es el momento en el que Cervantes decide visibilizar el sistema de autores ficticios al lector. Al comienzo del capítulo IX, el narrador entra a formar parte del mundo diegético y relata en primera persona cómo, paseando por un mercado de Toledo, encontró unos manuscritos en árabe que contenían la continuación de la historia de don Quijote compuesta por el Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo y manchego, y verdadero autor de la historia. Continúa su relato explicando que mandó traducir el texto al castellano a un morisco aljamiado (Cervantes 2005: 82). Una vez traducido, el narrador (que ahora también trabaja de editor) anuncia que se dispone a narrar lo que tradujo el morisco aprovechando también para mencionar que, si la historia tuviera algún error, no es por culpa suya sino del autor verdadero: “si algo bueno en ella faltare, para mi tengo que fue culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba de esta manera:” (Cervantes 2005: 84).

El lector, que hasta entonces pensaba que leía una historia de ficción, descubre que lo que lee en realidad es la supuesta crónica auténtica de un caballero andante de la Mancha. La ficción pretende ser real, pero lo real nunca deja de ser ficción.

Ahora que ya conocemos el sistema de autores ficticios de don Quijote y hemos identificado al narrador, vamos a centrarnos en esta figura para analizar la focalización y la voz desde la teoría narratológica de Genette (1966).

2.2.2 Focalización y voz

a) Focalización

Si el lector entra en el juego de los autores ficticios, parece lógico pensar que la focalización es externa, pues el narrador no sabe más de los personajes que lo que él mismo ha leído en los manuscritos originales (Ríos Torres 1994: 416). De este modo, al comienzo del pliegue anteriormente descrito, habría un cambio de focalización de externa a interna. Cuando el narrador retoma la historia siguiendo la traducción del morisco, regresa a la focalización externa.

Sin embargo, García Maestro (1995) apunta al hecho de que, en realidad, el narrador “reproduce con frecuencia el contenido de las fuentes de Cide Hamete en un discurso sumario diegético” (122). Otros investigadores señalan, en la misma línea, que el narrador “parece saberlo todo” (Quintero 2005) y argumentan que, en realidad, la historia tiene una focalización cero. Así lo explica Quintero: “Desde la narratología podemos afirmar que el editor se encuentra situado por fuera de la historia y que sabe más sobre ella y sobre la producción de la misma como texto, en cuanto *El Quijote* es también el relato del encuentro con los textos que lo fundaron, que cualquiera otra de las presencias involucradas en él” (Quintero 2005).

b) Voz

Siguiendo el pliegue del capítulo VIII y IX, la voz cambia del mismo modo que la focalización, por lo que se pasa de una voz heterodiegética hasta finales del capítulo VIII para cambiar brevemente a la voz homodiegética (y también autodiegética, pues el narrador se dirige al lector en primera persona⁴). Cuando se regresa a la narración de la traducción, se vuelve a usar la voz heterodiegética.

Según García Maestro (1995), el narrador del *Quijote* es un narrador heterodiegético, pues “no participa en la historia que cuenta, aunque con frecuencia habla desde la primera persona” (110) y a la vez es extradiegético, ya que “se sitúa en la estratificación discursiva más elevada y englobante” (110). Desde luego, a pesar de que el narrador no conoce más sobre los personajes de que lo que ha leído en otras fuentes, es, a la vez, la única persona que ha leído todas las fuentes originales de la historia, tanto los escritos del Autor Primero, que no se sabe dónde los encontró, como el texto del Cide Hamete Benengeli (a pesar de que solo haya podido

⁴ Véase García Maestro (2002).

leer su traducción). El narrador no es solo el personaje que más sabe sobre la historia sino que, en calidad de editor, el lector no puede saber hasta qué punto ha tergiversado los hechos que relataban los escritos originales.

En conclusión, podemos establecer que, menos en la escena del pliegue, el Quijote se presenta en la superficie como una novela de focalización externa y narrador heterodiegético, pero que en realidad se trata de una historia con focalización cero y narrador extradiegético que finge no saber más de sus personajes de lo que ha leído en otros textos. El control que el narrador ejerce sobre sus personajes se observará especialmente al analizarlos en detalle: en el capítulo 4, al profundizar en la construcción narratológica de los seis personajes femeninos, veremos cómo el narrador no se limita a relatar los hechos según los ha leído, sino que se sitúa a sí mismo en una posición de dominio sobre sus personajes.

CAPÍTULO 3 – MARCO HISTÓRICO

Sentada un día en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares [...] cayó en mis manos cierto extraño opúsculo, [...] su lectura me dejó, sin embargo, perturbada y sumida en una profunda perplejidad. Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra bien en escritos y tratados.

Christine de Pizan, *La ciudad de las damas*

Tras haber dado un breve repaso a la complicada estructura narratológica que envuelve el Quijote, en este capítulo nos sumergimos en el contexto histórico de la novela, en el que se pondrá énfasis en los desafíos políticos y sociales que vivieron las mujeres del Siglo de Oro. Escuchando las voces femeninas de la historia, como la de Christine de Pizan, en este capítulo se tratará de visibilizar la lucha de las mujeres por ganarse el respeto de los hombres, acceder a la esfera pública y tomar parte del debate social, intelectual y filosófico conocido como Querella de las Mujeres.

La investigación del contexto histórico, tanto en lo relativo a la situación sociopolítica del Siglo de Oro como al amplio período que abarca el debate de la Querella de las Mujeres, será de gran utilidad para contextualizar las mujeres del Quijote, lo cual permitirá el correcto análisis e interpretación del papel de los personajes femeninos que se llevará a cabo en el capítulo 4.

3.1 La España del Siglo de Oro

Las mujeres y hombres del Siglo de Oro fueron testigos del declive de España, que pasó de ser el imperio más poderoso de la época a caer en una profunda crisis económica, política y social que se arrastraría durante el siglo XVII. Como indica Pierre Vilar (1956) en *El tiempo del Quijote*, la muerte de Felipe II en 1598 marca el fin de una época de abundancia y prosperidad en España. La subida al trono de su sucesor, Felipe III, ese mismo año, da paso al período conocido como la decadencia, en el que el imperio español acabará de desintegrarse.

En los años previos a la publicación de la primera parte del Quijote en 1605 se encuentran indicios de la crisis que se avecina: Vilar (1956) apunta a la triplicación de los precios del trigo en poco tiempo, lo cual provoca hambrunas en Andalucía. A ello se le une la peste bubónica proveniente de Castilla (1956: 2). La precaria situación de los agricultores

desencadena la despoblación del campo, que se queda sin mano de obra, y el abarrotamiento de las ciudades (2). La reacción española pasa por fabricar una moneda “mala” para uso exclusivamente nacional: esta medida, ya en 1600, hace saltar las alarmas en las Cortes, pues se percibe como la antesala de la debacle económica (2).

A pesar de que la expulsión de los moriscos se produce en 1609, es decir, después de la publicación de la primera parte del Quijote, hace mucho tiempo que la situación de este colectivo instalado en la península resulta incómoda. Así lo describe Vilar: “Se trata de un residuo de los moros vencidos, convertidos por la fuerza pero inasimilados, carreteros o tenderos a veces, pero más a menudo campesinos que vivían en comunidades cerradas, al servicio de los grandes señores de la Reconquista: problema colonial en el propio suelo, que España ha arrastrado dos siglos sin resolverlo” (3). Según Vilar, aunque el riesgo de que se produjera una sublevación morisca en 1600 era prácticamente nulo, el señalamiento contra los moriscos era un excelente chivo expiatorio para tapar otros problemas sociales (3).

3.1.1. Las mujeres del Siglo de Oro

El Concilio de Trento impuso normas muy duras para las mujeres a partir de 1563. Como estipula contundentemente Franco Rubio (2011), las mujeres del Siglo de Oro tenían poco margen de acción respecto a sus libertades individuales y toma de decisión: “a las mujeres de la España moderna se le ofrecían dos caminos honorables: el matrimonio y el ingreso en religión; fuera de ambos estados solo quedaba la soltería, que ponía a las mujeres en una situación de mayor dependencia respecto a los individuos varones de la familia, al ser considerada una verdadera rémora en el terreno económico” (58). Si la mujer escogía el matrimonio, este debía ser por la Iglesia “acompañado del preceptivo consentimiento paterno” (59) y de la obligación por parte de la mujer acatar las normas sociales que conlleva ser una “buena esposa” (59).

Una práctica común y reconocida dentro del marco del matrimonio en la época de Cervantes es la llamada promesa de esponsales. Franco Rubio (2011) la define como “pacto realizado entre los futuros cónyuges, vinculante en cuanto al compromiso de contraer matrimonio en el futuro y que, muchas veces, daba pie a que los novios empezaran a cohabitar, entrando en una situación peligrosa ya que, si no se realizaba la boda, colocaba a la mujer en la deshonor pública” (61). A pesar de conllevar cierto riesgo para la mujer, Franco Rubio subraya el gran peso de este acuerdo verbal, que permitía llevar a aquel que había roto su promesa ante los tribunales para buscar justicia y recobrar el honor perdido (61).

En general, Franco Rubio (2011) critica con vehemencia la doble moral de la sociedad del Siglo de Oro en relación con las mujeres. Por un lado, las relaciones extramatrimoniales no estaban permitidas; por otro lado, la prostitución era legal y no fue prohibida hasta 1623. El motivo por el cual se toleraba la práctica de la prostitución era, según Franco Rubio, “porque satisfacía la sexualidad masculina sin poner en peligro la institución matrimonial y porque, al considerar a las prostitutas sujetos fiscales, van a ser una fuente de importantes beneficios para la hacienda pública” (63). De esta manera, se autorizaban burdeles y mancebías para que las prostitutas pudiesen trabajar, aunque fuese desde “una posición de marginación, social y legal” (63). Zafra (2009) también alude a la hipocresía de la moral cristiana del momento cuando explica cómo era posible que la Inquisición permitiera la prostitución legal: la Iglesia, respaldándose en el concepto del “mal menor” promulgado por Santo Tomás de Aquino y San Agustín, establecía que la prostitución era “como las cloacas para una ciudad, que aunque sucias e inmundas por sí, mantenían limpias las ciudades” (627).

A pesar de que el objetivo de las relaciones sexuales era la procreación, y ese principio era válido tanto para hombres como para mujeres, Franco Rubio (2011) alerta de otra doble moral contra las mujeres: mientras que las autoridades actuaban con permisividad cuando los hombres transgredían esta norma, había una “actitud sumamente intransigente” (64) hacia las mujeres cuando eran ellas las desobedientes. Por este motivo, concluye Franco Rubio, toda mujer que utilizase su cuerpo fuera del matrimonio y con otro fin que el de la procreación se exponía a perder su honra (65).

El siglo XVII no llevó consigo una mejoría para la vida de las mujeres. Como recuerda Sánchez Llama (1990), el trabajo femenino queda penalizado, pues se considera “deshonesto e infamante” (942). Paradójicamente, la mujer debe seguir trabajando en las tareas del hogar, un trabajo que, por supuesto no estaba remunerado, ni tampoco gozaba de ninguna consideración a nivel social (942). Además, se intensifica la separación de hombres y mujeres en el espacio público y privado: la misión de la mujer consiste en “crear al marido su espacio privado, mientras que él debía desarrollarse en el público” (942). En definitiva, a la mujer se la obligar a permanecer en casa, en donde tiene la única licencia de ser la encargada de la educación de los hijos (942).

3.1.2 Alfabetización y acceso a la literatura del público femenino

Según Vollendorf (2006), la tasa de mujeres con comprensión lectora en tiempos de Cervantes iba del 0 % en ciertas áreas rurales al 40 % en determinadas áreas urbanas. Este amplio margen dificulta la investigación sobre la relación de las mujeres con la literatura. Como señala Vollendorf (2006), se sabe de señoras de posición alta y media que, aun sin saber firmar con su nombre, poseían bibliotecas personales con ejemplares en latín y español (314). Esto sugiere que la tenencia de obras escritas podía ser sencillamente un símbolo de prestigio social (315). Otra hipótesis que lanza Vollendorf (2006) es que la capacidad de leer podía ser entendida como una ventaja de las mujeres para escoger marido, ya que, según su investigación, se conoce que muchas mujeres de la época eran los únicos miembros alfabetizados de familia.

A pesar de haber muy pocas mujeres ocupando la esfera literaria en la época de Cervantes, es necesario tener en cuenta que, desde la Edad Media, hay constancia de figuras femeninas que alzaron su voz a través de sus escritos, especialmente para luchar contra la ideología misógina que las consideraba incapaces de desarrollarse intelectualmente. Estas mujeres fueron las protagonistas del debate conocido como Querella de las Mujeres. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de examinar brevemente en qué consistió dicho debate y qué relevancia tuvo para la emancipación femenina.

3.2 La Querella de las Mujeres

El pensamiento masculino ha tenido en ocasiones dificultades para comprender el sexo opuesto. Quizás una causa del rompecabezas se encuentra en la propia pregunta que se plantea el hombre. En vez de cuestionarse qué es una mujer, el hombre quiere saber qué es una mujer en relación con un hombre. Esta pregunta sesgada nunca dará una respuesta satisfactoria, pues está condenada a presentar a la mujer *en comparación con* el hombre. Se intenta, por lo tanto, dilucidar la esencia femenina en términos de superioridad, inferioridad o igualdad. Se analizan las similitudes y diferencias, ventajas y desventajas, debilidades y fortalezas de la mujer respecto al hombre, y todo ello nos aleja de una simple observación lógica.

En los términos anteriormente mencionados se puede contextualizar el debate político, literario y filosófico que tuvo lugar en la Europa del Medioevo conocido como “Querella de las Mujeres”, una discusión que se extendió hasta la Revolución Francesa, momento en que la cuestión de sexo deja de despertar interés para dar paso a la lucha de clases sociales (Rivera Garretas 1996: 28). Como describe Rivera Garretas (1996), en el debate de la Querella se

confrontaron ideas antagónicas sobre la mujer: los defensores de la inferioridad de la mujer respecto al hombre contra aquellos que desafiaban esa posición y abogaban por la igualdad de sexos. Rivera Garretas (1996) distingue inicialmente dos tipos de movimiento, uno de naturaleza social, protagonizado por mujeres, y otro de naturaleza académica, encabezado por hombres (27). El primero se conoce por su traducción al alemán *Frauenfrage*, dada su relevancia en territorios germanos, y consiste, según Rivera Garretas, en un movimiento inconexo, “una tendencia de mujeres a separarse del orden establecido, a abrirse espacios de libertad en los márgenes o espacios liminares poco o mal organizados de su mundo” (27). Como explica Rivera Garretas, estas mujeres rechazaron las dos opciones que se les ofrecía para una vida en sociedad, el matrimonio y la vida religiosa, practicando la herejía como única alternativa (27).

El segundo movimiento, de corte académico, tuvo lugar en las universidades y apareció a mitades del siglo XIII tras la imposición de la lectura de textos aristotélicos como material didáctico. La premisa de Aristóteles, según explica Rivera Garretas (1996), se conoce como “polaridad entre los sexos”, y promulga la inferioridad de las mujeres respecto a los hombres (27). Esta nueva percepción de los sexos desbancó la teoría conocida como “complementariedad entre los sexos”, que reconocía las diferencias entre hombres y mujeres, pero otorgaba una igualdad en el valor de ambos (28), pensamiento elaborado y defendido desde el siglo XII por mujeres como la abadesa de Hohenburg, Herrada de Landsberg y Santa Hildegarda de Bingen.

La visión misógina de la mujer también estaba muy establecida en la literatura del Siglo de Oro por influencia del amor cortés de Petrarca: “Estos poetas ven a su amada como una encarnación de las supremas virtudes, la exaltan hasta límites inimaginables y se consagran a ella, aunque los rechace, hasta el fin de sus días. La hipocresía de esta actitud está en el hecho de que su admiración no se corresponde con una valoración positiva de la mujer en la vida real” (Sánchez Llama 1990: 943)⁵. El problema está en que el amor cortés exige a la dama que rechace a todos sus pretendientes. La mujer se encuentra siempre en un callejón sin salida: “si muestra interés y accede, éste [el poeta] la despreciará” (944). En cualquier caso, Sánchez Llama denuncia la falta de interés de los poetas del amor cortés por los sentimientos de la amada: “Da la impresión de que la utilizan como una especie de referente al que atribuyen una serie de virtudes. Una vez que han construido —o mejor dicho: inventado— la historia, nos

⁵ Por ejemplo, Sánchez Llama (1990) recuerda un poema misógino de Lope de Vega que denigra a la mujer: Ella nos da su sangre, ella nos cría, / no ha hecho el cielo cosa más ingrata; / es un ángel, y a veces una arpía (942).

cuentan lo tristes que están y lo mal que lo pasan ante la incomprensión de un ser gélido y distante” (944)⁶.

3.2.1 Christine de Pizan

La literatura de finales de la Edad Media está, como ya hemos visto, dominada por varones. Por este motivo, indica Vollendorf (2006), en esa época se percibe una “homosocial literary activity”, es decir, una producción literaria que muestra a la mujer solamente desde la perspectiva masculina (314). Con la llegada del Renacimiento, este enfoque irá cambiando poco a poco.

Una de las piedras angulares que marcó un antes y un después en la inclusión de la voz femenina en la literatura es la obra de De Pizan. En medio del tenso debate de la Querella de las Mujeres, aparece por primera vez en la historia una escritora veneciana naturalizada en Francia que desafía la visión aristotélica, petrarquista y denigrante de la mujer: Christine de Pizan (1364-1430) impregna el debate de la Querella de las Mujeres con tintes feministas. En su novela capital, *La ciudad de las damas*, publicada en 1405, relata como ella misma, sintiéndose desalentada tras haber leído textos misóginos, recibe la visita de tres damas que se presentan como la Razón, la Justicia y la Derechura⁷. Ellas proclaman:

Nos hemos apiadado de ti y venimos para anunciarte la construcción de una Ciudad. Tú serás la elegida para edificar y cerrar, con nuestro consejo y ayuda, el recinto de tan fuerte ciudadela. Sólo la habitarán damas ilustres y mujeres dignas, porque aquellas que estén desprovistas de estas cualidades tendrán cerrado el recinto de nuestra Ciudad (De Pizan 1995:32).

Según Alegre Carvajal (2016), lo novedoso de la historia es que, más allá de construirse una ciudad para las mujeres, son ellas mismas quienes ponen los cimientos y levantan los muros. El concepto humanista de De Pizan convierte a la ciudad en “el centro de una sociedad renovada [...] un espacio representativo de las nuevas formas” (215), que conlleva insólitos y revolucionarios “modos de organización social, cultural y política” (215). Con la poderosa imagen de la mujer constructora, la obra “recoge una defensa férrea de la capacidad intrínseca

⁶ Sánchez Llama (1990) pone como ejemplo un poema de María de Zayas, en el que un personaje femenino se queja de lo absurdo de la situación: “Solicitaste mi amor / y cuando de su favor/ eras, ingrato, admitido, / me trataste con olvido, / previo pago de traidor, / pero ya de tu traición / el cielo y tu infame prenda, / mi agravio y tu olvido venga” (942). (Véase Zayas y Sotomayor 2014)

⁷ En sentido de “rectitud” (Alegre Carvajal 2016).

y de acción de las mujeres, y las sitúa en el centro de uno de los principales problemas teórico, práctico y filosófico del Renacimiento: la ciudad” (217).

En la siguiente imagen, que se encuentra dentro del libro, se pueden ver a las protagonistas de la historia manos a la obra:



(Alegre Carvajal 2016: 216)

3.2.2 Movimientos sociales y creación literaria

La obra de De Pizan tuvo un gran impacto en las mujeres de la España del siglo XV:

Las mujeres del Reino de Castilla intervinieron de manera significativa en las tendencias sociales e intelectuales a que me he referido. Participaron en el humanismo y en la Querella de las mujeres, tanto en la vertiente iniciada por Christine de Pizan como en la antigua, en la centrada en la participación en movimientos sociales que proponían formas de vida femenina alejadas del arquetipo (Rivera Garretas 1996: 28).

Rivera Garretas (1996) señala dos consecuencias del impacto de la obra de De Pizan en España en el marco de la Querella de las Mujeres: la creación de movimientos sociales y la participación femenina en la escritura. Con relación a los movimientos sociales, Rivera Garretas (1996) destaca el de las beguinas, conocidas en Castilla como beatas. Provenientes de todas partes de Europa y de diversos estamentos, las beatas o beguinas eran mujeres espirituales, que rechazaban el matrimonio y la vida monástica (28). Vivían de la limosna o de trabajos como la enseñanza o la enfermería⁸. A finales de la Edad Media fueron perseguidas por la Iglesia (28).

⁸ Como explica Rivera Garretas, algunas de ellas eran “emparedadas” o “muradas”, es decir, mujeres que “después de un ritual público de muerte, de entierro, se tapiaban en la muralla de una ciudad o

En cuanto a la participación de las mujeres en la esfera literaria, Rivera Garretas menciona la existencia de al menos 38 mujeres renacentistas de posición privilegiada que recibieron una educación humanista y dejaron escritos en latín, las llamadas *puellae doctae*⁹. Además de estas mujeres humanistas, también hubo otro grupo de mujeres que escribieron en castellano, tales como la aristócrata y política Leonor López de Córdoba (1368-1420) y Teresa de Cartagena (nacida entre 1420 y 1435), proveniente de una familia de judíos conversos. Como explica Rivera Garretas, “lo que destaca de ellas no es su erudición, no son sus alardes de conocimiento del mundo clásico grecolatino, sino su capacidad de originalidad, de buscar y de encontrar un lugar para su experiencia personal en el orden simbólico de la época” (30). Ambas, confirma Rivera Garretas (1996), participaron activamente en la Querella de las Mujeres a través de la creación de sus obras literarias.

Evidentemente, los hombres también tomaron parte activa en la defensa de las mujeres. Un ejemplo es el franciscano Juan Rodríguez del Padrón con su obra *Triunfo de las donas*. Otro defensor de las mujeres es el diplomático Diego de la Vera con su tratado *Defensa de virtuossas mugeres*, de 1441. Una tercera publicación clave es *Libro de las claras e virtuosas mujeres*, por don Álvaro de Luna, de 1446. En la conclusión de la obra, escribe:

E asi, de aqui adelante, con grand rrazon, deuen callar los mal diçientes, e non osar dezir nin difamar contra las claras e altas mugeres, a las quales todos los varones somos muy obligados [...] por rrespecto de lo qual, nuestro señor dios, en la su diuinal ley, ygualando las madres con los padres, en los sus diez mandamientos nos manda e amonesta que honrremos a nuestras madres, así como a nuestros padres (De Luna 1908: 249).

Un aspecto relevante que se trató en el debate de la Querella de las Mujeres fue el llamado “adorno femenino”. Rivera Garretas (1996) explica que muchas humanistas estaban en contra de embellecer el cuerpo de la mujer porque, según argumentaban, llevaba a la esclavitud:

Las humanistas reivindicaron la castidad y la austeridad en la apariencia física con el fin de no resultar seductoras para los hombres; y, sobre todo, sostuvieron que las mujeres no debían perder el tiempo en ornarse, sino que debían dedicar ese tiempo a algo que ellas consideraban mucho más importante: el estudio y el aprendizaje de cosas nuevas. No sólo porque adornarse era, en su opinión, una frivolidad insulsa propia de gente débil [...],

en el muro de una iglesia. Dejaban una ventana desde la que se comunicaban con el exterior y eran alimentadas por la piedad de la gente. Desde su celda en la muralla, las emparedadas ejercían una función pública de diálogo, consejo y asistencia espiritual para con quien acudiera a visitarlas; algunas escribieron en esos lugares obras maestras de la mística europea” (1996: 29).

⁹ Rivera Garretas explica que se conserva poca obra escrita. Algunas mujeres de las que se tiene constancia son Luisa Sigea de Velasco y Juana de Contreras (1996: 30).

sino también porque el estudio les abría, a las que pensaban como ellas, un camino hacia la inmortalidad” (36).

De todas formas, esta idea no fue compartida por todas las defensoras de las mujeres. Como explica Rivera Garretas (37), la propia Christine de Pizan se mostraba más proclive a que las mujeres pudiesen verse bellas sin tener remordimientos de conciencia. Así lo manifestó en su *Ciudad de las damas*:

A las mujeres hermosas que visten elegantemente no hay que reprochárselo ni pensar que sólo lo hacen para coquetear con los hombres porque a todo el mundo, sea hombre o mujer, le puede encantar la belleza, el refinamiento, las prendas vistosas, el ir bien aseado y con dignidad y distinción. Si este deseo es natural, no hay por qué evitarlo, ni va en contra de otras cualidades (De Pizan 1995: 62)

El legado de Christine de Pizan perdura a lo largo de la historia. Un siglo después de *La ciudad de las damas* aparece la primera novela escrita por una mujer, Beatriz Bernal, autora del libro de caballerías titulado *Cristalián de España*. Esta obra, publicada en 1545, fue firmada bajo el pseudónimo “Una señora de Valladolid”. Pero fue la llegada de Santa Teresa de Jesús quien, dos siglos después, hizo resurgir con fuerza el llamamiento a la defensa de las mujeres de De Pizan.

3.2.3 Santa Teresa de Jesús

En analogía con la *ciudad* de Cristina, Teresa nos invita a su *castillo*. Publicado en 1588, *El castillo interior* es una respuesta a los ataques contra las mujeres de finales del siglo XVI, quienes son tildadas de “débiles e incapaces de llevar y de practicar una auténtica existencia de oración, y desde luego peligrosas cuando lo que siguen es la oración mental” (Alegre Carvajal 2016: 223). Como explica Alegre Carvajal, Santa Teresa representa la corriente mística¹⁰, enfrentada a los teólogos vinculados a la Inquisición. Sin embargo, el verdadero debate se centra en las mujeres: se trata de si ellas “podían o no llevar una vida espiritual y si era conveniente o no que llevaran esa vida espiritual” (224). Con su metáfora del castillo, Santa Teresa se distancia de la ciudad de De Pizan, vinculada al humanismo y al clasicismo, y se acerca al plano espiritual recuperando la simbología caballeresca medieval (Alegre Carvajal 2016).

El impacto de Santa Teresa de Jesús entre las mujeres de los siglos XVI y XVII fue extraordinario. Explica Vollendorf (2006) que entre 1580 y 1700 se produjo un aumento del

¹⁰ Junto a otras precursoras de esta corriente como lo fueron la mística Luisa de Carvajal y Mendoza (1566–1614), cuya obra se compone de cartas y poemas de temática religiosa.

número de mujeres lectoras y escritoras sin precedentes. Vollendorf (2006: 315) achaca este cambio a las medidas impuestas por el Concilio de Trento (1545 -1563), que promocionaron a beatas como Santa Teresa como modelo a seguir por las mujeres. De esta forma, la literatura dio paso a la perspectiva femenina: “by focusing, almost without exception, on women’s issues—such as motherhood and sisterhood; female friendship, relationships, sexuality, and desire—women authors introduced the reading public to the female experience and presented that experience as grist for the literary mill” (316). Poco a poco, la esfera literaria es ocupada por la voz femenina.

CAPÍTULO 4 – LAS MUJERES DEL QUIJOTE

Nada mejor para cantar la vida,
y aún para dar sonrisas a la muerte,
que la áurea copa en donde Venus vierte
la esencia azul de su viña encendida.
Por respirar los perfumes de Armida
y por sorber el vino de su beso,
vino de ardor, de beso, de embeleso,
fuérase al cielo en la bestia de Orlando,
¡voz de oro y miel para decir cantando:
la mejor musa es la de carne y hueso!

Rubén Darío, *Balada en honor a las musas de carne y hueso*

Tras haber ofrecido una visión general del marco teórico de la novela, así como del contexto histórico, político y social hasta su publicación, en el presente capítulo nos adentramos en la descripción, análisis e interpretación de los personajes femeninos seleccionados para en el presente trabajo. Como ya se ha mencionado anteriormente, se han escogido un total de seis mujeres que aparecen en la primera parte de la obra. Estas son, por orden de aparición, Aldonza/Dulcinea, las mozas de la venta Tolosa y Molinera, Marcela, Maritornes y Dorotea. A pesar de tener papeles muy distintos (desde apariciones puntuales sin mayores consecuencias como las de las mozas de la venta a roles decisivos para la trama como es el caso de Dorotea), las seis figuras femeninas son necesarias y muy útiles para comprender el papel de la mujer en la obra del Quijote.

Las mujeres escogidas no son solo, como preferiría Rubén Darío, musas de carne y hueso. Comparten algo que va más allá de lo palpable: cada una de ellas adquiere, en algún momento u otro de la historia, una doble identidad que se traduce en una personalidad diferente. A pesar de que distintos personajes masculinos contribuyen a la creación de los “alter egos” de estas seis mujeres, sus metamorfosis están, en cualquier caso, influenciadas por el ingenio del mismo varón: el caballero don Quijote. Dulcinea, las altas doncellas del castillo y la preciosa hija del señor del castillo (que no son otras que Aldonza, la Tolosa, la Molinera y Maritornes) son identidades que salen exclusivamente de la cabeza de don Quijote. Marcela, que ya ha sido transformada en mujer fatal por los pastores, se convierte en doncella menesterosa poco antes de su desaparición, esta vez en la mente de don Quijote. Dorotea se transmuta voluntariamente en princesa Micomicona, pero es la locura de Don Quijote la que da validez al personaje al creerse la farsa (DQ I-XXVIII).

Para la descripción de tan complejas personalidades que se llevará a cabo en este capítulo es muy relevante reconocer la polifonía presente en la construcción de dichos personajes. Como ya hemos visto en el capítulo 2, toda la novela forma parte de un complejo sistema de autores ficticios dirigidos por la figura del narrador, que aparentemente se presenta como heterodiegético y con una focalización externa, pero que en realidad resulta ser extradiegético y tiene una focalización cero. Teniendo esto en cuenta, en este capítulo se pondrá especial énfasis en identificar la estrategia del narrador a la hora de caracterizar los personajes femeninos: como se observará a lo largo del capítulo 4, el narrador es muy cuidadoso a la hora de seleccionar la información se da de cada personaje, vigilando cuánto se filtra de cada uno en cada momento. En este sentido, se pondrá atención al modo del discurso, especialmente a la distancia (Genette 1966), para observar si los personajes se caracterizan por boca del narrador a través del estilo indirecto, o por las palabras de los propios personajes a través del estilo directo.

Después de describir los personajes según la construcción narratológica con la que se presentan, se procederá al análisis de estos. Ello se llevará a cabo, como se ha venido anunciando, en base a tres planos de investigación: el plano amoroso-sexual, el plano sociopolítico y el plano simbólico. A través de este detallado y exhaustivo análisis de los personajes escogidos se pretende indagar en las características particulares de cada personaje femenino y, con ello, dilucidar la representación que Cervantes hace de la mujer en la obra.

4.1 Aldonza Lorenzo, alias Dulcinea del Toboso

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata de ello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso, nombre, a su parecer, músico y peregrino, y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (Cervantes 2005: 52).

En este pasaje clave se ve la presentación de la primera mujer de la novela, Aldonza Lorenzo, y su inmediata transformación en Dulcinea del Toboso. El narrador relata los hechos marcando cierta distancia con los personajes. Cuenta la historia “a lo que se cree” y “según se entiende”, dejando claro que él se ha enterado de ella por otras voces, por lo que solo sabe lo que ha leído o escuchado¹¹. Estamos, por lo tanto, ante una focalización externa y una voz heterodiegética. Sin embargo, a pesar de que el narrador se sitúa fuera de la historia, de alguna manera conoce los pensamientos más profundos de sus personajes: no solo que estaba enamorado de Aldonza y que ella nunca lo supo, sino también todo lo relativo a la búsqueda de un nombre para la amada: el narrador sabe incluso que don Quijote escogió el nombre de Dulcinea porque sonaba “músico y peregrino”.

Llama la atención la importancia que da el narrador en relatar la puesta del nombre. A este respecto, se han propuesto algunas teorías sobre el origen y significado del nombre de Dulcinea, como que viene del personaje de Dulcineo, un pastor que aparece en la obra de 1573 *Los diez libros de fortuna de amor* de Antonio de Lofrasso, y que representa al hombre de carácter dulce “que vive en el ambiente ideal de la Edad de Oro” (Iventosch 1964: 61). Otra hipótesis es que está inspirado en el personaje de Melibea, que aparece en *La Celestina* de Fernando de Rojas (Redondo 1983). En este sentido, Redondo señala la evidente relación entre “dulce” y “miel” que aparece al unir Dulcinea y Melibea (21). Quizás la explicación más sencilla es la que da Osterc (1985:55), por la que Dulcinea se compone del adjetivo latino *dulcis* más el sufijo *-ea*, típico en nombres de damas de libros de caballerías y pastoriles.

¹¹ Torres Lázaro explica que el narrador asume el papel de cronista y “relata la invención o creación de Dulcinea objetivamente, haciéndose eco de la vox populi (a lo que se cree)” (1997: 442).

4.1.1 El nacimiento de Dulcinea

Centrémonos ahora en la construcción narratológica del personaje. El nacimiento de Dulcinea a partir de Aldonza surge justo después de la transformación de Alonso Quijano en don Quijote. La potente voz del narrador en estilo indirecto deja muy claro que el trampolín que permite a Alonso Quijano convertirse en Don Quijote es la pérdida del juicio: “[...] del poco dormir y mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele de fantasía de todo aquello que leía en los libros, [...]. Y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (Cervantes 2005: 50). Pero el narrador no solo deja claro que es la falta de cordura de don Quijote lo que lleva a la creación de Dulcinea, sino que además ridiculiza a don Quijote en su papel de enamorado: “Luego volvía [don Quijote] diciendo, como si verdaderamente fuera enamorado: —¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! [...]. Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de lo que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje” (Cervantes 2005: 53). El narrador presenta el comportamiento de don Quijote y la creación de Dulcinea de forma ridícula.

A pesar de que el narrador subraya que don Quijote es un producto de la locura de Alonso, eso no significa que don Quijote se olvide de sí mismo. Como bien apunta Torres Lázaro (1997), don Quijote “nunca deja de ser Alonso Quijano actuando desde don Quijote” (447). La prueba está en que cuando don Quijote crea a Dulcinea, él se acuerda perfectamente de la vida de Alonso, pues recuerda a una labradora llamada Aldonza Lorenzo, de quién él (Alonso) anduvo enamorado (Cervantes 2005: 52). Este hecho es muy relevante, ya que prueba que la construcción de Dulcinea no es una locura inventada, sino que está inspirada en Aldonza Lorenzo, una persona del mundo real de la cual don Quijote tiene plena conciencia y memoria¹².

¿Por qué aparece Dulcinea? El narrador nos lo explica dando primero su versión y dejando que don Quijote hable después. En primer lugar, el narrador usa el discurso indirecto y cuenta que, una vez Alonso se ha dado un nuevo nombre, adjudicado un caballo y puesto las armaduras de sus bisabuelos, “se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque caballero andante sin amores era árbol sin hojas y fruto, y cuerpo sin alma” (Cervantes 2005: 52). Solo después de la intervención del narrador, el lector tiene acceso a lo que dice don Quijote por medio del discurso directo: “Si yo [...] me encuentro

¹² Ante la pregunta de si es Alonso o don Quijote quien inventa a Dulcinea, Torres Lázaro se muestra convencido de que, “aunque se sigan haciendo referencias a su época de hidalgo aburrido, como que anduvo enamorado” (Torres Lázaro 1997: 447), el verdadero creador es don Quijote.

por ahí con algún gigante [...] y le derribo de un encuentro, ¿no será bien tener a quién enviarle presentado, y que se hinque de rodillas ante mi dulce señora [...]?” (Cervantes 2005: 52). Como podemos ver, lo que dice el personaje confirma lo que ha explicado el narrador anteriormente: que don Quijote precisa de una dama para completar su transformación en caballero andante.

Veamos ahora cómo se produce la creación de Dulcinea a partir de Aldonza. Ya hemos visto en la cita a inicios de este capítulo que el narrador utiliza el estilo indirecto para dar a conocer al lector cuales son los pensamientos de don Quijote cuando decide escoger a Aldonza y convertirla en Dulcinea (“le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos”). Una vez el narrador ha estipulado cómo sucedieron los hechos, entonces permite que don Quijote hable por medio del estilo directo y confirme lo que ha dicho el narrador: “oh, princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón!” (Cervantes 2005: 53). En efecto, don Quijote dice que Dulcinea es señora de sus pensamientos.

De aquí en adelante, cuando aparezca Dulcinea, se hará a través del estilo directo, por medio del diálogo de don Quijote al invocarla. Según Simson (2008), esta es la única forma en la que Dulcinea surge en la novela: “La existencia de Dulcinea se basa en la retórica. La dama está presente únicamente a través de las palabras de don Quijote: cuando habla de ella, cuando la alaba y la glorifica, o cuando se encuentra en dificultades y pide su protección espiritual” (412). Esto sucede porque el personaje de Dulcinea no forma parte del mundo diegético de la novela, por lo que la única posibilidad que tiene el narrador de traerla a la historia es por medio del personaje que la ha inventado.

Veamos ahora cómo ve don Quijote a su enamorada imaginaria. ¿Cuál es el aspecto que proyecta en ella? Para obtener una descripción, el lector debe esperar hasta el capítulo XIII. Don Quijote la describe por medio del estilo directo:

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 cubrió su honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas” (Cervantes 2005: 100).

Como podemos apreciar en el fragmento anterior, don Quijote no describe a su amada como un todo, sino que se centra en determinadas partes del cuerpo. Fernández (2001) lo califica de “conglomerado de partes” (28) y explica que es “uno de los aspectos del petrarquismo que más influye en la poesía europea” (28). Como ejemplifica Fernández, “en sus *Rime sparse*, Petrarca nunca nos presenta el cuerpo de Laura como un todo, sino sometido a una operación de

desmembramiento textual. Los ojos, la boca, los cabellos, el cuello y las manos de Laura están diseminados por el texto” (Fernández 2001: 28).

La caracterización de Dulcinea ha sido calificada por Torres Lázaro (1997) como una descripción “en términos absolutamente tópicos” (445). El retrato, junto a la ausencia de rasgos de personalidad, así como las vaguedades con las que se describe su moral (sin par, señora, hermosa, bella, etc.), le lleva a la siguiente conclusión: “Dulcinea no es un personaje provisto de personalidad propia, sino que está dotada de unos rasgos físicos y morales tomados de la topística cortesana a través de la caballerescas” (Torres Lázaro 1997: 445). Dulcinea es, por lo tanto, un reflejo (o una parodia) de un personaje de la tradición literaria hispánica, en este caso, el de la dama de los libros de caballerías.

D) Caracterización de Aldonza

Veamos ahora la descripción que se hace de Aldonza. Mientras que la de Dulcinea solo se hace a través del estilo directo por el personaje de don Quijote, en el caso de Aldonza se combina el discurso directo e indirecto. Lo primero que se dice de ella viene por el estilo indirecto del narrador, quien dice que Aldonza es una moza “de muy buen parecer” (Cervantes 2005: 52) que nunca tuvo idea de los sentimientos amorosos de Alonso hacia ella. Esta supuesta belleza se irá desvaneciendo poco a poco: la primera vez que el lector advierte que el narrador ha podido tergiversar los hechos con relación a la apariencia de Aldonza es durante el pliegue de principios del capítulo IX. Como ya hemos comentado, en este capítulo hay un cambio de focalización (de externa a interna), y de voz (de heterodiegética a homodiegética/autodiegética). El narrador se encuentra relatando sus peripecias en el mercado de Toledo. Cuando entrega los manuscritos árabes al morisco aljamiado para que los traduzca, este ríe al leer una nota al margen que dice “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (Cervantes 2005: 83). Con este descubrimiento, el lector se da cuenta de que el narrador le ha podido tomar un poco el pelo.

La nueva caracterización de Aldonza, tan distinta a la que inicialmente sugiere el narrador con lo de “moza de buen parecer”, encaja mejor con la interpretación que la crítica ha dado al nombre de la labradora. Por un lado, Aldonza Lorenzo llama la atención por su relación con el de Dulcinea, pues Aldonza es “inseparable de dulce” (Redondo 1983: 10). A pesar de que el narrador señala que don Quijote buscó un nombre “no desdijese mucho del suyo”, el nombre de Aldonza se distancia considerablemente del de Dulcinea en términos connotativos. Como señala Redondo (1983), Aldonza se asocia a la descripción de mujer hosca, varonil y sin

alcurnia: “si fue nombre llevado por grandes damas en otras épocas, ya había perdido su lustre y había venido a cobrar una tonalidad despectiva: pasaba por típico de mozas de baja estofa” (Redondo 1983:11). Redondo (1983) ve en el nombre de Aldonza una conexión entre el personaje de Cervantes y el de la mujer conocida en el folklore y literatura española como la “serrana”. Protagonista de romances como *La serrana de la Vera*, esta figura era una “mítica cazadora y salteadora, briosa y rolliza, que, en la sierra, atacaba al viajero, se lo llevaba a su cueva y saciaba en él su sanguinaria sensualidad” (Redondo 1983:14). Iventosch (1964) observa el paralelismo “historia-poesía” remarcando la cualidad histórica del nombre de Aldonza y contraponiendo “la muy rústica Aldonza” con la “muy poética Dulcinea” (65). Para Iventosch, “la alcurnia de la dama de Cervantes es clara: Dulcinea es la “poesía” y Aldonza la “historia” del caso” (1964: 66).

En cualquier caso, tras el capítulo IX, el lector tiene otra imagen de Aldonza. Durante un tiempo, el lector tiene un conocimiento sobre Aldonza que ningún otro personaje (exceptuando don Quijote y obviamente el narrador) posee. Esto cambiará en el momento en el que don Quijote mande a Sancho de emisario para entregar una carta a su amada (DQ I-XXV). Para que Sancho la encuentre, don Quijote se ve en la obligación de darle las referencias de sus padres y avisarle de que ella no sabe leer. Cuando Sancho descubre que Dulcinea es la hija de Lorenzo Corchuelo, la reconoce y la describe de la siguiente forma: “sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado 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!” (Cervantes 2005: 177)¹³.

Para más inri, Sancho da a entender que Aldonza se prostituye: “lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla¹⁴ y de todo hace mueca y donaire” (Cervantes 2005: 178). La caracterización de Aldonza como mujer prostituta se perpetúa a lo largo de la novela a través del personaje de Sancho, quien vuelve a hacer referencias a esta característica. Por ejemplo, cuando recita a don Quijote la carta para Dulcinea, Sancho confunde “soberana” con “sobajada¹⁵” y encabeza el texto refiriéndose a ella

¹³ Sancho se ensaña con su descripción de Dulcinea: explica que un día quiso llamar a dos zagales que estaban a media legua de distancia, por lo que se subió a un campanario, se puso a dar voces y los muchachos la oyeron (Cervantes 2005: 177). Además, llega a indignarse de que a Don Quijote se le ocurriera enviar a tantos hombres a que vayan a “hincar de rodillas delante della” (Cervantes 2005: 178), pues lo que se encontrarían no iba a ser una princesa en su castillo, sino a Aldonza “rastrillando lino o trillando en las eras” (Cervantes 2005: 178).

¹⁴ Burlar, de acuerdo al diccionario de Covarrubias, significa tener relaciones sexuales.

¹⁵ La Real Academia Española define “sobajar” en su primera acepción como un término proveniente de “sobar” cuyo significado es “manosear algo o a alguien con fuerza, ajándolo”. El diccionario de

como “alta y sobajada señora” (Cervantes 2005: 185). Sancho se horroriza tanto sobre la verdadera identidad de Dulcinea que acaba recomendando a don Quijote que se ahorque (Cervantes 2005: 178).

Vemos pues, que la construcción del personaje de Aldonza se establece en distintas etapas: la primera viene del narrador en estilo indirecto y se presenta como una moza labradora de buen parecer, la segunda sucede al cambiar a la focalización interna, cuando el narrador complementa la descripción relatando la naturaleza tosca de Aldonza. La tercera corresponde a la de don Quijote hecha en estilo directo, en la que se explica que Aldonza es analfabeta. La última es la de Sancho, hecha con el propósito de exagerar y burlarse de don Quijote.

A partir de este punto, la realidad de Aldonza se ha impuesto a la ficción de Dulcinea, pero don Quijote se niega a aceptarla. En esta situación, se produce lo que Stoopan (2015) llama “duelo hiperbólico” entre la visión de la mujer que da Sancho y la que mantiene don Quijote. Este duelo se produce cuando Sancho regresa de su misión (misión que no llega a cumplir nunca porque de todas formas no entrega la carta a Aldonza) y don Quijote le pide que le describa lo sucedido cuando le entregó la misiva a Dulcinea (DQ I-XXXI). Aquí se produce una lucha dialéctica en la que los dos hombres defienden una identidad distinta de la misma persona: la bella y femenina Dulcinea versus la fea y hombruna Aldonza.

Durante el duelo hiperbólico, tanto Sancho como don Quijote describen una situación imaginaria, cada uno de ellos basándose en la información que presuponen de la persona en cuestión. La diferencia es que Sancho ha descubierto la verdadera identidad de Dulcinea y no quiere entrar en el trapo, mientras que el caballero se empeña en seguir el juego de todas formas. Como indica Stoopan “los personajes tendrán perspectivas diametralmente opuestas con respecto a la doncella, de acuerdo con la visión del mundo de cada quién; uno mantendrá una tendencia idealizadora, y el otro degradante” (2015: 48). En este sentido, Stoopan califica a Sancho como narrador infidente, y subraya la desventaja de don Quijote respecto a Sancho, el narrador y el lector, pues, a diferencia del Quijote, el resto sí sabe que Sancho nunca llegó al Toboso (2015: 50).

Se produce una situación cómica, en la que la tensión va subiendo gradualmente: En un primer momento, cuando don Quijote le pregunta qué hacía Dulcinea cuando la encontró, Sancho responde “No la hallé [...] sino acechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa” (Cervantes 2005: 221), a lo que don Quijote argumenta que los granos no serían de trigo sino

Covarrubias indica que “sobajada” significa “ahajada”, palabra que se aplica “a la mujer que ha sido tratada de muchos y está desflorada y deslustrada”.

de perlas. La cosa va a mayores cuando don Quijote le pregunta qué “fragancia aromática” desprendía Dulcinea, a lo que Sancho responde que sintió “un olorcillo algo hombruno y debía ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa” (Cervantes 2005: 222). Don Quijote replica que Sancho se debió oler a sí mismo. Cuando don Quijote quiere saber qué joya le regló Dulcinea a Sancho como agradecimiento, Sancho responde que no le dio ninguna joya, sino “un pedazo de pan y queso” a lo que le sigue una hilarante respuesta de don Quijote: “es liberal en extremo” (Cervantes 2005: 223).

Para Torres Lázaro (1997), “don Quijote intenta el camino del diálogo, confiando en que así el escudero entre en el juego” (449). Sin embargo, cuando se da cuenta de que no surge efecto, este intenta justificarse argumentando que todos los poetas fingen a sus damas (Cervantes 2005: 178). Para reforzar su postura, don Quijote hace dos contundentes afirmaciones: “por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (Cervantes 2005: 178) y “bástame a mi pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y, en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito” (Cervantes 2005: 179). Torres Lázaro afirma que, en este punto, don Quijote confunde a Aldonza y a Dulcinea, e intenta utilizar a Aldonza “como soporte para la idea de Dulcinea” (449). Sin embargo, inmediatamente después, don Quijote se da cuenta de que el hecho de que se sepa la identidad de Aldonza es un estorbo, y decide deshacerse de ella: “Don Quijote al oír a Sancho, se ha dado cuenta de que Aldonza Lorenzo ni le importa ni la necesita en absoluto” (449). Stoopen coincide con el punto de vista de Torres Lázaro e indica que don Quijote “ha puesto en manos de Sancho las armas con que el escudero podrá manipular a su conveniencia la identidad de la amada del caballero” (2015: 49).

Torres Lázaro (1997: 450) subraya que la eliminación de Aldonza de la mente de don Quijote se observa especialmente en la parte final del discurso del caballero, en el que afirma con vehemencia: “y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y píntola en mi imaginación como la deseo” (Cervantes 2005: 179). Torres Lázaro (1997: 450) apunta que don Quijote está advirtiéndole a Sancho que se olvide también de Aldonza y, en efecto, Sancho parece que está de acuerdo, dándole la razón a su amo y llamándose “asno” a sí mismo: “digo que en todo tiene vuestra merced razón [...] y que yo soy un asno” (Cervantes 2005: 179).

Tras este episodio y hasta el final de la primera parte, Aldonza deja de tener ningún tipo de protagonismo. Torres Lázaro reflexiona sobre si don Quijote, tras el episodio en Sierra Morena, se cree a Dulcinea de verdad, pero concluye que no: “Don Quijote nunca se cree a

Dulcinea, es siempre consciente de que se trata de una invención suya, pero en Sierra Morena comprende que Aldonza Lorenzo es un estorbo. No lo fue mientras él era el único que conocía la relación, pero sí a partir de que hace a Sancho confidente” (1997: 443).

Por este motivo, argumenta Torres Lázaro (1997), en el capítulo XXIX don Quijote no quiere ver a Aldonza/Dulcinea. Como explica el narrador, don Quijote “estaba determinado de no parecer ante su fermosura fasta que hubiese fecho fazañas que le dijese digno de su gracia” (Cervantes 2005: 208). Según Torres Lázaro, don Quijote, que en este momento no está loco, sabe que si va al Toboso se encontrará con la Aldonza de Sancho en vez de con su Dulcinea. “Don Quijote se niega a ver a Aldonza porque eso daría al traste con su juego, y aún tiene ganas de jugar” (Torres Lázaro 1997: 450). Como podemos ver, Dulcinea nace a partir de Aldonza, pero cuando la sombra de Aldonza acecha, don Quijote termina por esconderla.

4.1.2 La quimera del amor

Como hemos visto en el capítulo 4.1.1, Dulcinea solo existe en la imaginación de don Quijote. Es un personaje que refleja los deseos y sentimientos de otro. Por lo tanto, analizar a Dulcinea desde el plano amoroso-sexual es analizar los sentimientos y la sexualidad de su creador, el caballero don Quijote.

A lo largo de la historia ha habido muchas interpretaciones de lo que representa Dulcinea para su enamorado. Como explica Simson (2008), los primeros estudios sobre las figuras femeninas de la novela aparecieron a finales del siglo XIX y a principios del XX. Estas investigaciones percibían a Dulcinea como la representación del amor idealizado, “símbolo del amor puro que inspira al caballero en sus andanzas e ideales” (410). Según Herrero (1982), la dama representaba “the embodiment of Don Quijote’s idealism, nobility and, even, exalted religiosity, qualities which denoted a spiritual greatness which stood symbolically for the essence of the Spanish soul. Dulcinea, as the personification of Don Quijote’s dream, represented the great ideal of virginal Spain” (24). Este enfoque valida los sentimientos de don Quijote, para quien Dulcinea es el motor de sus aventuras: “Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, tengo vida y ser” (Cervantes 2005: 218).

La percepción de Dulcinea como dama de los pensamientos del caballero se alinea con la imagen de las otras damas de la literatura de caballerías, como Oriana en *Amadís de Gaula*, Carmesina en *Tirant lo Blanch*, Leonorina en las *Sergas de Esplandián*, o Angélica en *Orlando*. Al comparar a estas doncellas con Dulcinea, parece haber obvias diferencias. Simson (2008)

las achaca a que don Quijote nunca llegue a consumir su amor con Dulcinea, hecho que suele ocurrir en las novelas caballerescas. Sin embargo, es evidente que no puede haber un amor sexual entre don Quijote y Dulcinea, por la sencilla razón de que ella solo existe en la imaginación del caballero.

Dulcinea es distinta del resto de las doncellas de la literatura caballeresca porque ella no es un personaje de una novela de caballerías, sino de una novela que se burla de los libros de caballerías. Por lo tanto, es obvio que Dulcinea no puede encajar en el elenco de damas. Igual que don Quijote es una parodia de los caballeros de la literatura, Dulcinea es una parodia de las damas de esos caballeros. Así lo entiende y explica Ramírez Vivas:

Para el público primitivo del Quijote, la descripción de Dulcinea bajo el canon de la mujer ideal del Siglo de Oro, constituía una descalificación burlesca de tal señora, aunque el hidalgo enamorado se creyera de cabo a rabo la imagen que de su dama toma de prestado de la poesía áurea (Ramírez Vivas 2007: 35).

Iventosch (1974) también explica que, en el siglo XVII, el concepto de amor cortés presentado en las novelas de caballerías estaba ya desfasado, y los autores de la época lo trataban desde la ironía y la burla. Hay una necesidad de renovar la idea de amor cortés, la cual se estaba desintegrando: “By the time of Cervantes, then, and in his particular ironic vein, the Petrarchan-type elaboration of courtly love —the cruelty and idealization of the dame, the requisite high character and ennoblement of the suffering lover, the entire school of the Frauendienst, in short— must come into a new synthesis” (64). En este contexto de cambios, la idealización de don Quijote se entiende como una pantomima del género literario del amor cortés, siendo Dulcinea el instrumento (no el objeto) de burla.

Para Espejo Madrigal (1999), la mofa del amor cortés es algo más que una herramienta para parodiar los libros de caballerías, pues encierra una crítica directa al tipo de relación entre hombres y mujeres que promulga el amor cortés, el cual es artificioso y absurdo (197). Visto desde esta perspectiva, la crítica está en que una figura como Dulcinea, que ni siquiera es un personaje dotado de una identidad y personalidad propia, cumple a la perfección el papel de “dama” del caballero andante (con la excepción de los encuentros carnales por palmarias razones ya comentadas). Dado el enfoque absolutamente superficial y masculino con el que el amor cortés trata a las mujeres, la figura de la dama funciona en don Quijote, aunque ella solo exista en la imaginación del caballero. Dulcinea es, en efecto, nada más que la “señora de los pensamientos” de don Quijote. Observamos, pues, que no se trata de una parodia hacia las mujeres, sino de una parodia hacia la imagen que se tiene y se espera de ellas desde el amor

cortés. Se evidencia que la idea del amor cortés invisibiliza a las mujeres y no representa ni el sentimiento de amor ni las relaciones entre hombres y mujeres.

La cima de lo absurdo del amor cortés la encontramos en la penitencia de don Quijote en la cueva de Montesinos. Cuando don Quijote explica que pretende volverse loco de amor para imitar a Amadís de Gaula, Sancho se da cuenta de que su razonamiento no tiene sentido: “Paréceme a mí -dijo Sancho- que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias. Pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco, qué dama le ha desdeñado [...]?” (Cervantes 2005: 174). Don Quijote, sin embargo, insiste en llevar a cabo su penitencia. Lo irracional del amor cortés se vuelve a materializar en este pasaje, teniendo en cuenta que don Quijote se sacrifica por alguien que ni siquiera es consciente de lo que está haciendo. La gran actuación, al no servir de nada, pierde todo su valor.

I) El rechazo al amor carnal

Si bien es cierto que representa una crítica al amor cortés, el personaje de Dulcinea, dado su complejidad, tiene más implicaciones: Dulcinea es además el pretexto de Alonso para rehuir todo tipo de relaciones femeninas (Simson 2008: 415). Vemos cómo don Quijote la utiliza para evitar encuentros carnales en distintas ocasiones a lo largo de la novela. Por ejemplo, cuando don Quijote alega fidelidad a su dama como excusa para rechazar a Maritornes (DQ I-XVI):

[...] 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 simpar Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos. Que si esto no hubiera 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 (Cervantes 2005: 117).

Más adelante, don Quijote vuelve a las andadas y rechaza a la hija del ventero cuando le llama desde el agujero de un pajar (DQ I-XLIII).

Lástima os tengo, hermosa señora de que hayades puesto vuestras amorosas mientes en arte donde no es posible corresponderos conforme merece vuestro gran valor y gentileza; de lo que no debéis dar culpa a este miserable andante caballero, a quien tiene amor imposibilitado de poder entregar su voluntad a otra que aquella que en el punto que sus ojos la vieron, la hizo señora absoluta de su alma (Cervantes 2005: 309).

Otro ejemplo lo encontramos en la escena de Dorotea convertida en princesa Micomicona (DQ I-XXX). Cuando Dorotea sugiere la idea de casarse con don Quijote como agradecimiento por

haber degollado al gigante, la respuesta de don Quijote es rotunda: “No es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con el ave fénix” (Cervantes 2005: 218)¹⁶. La actitud de don Quijote deja clara, a través de los ejemplos anteriores que, por algún motivo, no quiere tener relaciones íntimas con mujeres, y para ello se escuda utilizando a Dulcinea.

¿Por qué huye don Quijote del contacto femenino? ¿Cuál es el sentido del amor de don Quijote por Dulcinea? Pereda, en *Dulcinea, el imposible amor* reflexiona sobre el mensaje que Cervantes da sobre el amor: “No sé si Cervantes quiere contar que el amor verdadero es imposible, y que ese otro, el amor cortés, heterosexual, exigente como un trofeo de guerra y sujeto a reglas precisas es falso. Seguramente sí” (Pereda 2005: 441). Personalmente, no estoy segura de que Cervantes esté negando el amor entre hombres y mujeres (y no creo que esta pregunta llegue a responderse nunca), pero definitivamente sí se lo niega a don Quijote. El amor de don Quijote, si no es carnal, auténtico y real (es decir, Aldonza), es como Dulcinea: no existe.

II) Deseo frustrado

Don Quijote, como hemos visto, huye del amor carnal, pero eso no significa que no esté necesitado de cariño. Como todo ser humano, Alonso Quijano desea ser amado. En la novela, esto se percibe curiosamente en las escenas comentadas anteriormente, en las que don Quijote rechaza a las mujeres. Cada vez que don Quijote se ampara en su amada Dulcinea para sabotear un encuentro carnal, el lector es plenamente consciente de que, en realidad, ninguna mujer muestra interés sexual o sentimental por el hidalgo. Es él quien, dentro de su locura, se imagina que otras mujeres, en su mente siempre bellísimas, están perdidamente enamoradas. Por ejemplo, don Quijote fantasea con la supuesta hija del señor del castillo, creyendo que ella “vencida de su gentileza, se había enamorado de él y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza” (Cervantes 2005: 116)¹⁷. Más adelante en

¹⁶ Lo incomprensible que resulta la incesante negativa de casarse de don Quijote es aquí hecha explícita a través de Sancho. El escudero, que inocentemente se ha creído la bufonada de la princesa Micomicona, no entiende cómo don Quijote puede rechazar su propuesta de matrimonio y así se lo dice a su amo, quien le acaba dando de palos por tal desvergüenza: “¿Cómo es posible que pone vuestra merced en duda el casarse con tan alta princesa como aquesta? ¿Piensa que le ha de ofrecer la fortuna, tras cada cantillo, semejante ventura como la que ahora se le ofrece? ¿Es por dicha más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aún con la mitad, y aún estoy por decir que no llega a su zapato de la que está delante (Cervantes 2005: 218).

¹⁷ A pesar de que esa noche no llega a suceder nada entre don Quijote y la hija del señor del castillo (que no es otra que Maritornes), don Quijote siente la necesidad de explicarle a Sancho su encuentro amoroso como si hubiera sido real. Así alardea de lo ocurrido: “Esta noche me ha sucedido una de las más extrañas aventuras que yo sabré encarecer; y, por contártela en breve, sabrás que poco ha que

la historia vuelve a suceder lo mismo: “Se le presentó en su loca imaginación que otra vez, como la pasada, la doncella hermosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor, tornaba a solicitarle” (Cervantes 2005: 309). Vemos, pues, que don Quijote mantiene una lucha interna entre la búsqueda y el rechazo del amor (El Saffar 1988: 210), anhelándolo cuando no lo tiene y aborreciéndolo cuando la situación se presenta. Dulcinea podría ser interpretada como la dicotomía entre el deseo y la aversión: Alonso desea a Aldonza, pero la repudia al mismo tiempo; la sustituye por la inalcanzable Dulcinea y se asegura así de mantener su lucha de amor, en la que permanece casto y a la vez enamorado.

La sorprendente actitud exhibida por don Quijote a lo largo de la novela ha llevado a otros investigadores a hipotetizar sobre la sexualidad del caballero andante como forma de esclarecer su trato distante con las mujeres. Para explicar su anómalo comportamiento, se ha buscado una respuesta en los impulsos eróticos de don Quijote. Según El Saffar (1988: 210), don Quijote tiene una sexualidad reprimida. Otros investigadores han intuido una obsesión sexual de don Quijote con las mujeres, especialmente un deseo incestuoso hacia su propia sobrina (Johnson 1983). Igual que El Saffar, Johnson coincide con que la identidad de don Quijote “es el resultado de haber huido de sus propios deseos eróticos inaceptables” (Johnson 1990:127). Estas declaraciones son, no obstante, un tanto aventuradas, pues no van más allá de meras especulaciones.

III) Seres cuaresmales vs seres carnavalescos

Sea por el motivo que fuere, es evidente que hay cierta represión sexual en don Quijote. Su sexualidad puede comprenderse mejor a través de la analogía que establece Redondo (1978) entre los conceptos opuestos de Cuaresma y Carnaval: “El Carnaval es sinónimo de alegría, holganza, abundancia y libertad; la Cuaresma de tristeza, abstinencia y sumisión al espíritu ascético dictado por las reglas católicas oficiales” (41). Apoyándose en la tradición literaria del siglo XIV al XVII, Redondo se remite a la iconografía pertinente de estos dos símbolos, describiendo a don Carnal como un “personaje rechoncho, de abultada barriga, rodeado de

vino a mí la hija del señor deste castillo, que es la más apuesta y hermosa doncella que en gran parte de la tierra se puede hallar [...] al tiempo que yo estaba con ella en dulcísimos y amorosísimos coloquios, sin que yo la viese ni supiese por donde venía, vino una mano pegada a algún brazo de algún descomunal gigante y asentóme una puñada en las quijadas” (119). Para Juárez-Almendros (2019), este encuentro nocturno tiene un efecto positivo en la masculinidad de don Quijote: “Su materialidad carnal tiene el efecto de confirmarle su masculinidad y atractivo, como le cuenta secreta y orgullosamente a Sancho en el capítulo 17” (53).

manjares carnosos, sustanciosos, a horcajadas a veces sobre una cuba de vino” (42). Doña Cuaresma, por otro lado, se manifiesta como “una vieja larga y demacrada que enristra un largo remo en lugar de lanza y va acompañada de pescados y alimentos poco nutritivos” (42). En este sentido, Redondo identifica al soltero y delgado don Quijote como personaje cuaresmal y a Sancho, gordinflón, casado y con hijos, como carnavalesco¹⁸.

Como argumenta Redondo en un artículo posterior, la naturaleza cuaresmal de don Quijote se opone a la “carnavalesca alegría” de Aldonza (1983: 20). En efecto, como hemos visto en el capítulo 4.1.1/I, Aldonza es una mujer robusta y sexualmente activa; por lo tanto, carnavalesca. Siguiendo con los paralelismos, Redondo apunta a Dulcinea como lo opuesto a Aldonza. Asociando el personaje de Dulcinea con el de Melibea¹⁹, Redondo (1983) repara en la dulce *miel* de Melibea y sostiene que “la miel es un producto purísimo, de origen celeste, y como tal es alimento simbólico de la época de Cuaresma” (21). De este modo, Redondo (1983) determina que Dulcinea representa un personaje cuaresmal. En resumen, contamos con un ser cuaresmal (Alonso) enamorado de un ser carnavalesco (Aldonza). Teniendo en cuenta el antagonismo de estos dos seres, enfrentados en un “combate simbólico entre don Carnal y doña Cuaresma” (Redondo 1978: 41), se podría argumentar una incompatibilidad de caracteres que impide a Alonso acercarse a Aldonza. Siendo así, Alonso transforma a la carnavalesca Aldonza en un ser cuaresmal como él, y por eso la asexual y cuaresmal Dulcinea es “la dama perfecta para don Quijote” (Redondo 1978: 21).

Hay un ejemplo ciertamente gracioso en la novela en el que se puede observar la disparidad entre los seres cuaresmales y los carnavalescos. Se trata de la escena en la que Sancho descubre que Dulcinea es Aldonza, y don Quijote se ve obligado a justificar a su dama imaginaria (DQ I-XXV). Para intentar explicarse, don Quijote utiliza un relato anecdótico en el que se cuenta que “una viuda hermosa, moza, libre y rica, y, sobre todo, desenfadada, se enamoró de un mozón motilón, rollizo y de buen tomo” (Cervantes 2005: 178). Cuando un familiar mayor se entera del romance, le dice que no entiende por qué ha escogido a un “hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como Fulano” (Cervantes 2005: 178) teniendo “tantos maestros, tantos presentados, y tantos teólogos” (Cervantes 2005: 178) a su disposición. La respuesta de la viuda deja ver su personalidad carnavalesca: “Vuestra merced, señor mío, está muy engañado, y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en Fulano por idiota que le parece, pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles” (Cervantes

¹⁸Redondo también defiende la asociación “Quijote cuaresmal” vs “Sancho carnavalesco” recordando que el Carnaval y la Cuaresma también “corresponde al contraste entre gordos y flacos” (1978:41).

¹⁹ Véase capítulo 4.1.

2005: 178). Entonces don Quijote, a modo de símil, le dice a Sancho: “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (Cervantes 2005: 178). La gracia de este cuento es que, como apunta Redondo (1983), don Quijote no entiende *para qué* quiere la viuda a Fulano:

Lo que llama la atención es que el caballero saca conclusiones erróneas del ejemplo aducido. En primer lugar, su ideación de Dulcinea es negación del erotismo implicado por la evocación sanchesca y por el cuento. En segundo lugar, [...] la viuda es la que toma la iniciativa como mujer “libre” mientras que don Quijote se halla desvirilizado” (19).

Quizás se deba a que don Quijote es un ser cuaresmal y no concibe el amor más allá de un sentimiento idealizado.

Regresando a la escena nocturna entre don Quijote y Maritornes, en la que él la rechaza escudándose en Dulcinea, Redondo (1983) encuentra un motivo para el comportamiento cuaresmal del caballero en la palabra “imposible” de la frase “aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra, fuera imposible” (Cervantes 2005: 117). Redondo (1983) reflexiona:

[...] ¿No se tratará entonces de una imposibilidad más profunda, que le impide corresponder a los supuestos deseos de la doncella y hace de él un impotente? De ser así, la única puerta de salida para el frustrado cincuentón consiste, con referencia a los libros de caballería, en transfigurar a Aldonza, por la imaginación, en una dama que reúna todas las cualidades tópicas de una mujer ideal, tanto físicas como morales, o sea, en transformarla en Dulcinea” (20).

Esta supuesta impotencia de don Quijote sería el origen, según Redondo, del rechazo de las mujeres de don Quijote y de la transformación de Aldonza en Dulcinea.

i) Búsqueda de lo mismo: el juego de las simpatías

En el capítulo 2.1.2 se ha hecho una breve mención a la interpretación foucaultiana del Quijote visto como primera novela moderna. Como se ha expuesto, el Quijote revoluciona la literatura al concebirla como espacio en donde mostrar un cambio de episteme. En este sentido, don Quijote ha sido definido por Foucault como “el héroe de lo Mismo”, es decir, como representante de la episteme antigua que utiliza la mimesis como forma de acceder al conocimiento. La búsqueda de lo mismo a través de las semejanzas aparece aquí dentro de la dicotomía observada por Redondo, en la que se identifican personajes opuestos, divididos en cuaresmales y carnavalescos. En el capítulo *Las cuatro similitudes*, Foucault (1968) explica los diferentes tipos de semejanzas. La cuarta semejanza es el llamado juego de las simpatías.

La simpatía “suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes” (34). Puede verse simpatía entre Quijote y Aldonza quienes, a pesar de ser opuestos (cuaresmal vs carnavalesca), existe una atracción de uno al otro que termina con la asimilación del sujeto amado por parte del sujeto amante: el cuaresmal Quijote descarta a la carnavalesca Aldonza y busca la similitud creando a la cuaresmal Dulcinea. Como explica Foucault, la simpatía “tiene el peligroso poder de asimilar, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad —así, pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La simpatía transforma” (32).

Lo que impide la asimilación de las semejanzas es la antipatía, fuerza antagónica a la simpatía que siempre la acompaña. La antipatía, “mantiene a las cosas en su aislamiento e impide la asimilación; encierra cada especie en su diferencia obstinada y su propensión a perseverar en lo que es” (33). Cuanto más se acerca don Quijote a Dulcinea, más se aleja de Aldonza, sobre quien primero dice haberla visto cuatro veces, para más adelante confesar no haberla visto nunca. El personaje de don Quijote, que huye de Aldonza y lo carnavalesco, pero ama la imagen cuaresmal idealizada que ha creado de ella, refleja este juego entre la simpatía y la antipatía²⁰.

4.1.3 La quimera de la justicia

¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad, y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo! (Cervantes 2005: 308).

Si indagamos un poco más en el papel de Dulcinea, observaremos que este no se limita al plano amoroso-sexual con relación a don Quijote. En el fragmento anterior podemos leer, de la boca del enamorado, qué significa Dulcinea para él. En un primer momento, la llama “mi señora” y alaba su belleza; sin embargo, hacia el final de su exclamación, se refiere a ella como “idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable”.

El hecho de que Dulcinea sea una “señora” y a la vez una “idea” puede hacer referencia a los distintos planos de significado que esconde la figura. Esta observación ya se vislumbró

²⁰ Otro ejemplo de juego de las simpatías lo encontramos entre don Quijote y Sancho. En este caso, la simpatía llega realmente a transformar las identidades de los personajes produciendo lo que se conoce como la “sanchificación” de don Quijote y la “quijotización” de Sancho. Sin embargo, la antipatía está siempre presente para asegurar que cada personaje recupere la personalidad original, diametralmente opuesta a la del otro.

en el capítulo anterior al establecerse que Dulcinea, detrás de su papel de parodia a las damas de la literatura de caballerías, esconde una crítica al amor cortés y a la invisibilización femenina que conlleva esta forma de entender las relaciones entre hombres y mujeres. En este sentido, Osterc (1985) destaca el desdoblamiento de Dulcinea en “señora” e “idea” haciendo justamente referencia a los dos niveles de representación del personaje, a través de los cuales el autor enmascara el auténtico propósito de la creación de Dulcinea presentando una novela que es “en apariencia una parodia de los libros de caballerías, pero en realidad una sátira genial de la sociedad feudal en decadencia” (48).

Para desarrollar su propuesta, Osterc (1985) señala las distintas figuras que adopta don Quijote según el plano de significado en el que se encuentra: para mostrar la parodia a los libros de caballerías, se presenta al “caballero andante”, figura que aparece “en todas las hazañas de carácter paródico a fin de distraer la vigilancia de los cargos de la censura inquisitorial” (49). Para mostrar la crítica hacia una sociedad decadente, se presenta a una figura “portavoz de las ideas humanistas y luchador por una nueva Edad de Oro” (48), que aparece, por ejemplo, en el discurso de la Edad de Oro o en la liberación de los galeotes (49). Según Osterc, Dulcinea se adapta a los roles de don Quijote y pasa, como él, de la inocente parodia a la avisgada sátira de una sociedad decadente. Por ejemplo, cuando nace Dulcinea a partir de la locura de Don Quijote, ella no es más que una parodia de Oriana, la dama de Amadís de Gaula (50). Sin embargo, cuando don Quijote adopta la actitud de defensa por un mundo más justo, Dulcinea pasa a representar “la idea del bien universal y símbolo de la fe en un futuro mejor” (49).

Un ejemplo destacado por Osterc (1985) en el que se puede ver a Dulcinea asumiendo el papel del bien universal es el de la escena del capítulo LXIV de la segunda parte de la novela, en la que don Quijote se bate en duelo contra Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna. Según las condiciones establecidas para dicho combate, don Quijote, si pierde, debe confesar que la dama de su adversario, Casildea, es más hermosa que Dulcinea, so pena de muerte. Cuando don Quijote pierde, dice: “Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra” (673). La respuesta de don Quijote sorprende a Osterc: “Gran contraste! Ese hidalgo, dechado de las virtudes caballerescas, ese hidalgo que sabe al dedillo las leyes de caballería; ese observador escrupuloso de las más nimias prácticas que al honor conciernen, sabe perfectamente que el primer deber de un caballero es cumplir la palabra empeñada, que las condiciones del duelo son leyes sagradas” (52). Pero, entonces, ¿cuál es la explicación de la actitud del caballero? Según

Osterc, don Quijote no confiesa la belleza de Casildea “porque no se trata de damas, sino de principios e ideas, porque no se trata de bellezas físicas, sino de bellezas morales: Dulcinea representa [...] el símbolo de la fe en un futuro mejor y, al mismo tiempo, la idea de progreso, la libertad, la ilustración y el bien universal” (53).

Otro ejemplo que propone Osterc (1985) para fundamentar la idea de Dulcinea como símbolo de la justicia y del bien universal es el episodio de los mercaderes toledanos (DQ I-IV). En esa escena, el recién armado caballero se topa con unos hombres que van de camino a Murcia a comprar seda. Durante el encuentro, don Quijote les exige que reconozcan que “no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (Cervantes 2005: 63). Cuando los mercaderes responden que, para admitir eso, tienen que ver primero a la señora, don Quijote responde: “si os la mostrara [...] qué hiciérais vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que, sin verla, lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender (64). Osterc interpreta esta “prueba de fe” que pide don Quijote no como fe religiosa, sino como “la fe en el hombre y su futuro, un futuro más feliz y más digno de ser vivido” (53). Osterc concluye su interpretación entendiendo a Dulcinea como “la idea de la bienaventuranza universal y el símbolo de la fe en ella: su meta y su medio, al mismo tiempo” (69).

La argumentación de Osterc (1985) presenta a Dulcinea como símbolo de lo bueno y de lo justo. Entendiendo a Dulcinea como una idea, y no como una mujer, se comprende mejor su significado relacionado con el amor²¹: como representación de un prototipo de mujer, Dulcinea queda irremediablemente reducida a un elemento paródico de la literatura de caballerías, por un lado, y de sátira al amor cortés, por otro. Sin embargo, entendida como un símbolo, la idea del amor puro resurge en don Quijote: no se trata de un amor romántico entre el caballero y su dama (pues es imposible de todos modos por la inexistencia de la dama), sino de un amor entre el caballero y su idea. El amor de don Quijote, como amor sin objeto, no se dirige hacia nadie, ni real ni imaginario, sino que es el amor hacia la justicia y su deseo de luchar por ella. Al fin y al cabo, como dice Osterc, “sus hazañas no servirían de nada, si no tuviera una noble finalidad, lo cual equivale a decir que no hay empresa noble sin ideal ni fe” (53). Complacer a Dulcinea, por tanto, es obrar por la justicia.

²¹ Torres Lázaro (1997) y Allen (1990) también comparten la idea de que Dulcinea difícilmente puede ser vista como un personaje, pues se trata principalmente de una idea.

Las ideas nunca mueren. Cuando, al final de la segunda parte, “muere” don Quijote y regresa Alonso Quijano, el Bueno²², éste reniega del caballero andante y de los libros de caballerías, pero no lo hace de Dulcinea (Lamberti 2011: 430). Dulcinea, como símbolo de la justicia, no abandona a Alonso cuando recupera el juicio. Quizás sea porque, como recuerda desde su torre Segismundo, “sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa”. No importa si fue la ficción de don Quijote o la realidad de Alonso, lo importante fue que el ideal que perseguía era un ideal noble.

Finalmente, también muere Alonso. Pero Dulcinea, como símbolo de la justicia, permanece en el mundo de las ideas. En la persecución quimérica de la justicia, Dulcinea espera a ser devuelta al mundo terrenal, de la mano de nuevos caballeros andantes que la acojan como señora de sus pensamientos en su lucha por un mundo más justo.

²² Lamberti (2011: 431) refuerza la idea de que Alonso Quijano se transforma en don Quijote y crea a Dulcinea con el objetivo de buscar justicia en una sociedad en decadencia amparándose en el apelativo de Alonso, el Bueno, sobre el cual dice el propio Alonso “a quien mis costumbres me dieron renombre” (Cervantes 2005: 706).

4.2 Marcela

Marcela es un personaje que pasa por diferentes fases de caracterización. Para describirla y analizarla al detalle, en el presente capítulo se tendrá en cuenta su evolución: se comenzará por la versión del cabrero Pedro, que la presenta como melindrosa y endiablada. De allí se pasará al entierro, dirigido por Ambrosio y Vivaldo, con la lectura de la canción desesperada, en la que claramente se deja a Marcela como culpable de la muerte de Grisóstomo. Cuando aparece Marcela como una “maravillosa visión” y toma la palabra, se analizará su discurso. Finalmente, se concluirá con la desaparición de la pastora, así como con su defensa por parte de don Quijote, quien la convierte brevemente en doncella menesterosa.

4.2.1 La endiablada moza

—¿Sabéis lo que pasa en el lugar, compañeros?

—¿Cómo lo podemos saber? —respondió uno de ellos.

—Pues sabed —prosiguió el mozo— que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por estos andurriales. (Cervantes 2005: 93)

El personaje de Marcela se introduce al lector no por medio del estilo indirecto del narrador, como hemos visto en el caso de Dulcinea, sino principalmente mediante el estilo directo, a través del diálogo que mantienen unos cabreros. Tanto en esta escena como a lo largo de toda la historia de Marcela, se describen los hechos desde una focalización externa y con una voz heterodiegética, a pesar de que el narrador apenas se deja ver, ya que prefiere que sean los propios personajes quienes den su versión de los hechos.

La situación se presenta de la siguiente forma: don Quijote se encuentra en su segunda salida; ya se ha enfrentado a los molinos creyendo que eran gigantes y se las ha tenido con el vizcaíno enfurecido. Acompañado de Sancho, sigue su camino hasta que se topan con un grupo de cabreros y paran a descansar. A inicios del capítulo XII, aparece el cabrero Pedro y anuncia la muerte de Grisóstomo a sus compañeros²³. Al principio, el narrador aparece brevemente usando el estilo indirecto para iniciar el relato: “Y don Quijote rogó a Pedro que le dijese qué muerto era aquel y qué pastora era aquella, a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que

²³ El cabrero Pedro actúa aquí de “vox populi” representando el pensamiento de la sociedad (Franco Rubio 2011: 96).

el muerto era un hijodalgo rico [...] el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar con opinión de muy sabio y muy leído” (Cervantes 2005: 93). A partir de aquí, Pedro toma la palabra mediante el estilo directo y cuenta que Grisóstomo fue un hombre cultivado: “grande hombre de componer coplas: tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios” (Cervantes 2005: 94).

En el relato que inicia Pedro se encuentran los elementos clave de la versión de los cabreros: un “pastor estudiante” llamado Grisóstomo ha muerto por culpa de Marcela, quien se describe como “moza endiablada” y de familia pudiente (hija de Guillermo el rico). Conforme prosigue el relato, el lector conoce más detalles de los personajes y descubre que Grisóstomo es en realidad un escolar de Salamanca heredero de una “gran cantidad de hacienda” que decide vestirse de pastor e irse al monte en un intento de conquistar a Marcela, quien, por lo visto, ha hecho lo mismo (“aquella que se anda en hábito de pastora”) (Cervantes 2005: 94).

Con la misma estructura de discurso directo mediante el diálogo entre Pedro y los cabreros, se procede a describir a Marcela, de la cual se dice que su madre, “la más honrada mujer que hubo en todos estos contornos” murió dando a luz a Marcela y que su padre “un labrador aún más rico que el padre de Grisóstomo” también falleció. Al quedar huérfana, Marcela permanece “en poder de un tío suyo, sacerdote y beneficiado en nuestro lugar” (Cervantes 2005: 94).

Sobre la descripción física de Marcela, Pedro resalta su belleza y la compara con la de su madre: “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 había de pasar a 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” (Cervantes 2005: 94). Cuando su belleza se hace famosa en la zona, muchos muchachos piden al tío de Marcela que se la dé por mujer. Sin embargo, cuenta Pedro, Marcela no quiere casarse todavía, así que el tío va “dilatando su casamiento” (Cervantes 2005: 95). Se especifica el correcto proceder del tío, pues, como buen cristiano, no quiere casarla sin su consentimiento, cosa muy buen vista por Pedro: “porque decía él, y decía muy bien, que no habían de dar los padres a sus hijos en estado contra su voluntad” (Cervantes 2005: 95).

La decepción de Marcela aparece cuando decide seguir un camino distinto al esperado. Pedro lo cuenta así: “Pero hételo aquí, cuando no me cato, que reamanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora, y sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban,

dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar, y dio en guardar su mismo ganado” (Cervantes 2005: 95). El capítulo XII concluye con don Quijote agradeciendo a Pedro por “la narración de tan sabroso cuento” y yéndose todos a dormir.

I) Un amor fracasado

Desde el plano amoroso-sexual, el cuento de Grisóstomo y Marcela ofrece una historia de amor fracasado. En primer lugar, cuando se presenta el personaje de Grisóstomo, se nos informa de que “ha muerto de amores”, asociando así el amor a la muerte desde buen principio. Más adelante, el sujeto de amor de Grisóstomo, Marcela, también se vincula a la muerte al explicar que el nacimiento de moza provocó el fallecimiento de su madre. Concretamente, es la belleza de Marcela lo que está directamente relacionado con la muerte, pues se explicita que el atractivo de la madre solo fue superado por la hija (El Saffar y De Armas Wilson 1993: 165). El padre de Marcela, además, muere de pena cuando fallece su mujer. Estas indicaciones parecen establecer una relación entre la hermosura y el amor que desprende Marcela y las desgracias fatales.

Grisóstomo, según dice Pedro, amaba a Marcela, y murió porque ella no lo amaba. ¿Qué clase de amor es ese? Recordemos el personaje de Grisóstomo: un hombre “muy sabio y muy leído”. Este hecho, junto a su decisión de disfrazarse de pastor y echarse al monte para conquistar a su amada revela, según Zimic (2003), que Grisóstomo pierde de vista la realidad tras haber leído demasiadas novelas pastoriles²⁴:

La imaginación de Grisóstomo se compenetra cada vez más con el mundo ficticio bucólico, participando vicariamente en las excitantes experiencias sentimentales de los enamorados pastores, soñando con ser como ellos, y, a ratos, pensando que ya es uno de ellos. En tales momentos, como pastor enamorado, ya tiene en su mente también a la amada, cortada perfectamente a su medida, claro está. Grisóstomo está así enamorado de una pastora ideal, nacida de sus sueños literarios, aun antes de ver a Marcela (45).

Desde esta perspectiva, el amor de Grisóstomo no sería un amor real, sino uno completamente idealizado y hecho a la medida de sus fantasías masculinas. Con el fracaso del amor, también se subvierte el género literario pastoril. Igual que en las novelas de caballerías, las novelas

²⁴ Aquí encontramos un indudable paralelismo entre Grisóstomo y don Quijote. Ambos pierden de vista la realidad tras leer demasiada ficción literaria (novela pastoril en el caso de Grisóstomo y libros de caballerías en el caso de don Quijote). Como consecuencia, ambos construyen una versión irreal e idealizada de su amada. La diferencia es que mientras don Quijote acepta que su amor es idealizado, Grisóstomo se niega a aceptar que Marcela impugne su amor, y por eso muere. (Franco Rubio 2011: 81).

pastoriles también se basan en los convencionalismos promulgados por el amor cortés. Cuando Marcela decide no jugar al juego de los falsos pastores que propone Grisóstomo al salir al monte disfrazado para conquistarla, se desmonta la idea del amor cortés. Para Iventosch (1974), la actitud de Marcela es un claro signo de la desintegración de este concepto petrarquista del amor. Marcela, lejos de comportarse como la dama gélida y cruel, a la espera de que el pretendiente demuestre su valía, rechaza a Grisóstomo rotundamente²⁵. Como dice Iventosch, “for the suffering lover there finds himself not at all ennobled in his travail but driven out of his wits and, at length, dead by his own hand” (1974: 64). Marcela, como Dulcinea, despoja el amor cortés de las expectativas medievales hacia las mujeres, y, de esta forma, ambas mujeres desmitifican tal concepto de amor ya obsoleto.

II) La hija escoge marido: ¿Acertado o erróneo?

En el relato de Pedro se menciona un interesante aspecto sociopolítico: la cuestión sobre si las hijas deberían poder escoger marido por sí mismas. Como hemos visto en el capítulo 3, en la época de Cervantes, los progenitores (o en su defecto, los tutores legales) estaban amparados por la ley para concertar el matrimonio de los hijos. Sin embargo, el tío de Marcela es un ejemplo de tutor que permite a la mujer decidir por sí misma, lo cual es, según Franco Rubio (2011), una “actitud poco convencional” (59). Como hemos leído anteriormente, la permisividad del cura le sale por la culata: Marcela se aprovecha del margen de acción que le da su tío y decide no casarse con nadie, y a todos les parece una decisión desafortunada. Aunque el narrador del Quijote no juzga la actitud de Marcela, queda claro que el comportamiento de la joven decepciona a todos sus familiares y vecinos. Dar tantas libertades a las hijas para escoger cuándo y con quién se casan puede aquí ser interpretado como un riesgo de que la hija aproveche la libertad que le da el padre para tomar una decisión equivocada.

Esta interpretación puede entenderse mejor si se compara la historia de Marcela con la de Leandra, que aparece casi al final de la primera parte de la obra (DQ I-LI). Leandra y Marcela tienen muchas similitudes, entre ellas que un pariente a su cargo quiere casarlas. En ambos casos, se respeta la decisión de escoger marido de las hijas, pero, en el caso de Leandra, el narrador matiza lo dicho anteriormente con Marcela: para evitar que las hijas tomen una

²⁵ Dice Espejo Madrigal: “Ya en la primera historia de pastores Cervantes rompe con el tópico de la dama cruel y desdeñosa, porque Marcela no alberga mal corazón, ni se complace en el dolor ajeno; simplemente, reclama con bien razonados argumentos su derecho a rechazar el amor como parte integrante de su vida” (199: 1999).

decisión equivocada, especifica que lo mejor es que los padres escojan diferentes opciones buenas, y que la hija escoja entre ellas (“era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto, cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieren poner en estado. No digo yo que los dejen escoger en cosas ruines y malas, sino que se las propongan buenas, y de las buenas que escojan a su gusto” — Cervantes 2005: 348). Pero Leandra no escoge ningún pretendiente propuesto por su padre y se fuga con un soldado que abusa de ella y la abandona. Cuando la encuentran en una cueva semidesnuda, el padre la encierra en un monasterio. Saz Parkinson (2005) opina que la historia de Leandra desmonta la inicial benevolencia hacia las hijas presentada en el cuento de Marcela:

El relato de Leandra carece por completo de todo valor progresista. Muy al contrario, esta historia sirve para reintroducir la figura del padre, el triunfo (al menos parcial) del deseo sexual masculino, la hegemonía del patriarcado y el sistema capitalista, el silencio de las mujeres y su falta de libertad sexual y física, además de la confirmación de todos los estereotipos negativos acerca de la mujer. El orden patriarcal es reinscrito y aprobado oficialmente en la historia por la máxima autoridad moral de la época: la iglesia católica (119).

Desde este punto de vista, Saz Parkinson sostiene que Cervantes suaviza las ideas radicales que ofrece Marcela y muestra una versión más realista con Leandra al recuperar el orden social y patriarcal.

4.2.2 La pastora homicida

Ese es el cuerpo de Grisóstomo, que fue único en el ingenio, solo en la cortesía, [...] y, finalmente primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fue ser desdichado. Quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora [...]” (Cervantes 2005: 101).

Estas duras palabras contra Marcela las pronuncia Ambrosio, un amigo del fallecido, en el discurso panegírico durante su entierro. A través del uso del discurso directo, Ambrosio relata una versión de los hechos que coincide con la de Pedro al acusar a Marcela de la muerte del enamorado.

Según Blasco (1997-2021), Vivaldo, un “gentil hombre” que acude al entierro con los demás acompañantes, “es el único que percibe que el discurso previo de Ambrosio tiene tanto de panegírico del muerto como de alegato incriminatorio de Marcela” (Blasco 1997-2021). En efecto, parece que Vivaldo no se fía de las acusaciones de Ambrosio. Al enterarse de la existencia de unos versos escritos por el difunto antes de morir, Vivaldo insiste en no echarlos

al fuego (como Grisóstomo había indicado) sino en leerlos delante de todos. Vivaldo quiere saber de primera mano qué escribió Grisóstomo sobre su enamorada para conocer “cuánta haya sido la crueldad de Marcela” (Cervantes 2005: 102). La discreta aparición del narrador enfatiza la curiosidad de Vivaldo cuando menciona, en estilo indirecto, que el hombre “deseaba ver lo que los papeles decían” (Cervantes 2005: 102).

En los papeles se encuentra la llamada “canción desesperada”. El poema, recitado por Vivaldo, refleja la angustia y la pesadumbre de Grisóstomo por su amor no correspondido, y también lanza sospechas que ponen en duda la honestidad de Marcela (Cervantes 2005: 104):

En todo hay cierta, inevitable muerte,
Más yo, ¡milagro nunca visto!, vivo
Celoso, ausente, desdeñado y cierto
De las sospechas que me tienen muerto
[...]
¿Quién no abrirá de par en par las puertas
a la desconfianza, cuando mira
descubierto el desdén, y las sospechas,
¡oh, amarga conversión!, verdades hechas,
y la limpia verdad vuelta en mentira?

Llama mucho la atención la actitud que adopta el narrador en la historia de Marcela, radicalmente opuesta a la del nacimiento de Dulcinea. En vez de asegurarse en ser siempre el primero en contar los hechos, aquí prácticamente no dice palabra. Abandona su papel de narrador y lo deja en manos de los personajes de la historia, que están de acuerdo en culpar a Marcela de la desgracia. Como dice Johnson: “Todo lo que sabemos a propósito de Marcela, lo sabemos a través de una serie de narradores masculinos. Cada uno tiene un conocimiento fragmentario de los hechos, pero todos coinciden en hacer responsable a Marcela de la muerte de Grisóstomo, que no vacilan en calificar de asesinato” (1990: 128).

Sin embargo, el narrador no desaparece del todo, sino que se queda escondido en un plano muy secundario. Si se pone especial atención, el lector se da cuenta de que el narrador contribuye prudentemente a desacreditar la versión de Marcela como homicida. Esta actitud se hace patente tras la lectura de la canción desesperada: el narrador reaparece mediante el uso del estilo indirecto para aportar una nueva perspectiva de los hechos. Nos explica que, a Vivaldo, la versión de Grisóstomo “no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y la bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela” (Cervantes 2005: 105). Vemos pues, que el narrador muestra cómo Vivaldo pone en tela de juicio la versión de los cabreros de Marcela, tan cuidadosamente hilvanada desde el principio de la historia. Ante el

des crédito, Ambrosio se ve obligado a responder. Cuando lo hace, reconoce la exageración de Grisóstomo y matiza su escrito aclarando que, en efecto, las sospechas son infundadas:

Es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quien él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros. Y, como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas (Cervantes 2005: 105).

Y, no siendo este alegato suficiente, Ambrosio declara abiertamente la bondad de Marcela: “Y con esto queda en su punto la verdad que la fama pregonaba de la bondad de Marcela, la cual, fuera de ser cruel y un poco arrogante, y un mucho desdeñosa, la misma envidia ni puede ni debe ponerle falta alguna” (Cervantes 2005: 106).

I) Amor y odio en la canción desesperada

La “patética canción desesperada” (Zimic 2003: 51) es el único testimonio que tenemos de la mano de Grisóstomo para analizar qué clase de amor sentía por Marcela. Esta canción refleja “angustiosas evocaciones sentimentales, indignadas recriminaciones, amargas autoconmiseraciones, deseos frustrantes de venganza, violentos y desesperados impulsos destructores, delirios apocalípticos, irrefrenable locura” (Zimic 2003: 51). En efecto, Grisóstomo se describe a sí mismo como celoso y seguro de sus sospechas. Es una canción repleta de odio y rencor.

La canción desesperada muestra sentimientos encontrados, pues parece ser que Marcela es odiada y amada al mismo tiempo, tanto por Grisóstomo como por los demás cabreros y pastores. Por un lado, como hemos visto en el capítulo 4.2.1, Marcela enamora a quien la ve. Por otro lado, tanto los cabreros como el propio Grisóstomo no dudan en vilipendiarla echándole la culpa de sus desgracias.

El lector inevitablemente se da cuenta de que el amor de los pastores, incluido el de Grisóstomo, es en realidad un amor superficial, que se empeña en retratar a Marcela como una “mujer esquiva”. La mujer esquiva es un prototipo de mujer varonil (McKendrick 1972) muy común en la literatura española del Siglo de Oro. McKendrick (1972) define a esta mujer como “the woman who, for some reason, is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome of this, she is usually, but not invariably, averse to men as well” (162). Sin embargo, McKendrick subraya que la mujer esquiva se rebela contra el orden natural, no tratándose de una rebelión en términos absolutos: “It is not prompted by a desire to reject the essential nature

of her sexual being but by the way in which the concept of “Nature” is invoked by men to justify their delegation of woman to an inactive, inferior role in life [...]. The mujer esquiva is not, ultimately, rebelling against man-made rules which, given the weakness of human nature, may well be misguided ones” (163). La prueba de que la rebelión de las mujeres esquivas de la literatura no transcurre en términos absolutos es, según McKendrick, que, al final de las obras, ninguna de ellas acaba quedándose voluntariamente soltera (163). En el siguiente capítulo, cuando se analice el discurso de Marcela y por fin se oigan sus palabras, entenderemos por qué Marcela, en realidad, no es la moza esquiva que los cabreros pretenden hacer ver.

4.2.3 La maravillosa visión

¿Vienes a ver por ventura, ¡oh, fiero basilisco de estas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu 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 tu abrasada Roma, o a pisar arrogante este desdichado cadáver como la ingrata hija al de su padre Tarquino? (Cervantes 2005: 106).

En medio del estado de confusión en el que el lector posiblemente se encuentra (recordemos que Ambrosio ha dicho que Marcela es bondadosa y, al mismo tiempo, cruel), aparece la propia Marcela desde lo alto de una colina. La posición de Marcela la sitúa visual y simbólicamente por encima de todos los hombres, que tienen que levantar la vista para verla. La escena es descrita dramáticamente por el narrador utilizando el estilo indirecto: “Lo estorbó una maravillosa visión, que tal parecía ella, que improvisamente se les ofreció a los ojos, y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura” (Cervantes 2005: 106). El narrador, por tanto, confirma la versión inicial de la extraordinaria belleza de la muchacha descrita por los cabreros. Ante el asombro de los presentes y antes de que ella misma pueda decir nada, Ambrosio sale a la defensiva increpándola y refiriéndose a ella como “fieró basilisco de las montañas”.

Es aquí cuando Marcela pronuncia su discurso con el que se defiende en primera persona a través de la lógica argumentativa. A continuación, analizaremos sus palabras de defensa de las mujeres.

I) El discurso de Marcela

Sin lugar a duda, las palabras de Marcela recuerdan a las de aquellas mujeres rebeldes de la Edad Media estudiadas en el capítulo 3. La joven moza, igual que las protagonistas de la

Frauenfrage, huye del orden establecido y rechaza tanto el matrimonio como la vida religiosa. Las claves de su defensa femenina en la Querella de las Mujeres se encuentran en el discurso pronunciado durante el entierro de Grisóstomo.

Antes de comenzar el análisis, pongámonos en contexto: cuando comienza la historia de Marcela y Grisóstomo, don Quijote ya ha vivido varias aventuras. Hasta la fecha, todas las mujeres que han aparecido en ellas han estado o bien abiertamente en contra de la literatura (el ama y la sobrina, ambas a favor de la quema de libros de caballerías) o sencillamente han sido mujeres carentes de educación (como Aldonza Lorenzo, que es analfabeta). Marcela irrumpe con fuerza cambiando radicalmente el perfil de mujer que se ha venido presentando: a pesar de no especificarse qué formación académica ha recibido la moza, su discurso revela amplios conocimientos, capacidad de razonamiento lógico y una clara línea de pensamiento de defensa de las mujeres, así como de una absoluta capacidad para participar en el debate político, social y filosófico de la Querella de las Mujeres.

Su actitud de toma activa de la palabra es, para Vollendorf (2006), un guiño a aquellas mujeres de la historia que ocuparon e intervinieron en el espacio público (317). Esta semejanza, advierte Vollendorf, no puede ser fortuita: “Cervantes certainly would have known of these and other women. He would have observed the changes in women’s roles in the public sphere and would have known of women following the literary and spiritual example of Teresa de Avila, whose work was widely read by the time he was composing” (317). Como argumenta Vollendorf (2006), el Quijote es una novela que tiene muy en cuenta la literatura. A través de Marcela, Cervantes explora el creciente número de mujeres productoras y receptoras de textos literarios y su presencia cada vez mayor en el debate público (316).

A continuación, desglosaremos el discurso de Marcela para analizar su técnica argumentativa y descubrir cómo sus palabras responden a los principios del debate de la Querella defendidos por las mujeres a través de los siglos. Marcela estructura su discurso en seis partes:

1) Expone los argumentos misóginos masculinos

Según Hart y Rendall (1978), la argumentación de los cabreros pasa por dos premisas: 1) que la belleza de Marcela es la causante de que los hombres la amen y 2) que ella es responsable del efecto que su belleza produce en los demás. Marcela, que tiene conocimientos literarios, es consciente de esta visión masculina sobre las mujeres: “she knows prospectively that men will

depict her as cruel and cold—an ice queen who refuses their warm embrace” (Vollendorf 2006: 317). Marcela utiliza este conocimiento para exponer los argumentos misóginos. Esto se puede ver al inicio de su discurso, cuando dice “Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa” (Cervantes 2005: 106). Con la expresión “según vosotros decís” deja claro que su belleza es una opinión masculina, pues han sido los hombres quien la han catalogado como tal. Más adelante, expone la ideología misógina aplicada a las mujeres consideradas bellas: “Y por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros” (Cervantes 2005: 106). Marcela muestra ser plenamente consciente de lo que la sociedad espera de una mujer bella cuando un hombre se enamora de ella.

2) Cuestiona los argumentos misóginos usando su capacidad de razonamiento

Una vez Marcela ha expuesto el pensamiento misógino masculino, se dispone a objetarlo. Cuando dice “yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; más no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama” (Cervantes 2005: 106), está poniendo en tela de juicio las premisas masculinas. Justifica la irracionalidad de las ideas misóginas amparándose en su capacidad de razonar.

Con este argumento, Hart y Rendall (1978) consideran que Marcela acepta como verdadera la primera premisa de los cabreros (que su belleza despierta el amor de los hombres), pero que descarta la segunda premisa (que sea ella la responsable del efecto de su hermosura). Esto se ve especialmente cuando Marcela continúa con su siguiente frase “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”. Hart y Rendall (1978) expresan el significado de esta oración: “if it is natural to love beauty, as the shepherds say, then it must be equally natural to loathe ugliness. Therefore, by the same rule, a beautiful woman is under no obligation to love an ugly lover” (289). Marcela, sencillamente, expone las absurdas acusaciones de los pastores.

3) Argumenta su posición desde la lógica

Tras haber discutido la forma de pensar misógina, Marcela procede a argumentar su punto de vista. Para ello utiliza la lógica desde una situación hipotética, suponiendo que el hombre y la mujer sean iguales en belleza:

Pero, puesto el caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que, si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y desencaminadas, sin saber en cuál habían de parar; porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos, y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso (Cervantes 2005: 106).

La inteligente Marcela despliega aquí su abanico de persuasión. Según Hart y Rendall (1978), lo hace en tres pasos: 1) hay infinitos “sujetos hermosos”, 2) si toda la gente hermosa enamora, todo el mundo vagaría enamorado de incontables personas y 3) la experiencia muestra que esto no es así porque el amor es indivisible. Hart y Rendall concluyen: “beauty does not always inspire love, and if it does not, then a beautiful woman has no obligation to love a man of equal beauty, since he may inspire in her only respect or admiration” (290). Estableciendo estas situaciones hipotéticas, Marcela demuestra que tiene razón.

El segundo argumento de Marcela también es una hipótesis: “¿Si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que, tal cual es, el cielo me la dio de gracia, sin yo pedirla y escogella” (106). Como señalan Hart y Rendall (1978), “Marcela now insists that since she did not choose to be beautiful, she cannot be blamed for the unfortunate affects her beauty may have on others: one cannot be held responsible for what is not under one's own control” (290). De nuevo, la lógica de Marcela es suficiente para demostrar su inocencia.

4) Refuerza sus argumentos con ejemplos

Además de los argumentos anteriormente mencionados, Marcela utiliza símiles para reforzar su alegato: “Así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado la naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado, o como la espada aguda: que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca” (107).

Resulta curioso que en este ejemplo se compare la belleza con una víbora (la serpiente es símbolo del diablo, como se sabe popularmente). Pero aún más curiosa es la interpretación que se da de la belleza femenina: letal, aunque inofensiva si uno no se acerca demasiado. Cervantes alerta de que la belleza, aun proviniendo de las mujeres honestas, puede quemar y cortar como lo haría el fuego o la daga, y parece recomendar a los hombres no acercarse a las mujeres bellas si no quieren salir malparados. Esta visión crítica del atractivo físico femenino

parece alinearse con el pensamiento de las mujeres escritoras humanistas, pues muchas de ellas también preferían alejarse del “adorno” del cuerpo femenino, como ya hemos visto en el capítulo 3.

Sobre el ejemplo que pone Marcela, Hart y Rendall (1978) opinan que la analogía es solo parcial ya que, a diferencia de la espada y el fuego, Marcela es un ser humano provisto de libre albedrío (291). “Her argument implies that while she is not morally responsible for whatever is beyond her control, she is responsible for whatever can be determined by her will, and in particular for her own words and actions” (291). Pero, como añaden Hart y Rendall, la propia Marcela tapa este agujero argumentativo asegurando que ella nunca dijo o hizo nada que alentara a Grisóstomo o le diera esperanzas, con lo cual se exime de culpa (291).

5) Apela a la libertad para alcanzar el clímax de su discurso

Cuando ya ha desmontado la visión absurda y misógina de los hombres, Marcela recuerda su derecho a ser libre. Con la contundente oración “yo nací libre”, Marcela apela a la libertad de los seres humanos como derecho independiente del sexo o condición de cualquier tipo. Más adelante, reitera: “tengo libre condición y no gusto de sujetarme”, volviendo a hacer hincapié en que su libertad le permite escoger qué vida quiere vivir.

6) Reclama la puesta en práctica de su argumentación lógica

Marcela no se conforma con un discurso de palabras vacías. Una vez desarrollada su argumentación, pretende llevarla a la práctica: “No me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito” (107). Vemos pues, que Marcela busca que su argumentación tenga una repercusión en la sociedad. Al haber ella demostrado que la visión misógina medieval de la mujer es injusta, reivindica una transformación social que acepte la visión que ella propone. Por lo tanto, exige que se la respete.

Los cabreros y pastores no estaban preparados para recibir semejante defensa férrea de las mujeres. El hecho de que se queden pasmados y sin capacidad de réplica, implica, para Vollendorf (2006), una crítica profunda hacia las relaciones entre ambos sexos (138). Sin embargo, Marcela pierde la batalla: como señala Vollendorf (318), los hombres no son capaces de comprender las exigencias de la moza, por lo que, finalizado su discurso, vuelve a ser vista desde la perspectiva misógina a través del narrador, quien dictamina que don Quijote la convierte en hermosa doncella menesterosa. Asignándose el papel de protector, don Quijote

quiere salvar a Marcela y prohíbe a los cabreros seguirla. Esto refleja una triste realidad: “Marcela emerges as she entered, being described by a male character as “menesterosa” and “hermosa.” Further solidifying the irony of the male reaction, Cervantes depicts the men picking up where they left off” (318). Para más inri, Vollendorf (2006) recuerda la descripción de Marcela en la lápida de Grisóstomo (“esquiva moza ingrata”), que condena a la muchacha a pasar a la historia como la responsable de la muerte de Grisóstomo.

Por este motivo, algunos autores como Hart y Rendall (1978) han considerado que el discurso de Marcela, por muy bien fundamentado que esté, en realidad es inefectivo, pues no logra su objetivo: convencer a los hombres de su punto de vista. En especial, se subraya que el discurso de Marcela, pese a ser fuerte en el uso del *logos*, se debilita en el dominio del *ethos* y el *pathos* (292). Por un lado, Marcela no logra convencer desde un punto de vista ético, quedando ante ojos de los pastores como cruel (292). Por otro, tampoco convence desde de las emociones, pues se gana la antipatía de los presentes (292). Ahí está, según Hart y Rendall, el error de Marcela: pensar que los cabreros son capaces de comprender sus argumentos racionales (292). Marcela, como tantas otras mujeres brillantes de la historia que intentaron usar la razón para participar en el debate de la Querella de las Mujeres, acaba siendo ignorada por lo hombres.

En cualquier caso, a través del análisis de las palabras de Marcela, hemos podido identificar elementos clave de la Querella de las Mujeres. Por un lado, Marcela demuestra ser capaz de argumentar y desmontar falacias mediante el uso de su intelecto. Además, en su defensa, rechaza el amor visto exclusivamente desde la perspectiva masculina: “Marcela cuestiona y reduce al absurdo distintas ideas sobre el amor y su unión con la hermosura” (Díez Fernández 2004: 135). También apela a la moral señalando la honra y la honestidad como virtudes femeninas y reafirma su individualidad como mujer al reclamar su derecho a la libertad.

4.2.4 La desaparición de Marcela y el veredicto de don Quijote

Y, en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba, dejando admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban (Cervantes 2005: 108).

La última actuación de Marcela es su despedida: tras aparecer sin previo aviso por encima de la colina “donde se cavaba la sepultura” (Cervantes 2005: 106), se establece en una posición elevada, por encima del resto, dominando el espacio en el que en ese preciso instante tiene lugar

el entierro de Grisóstomo. Al ser interpelada por Ambrosio, Marcela pronuncia su discurso. Cuando acaba, y sin dar oportunidad a réplica, se da la vuelta y desaparece misteriosamente.

Después de haber abandonado a los pastores, el narrador prosigue con el estilo indirecto, y narra que don Quijote se da cuenta de que algunos cabreros “dieron muestras, de aquellos que de la poderosa flecha de los rayos de sus bellos ojos estaban heridos, de quererla seguir” (Cervantes 2005: 108). Sigue el narrador relatando la reacción de don Quijote, para la cual, según el narrador, concede a Marcela la identidad de dama en apuros: “Lo cual visto por don Quijote, pareciéndole que allí venía bien usar de su caballería socorriendo a las doncellas menesterosas, puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces dijo:” (Cervantes 2005: 108). Sin embargo, cuando habla don Quijote usando el estilo directo, no dice nada de ninguna doncella menesterosa, sino que queda bien claro que el motivo por el cual defiende a Marcela es porque piensa que ha demostrado su inocencia a través de sus palabras:

Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive.” (Cervantes 2005: 108).

Como bien apunta Berndt-Kelley (1989: 367), realmente al lector no le hace falta creer a don Quijote para darse cuenta de que Marcela tiene razón en lo que dice, pues, como hemos visto en el capítulo 4.2.2, la versión de los cabreros y la canción desesperada de Grisóstomo se caen por su propio pie. Sin embargo, por muy desmentidas que estén esas acusaciones, al final del capítulo, la imagen de Marcela que perdura en la mente de los cabreros sigue siendo la de la pastora homicida. Esto se ve en el epitafio que quedará para la posteridad encima de la tumba de Grisóstomo (Cervantes 2005: 108)

Murió a manos del rigor
De una esquiva hermosa ingrata,
con quien su imperio dilata
la tiranía de amor

La historia de Marcela llega a su fin de la voz del narrador quien, usando el estilo indirecto, relata que don Quijote “determinó de ir a buscar a la pastora Marcela y ofrecerle todo lo que él podía en su servicio” (Cervantes 2005: 108). Sin embargo, tras horas en el bosque buscándola por todas partes, jamás lograron encontrarla.

Llega aquí a su fin el cuento de Marcela, según Franco Rubio, la historia más polifónica de todas: “comienza contándola un cabrero llamado Pedro al que se suman paulatinamente muchos otros narradores que proporcionan al lector múltiples facetas de la personalidad de la protagonista, en ocasiones muy distintas según la percepción del narrador; de la suma de todas esas voces resulta un personaje enormemente rico, complejo y lleno de matices, verdaderamente poliédrico” (Franco Rubio 2011: 54). Johnson (1990) alaba la complejidad de la construcción de la historia “no narrada” de Marcela (128) comparándola con un “miniseminario [...] sobre la teoría y práctica de la narración, el punto de vista narrativo y la relación entre historia y discurso: una lección de narratología” (128). La pluralidad de narradores, todos ellos con un conocimiento parcial de los hechos, lleva a Johnson a reflexionar sobre la teoría y práctica de la narración: “¿Quien cuenta esta historia? ¿Cuánto sabe? ¿En qué medida el discurso que produce viene determinado por su conocimiento limitado, su visión parcial, y sobre todo por sus actitudes y deseos, productos de su identidad sexual masculina?” (Johnson 1990: 128). El lector, sin la guía del narrador, debe sacar sus propias conclusiones.

I) La *poca culpa* de Marcela

Llegados al final de la historia, queda sin especificar si el narrador aprueba o reprueba la actitud de Marcela. Saz Parkinson (2005) sostiene que hay “una actitud más bien sospechosa del narrador hacia el personaje, cuando no discretamente hostil” (116). Cuando habla don Quijote, Saz Parkinson opina que se muestra ambiguo, especialmente cuando señala la “poca o ninguna culpa” de Marcela en la muerte de Grisóstomo. Según Saz Parkinson, “la palabra poca, insignificante como pueda parecer, altera la forma en que el lector reacciona a la autodefensa de Marcela. La opinión de Don Quijote parece absolver a Marcela y sin embargo crea suficiente duda para que parezca justificado, al menos hasta cierto punto, culparla de la muerte de Grisóstomo” (Saz Parkinson 2005: 117).

Aún con la duda de la “poca culpa” de Marcela, la única lectura que se desmarca completamente de la versión de los cabreros y Ambrosio sigue siendo, como ya hemos demostrado, la que hace don Quijote. Vale la pena señalar que don Quijote es el único que expresa su opinión *después* de haber escuchado la versión de la propia acusada, y no antes, como hace el resto de los narradores masculinos. Por lo tanto, podemos decir que don Quijote defiende a Marcela en base a los argumentos expuestos, a diferencia del resto de los que la juzgan.

Sin embargo, no hay que olvidar que el veredicto de don Quijote es, a diferencia del del resto, el de una persona que ha perdido el juicio. Este hecho es manifiestamente relevante, pues el narrador se asegura de que todos (tanto los personajes como el mismo lector) estén al tanto de la salud mental de don Quijote antes de que éste de su opinión²⁶. Es interesante notar que la única persona que reconoce que Marcela tiene razón en su alegato es, a la vez, la única persona que no puede ser tomada en serio por su falta de conexión con el mundo real. La situación resulta paradójica: el loco, incapaz de ver el mundo como es y empeñado en percibirlo según sus ideales, es ahora el único que escucha a Marcela y se da cuenta de que lleva razón con sus palabras. En cambio, los cabreros, que se supone que son gente lúcida, se vuelven completamente ciegos ante todas las evidencias lógicas expuestas por la muchacha y crean una imagen misógina de la pastora, que desde luego no corresponde con la realidad.

La ausencia del narrador durante prácticamente toda la historia también es muy sugerente. Se podría argumentar que este no quiere tomar partido y prefiere dejar que lector saque sus propias conclusiones sin la influencia de sus comentarios. Los únicos momentos en los que aparece para pronunciarse sobre Marcela son, en primer lugar, para subrayar que Vivaldo no se cree del todo las acusaciones hacia Marcela; en segundo lugar, para narrar el momento en que Marcela hace su aparición (en la que solo subraya su hermosura) y, en tercer lugar, para intentar justificar la defensa de don Quijote de Marcela con la excusa de su locura (intento que resulta en vano, porque don Quijote habla por sí mismo y explica la verdadera razón de por qué defiende a Marcela). Visto desde esta perspectiva, parece como si el narrador estuviera dando una de cal y una de arena, permaneciendo ambiguo y sin pronunciarse sobre si la decisión de Marcela es acertada o errónea.

En cualquier caso, Marcela acaba siendo condenada por los pastores y tildada de “esquiva hermosa ingrata”. En el capítulo 4.2.2/I ya se ha explicado el significado de “mujer esquiva”, y se ha adelantado que Marcela, en realidad, no encaja con este papel impuesto por los cabreros y el difunto Grisóstomo. Tras haber escuchado y analizado su discurso, se ha comprobado que, indudablemente, Marcela no quiere participar en el juego de amor cortés de

²⁶ Por ejemplo, cuando Vivaldo le pregunta a don Quijote por qué va vestido de esa forma, don Quijote responde que se debe a que él es un caballero andante, y por lo tanto no puede ir vestido de otra manera. Entonces cuenta el narrador: “Apenas le oyeron esto, todos le tuvieron por loco. Y por averiguarlo más y ver qué género de locura era el suyo, le tornó a preguntar Vivaldo que qué quería decir caballeros andantes” (Cervantes 2005: 97). A partir de ahí, don Quijote vuelve a confirmar su locura con su explicación. De esta forma, “acabaron de enterarse los caminantes que era don Quijote falto de juicio, y del género de locura que lo señoreaba” (Cervantes 2005: 98).

la literatura pastoril, y tampoco quiere entrar en el papel de “mujer esquivia”. Sin ser cruel ni desdeñosa (como se esperaría de una mujer esquivia), Marcela sencillamente expone los argumentos para que la dejen ir en paz. Además, como ya se ha comentado en el capítulo 4.2.2/I, las mujeres esquivas no se rebelan en términos absolutos, yendo exclusivamente contra el orden natural, no social. En este sentido, como apunta Jehenson (1990: 30), Marcela es muy distinta de las otras mujeres esquivas del siglo diecisiete, pues ella sí ignora todas las expectativas sociales. Al rebelarse en términos absolutos y contra el orden social patriarcal, Marcela rompe con el género pastoril, y rebasa los límites de su personaje.

II) Guerra de sexos

La ambigüedad del relato de Marcela provoca opiniones polarizadas, pero no se trata solo de las voces de los personajes que participan en el enfrentamiento dialéctico durante el entierro de Grisóstomo. La batalla intelectual en torno a la responsabilidad de la muerte del famoso pastor ha desencadenado, según El Saffar y De Armas Wilson (1993) una “guerra de sexos” en la vida real. Las investigadoras afirman que una mayoría de autores masculinos ha criticado muy duramente a Marcela²⁷, mientras que un buen número de autoras femeninas la ha defendido y apoyado. Según El Saffar y De Armas Wilson, las reprobaciones masculinas hacia la pastora incluyen acusaciones de amor propio (Poggioli 1974), falta de empatía y sensibilidad (McGaha 1979, Hart y Rendall 1978), de ser un “instrumento del demonio” (Herrero 1978), un ser satánico (Bandera 1977), o incluso sospechosa de no ser pura al cuestionar su virginidad (Varo 1986). Por otro lado, la crítica femenina ha alabado a Marcela²⁸ y la ha eximido de culpa por la muerte de Grisóstomo (Wilttrout 1973), ensalzando su poder oratorio y retórico (Mackey 1974, Macht de Vera 1984). También la ha descrito como una luchadora contra una sociedad que oprime a las mujeres (Munich 1985) y como una rebelde que desafía las convenciones sociales (Jehenson 1990)²⁹. Vemos pues, que un buen número de investigadores masculinos ha dado por buena la versión misógina que hacen los cabreros de Marcela. En el polo opuesto, las investigadoras cervantistas se han desmarcado de esta interpretación y han puesto a Marcela en un pedestal.

²⁷ Con la excepción de algunos investigadores masculinos como Hermann Iventosch, quien también defiende a Marcela en sus análisis (El Saffar y De Armas Wilson 1993).

²⁸ Véase nota a pie de página en El Saffar y De Armas Wilson (1993: 159).

²⁹ Véase nota a pie de página en El Saffar y De Armas Wilson (1993: 158).

Uno de los aspectos de Marcela que mayor revuelo ha causado, tanto para bien como para mal, es que la joven, más allá de haber rechazado a Grisóstomo, escoge una vida sin amor de ningún tipo (tampoco religioso). La crítica, tanto partidaria como detractora, ha intentado buscar una explicación para un comportamiento que, en nuestra sociedad, se considera inusual.

Como hemos avanzado anteriormente, la (a)sexualidad de Marcela no ha sido solo interpretada desde un punto de vista negativo y misógino, sino que también se ha visto como una rebelión contra las injusticias que impone la sociedad a las mujeres. Desde el punto de vista feminista, el rechazo de compañía masculina de Marcela supone un llamamiento a la libertad de las mujeres a ser dueñas de sus propios cuerpos y de su sexualidad (Johnson 1990). Desde esta perspectiva, la negativa de casarse de Marcela y su posterior huida al campo sería interpretada como la subversión a “ser definida a base de criterios falocéntrico-patriarcalistas” (128) y a “dejarse convertir en un objeto de intercambio entre hombres” (128). Como ya se ha explicado en el capítulo 3, las mujeres del Siglo de Oro tenían pocas alternativas. Para Johnson (1990), eso les conllevaba grandes dificultades para decidir sobre su propio cuerpo: si contraían matrimonio, ello significaba “la total absorción de la mujer por el hombre” (129); si se reclusan en el convento, acababan en un “aparcamiento de mujeres” (129). Visto desde esta perspectiva, al negarse a escoger una opción, Marcela estaría revolucionando el orden patriarcal.

III) Astraea, diosa de la justicia

Ya hemos visto a lo largo del trabajo que los personajes del Quijote, a pesar de parecer reales, juegan continuamente con los pliegues de la realidad y la ficción, y no se puede esperar de ellos una actitud consecuente. Marcela es un gran ejemplo: mientras pronuncia su discurso, parece una *puellae doctae* haciendo gala de su sabiduría. Sin previo aviso, se desvanece entre los frondosos árboles y desaparece de la faz de la tierra dejando embelesados a todos los presentes, como si de un ángel o un fantasma se tratase. Con su misteriosa desaparición, Marcela ha saltado el pliegue de la realidad a la ficción. El motivo, quizás, se debe a que Marcela nunca fue un personaje real: “no hay ningún sitio para Marcela en la realidad. Su única salida está en la literatura” (Johnson 1990: 129).

En cualquier caso, la desaparición de Marcela invita a los investigadores a interpretar su simbología. Como dice Franco Rubio (2011), “su desaparición del relato puede entenderse en clave simbólica ya que el monte, entendido como espacio donde ella espera encontrar la libertad que ansía, no podía tener cabida en la realidad de la época, por lo que representa una

verdadera utopía” (99). Por este motivo, en el último capítulo de análisis de Marcela nos centraremos en el plano simbólico tomando el momento de su súbita desaparición.

Si observamos la actuación de Marcela desde que aparece por la colina hasta que se va, encontramos detalles que apuntan a la naturaleza simbólica de la escena. Berndt-Kelley (1989) explica que, teniendo en cuenta los elementos milagrosos³⁰ de la historia, especialmente la inclusión de “una aparición en el lugar del crimen o del entierro y un solemne juramento por parte de uno de los testigos” (365), se ha identificado a Marcela como una virgen secularizada. También se aprecia una grandiosidad y sobrenaturalidad en Marcela que destaca por encima de otros personajes femeninos de la literatura pastoril, como la Galatea (365). Por este motivo, continua Berndt-Kelley, se ha hallado en este personaje distintas representaciones simbólicas que la perciben como emblema de la libertad (Rosales 1960, Poggioli 1974) o como la encarnación de Diana³¹ (Iventosch 1974, El Saffar y De Armas Wilson 1993)³².

Para Berndt-Kelley (1989), una correcta interpretación simbólica de Marcela reside en Astraea, la diosa de la Justicia. Basándose en el prólogo de la novela, en el que se menciona irónicamente al obispo de Mondoñedo (Cervantes 2005: 39), Berndt-Kelley afirma que Cervantes estaba familiarizado con la obra de Fray Antonio de Guevara y, en consecuencia, había leído *El Libro de Marco Aurelio*, en donde aparece la diosa Astraea (367). El paralelismo entre la Justicia y Marcela radica en su evanescencia por culpa de la raza humana: Marcela huye de las acusaciones de los hombres y desaparece sin dejar rastro. Astraea, por culpa de “la maldad e injusticia de los hombres” (367), los abandona y asciende al cielo transformada en la constelación de Virgo.

Según Berndt-Kelley (1989: 367), la representación de Marcela como la Justicia sustituye y elimina a la antigua Marcela, la “endiablada moza” (Cervantes 2005: 93). Desde esta perspectiva, la desaparición de Marcela implica la desaparición de la justicia. Como señala Berndt-Kelley, es muy significativo que don Quijote prohíba que se siga a Marcela, pero que, una vez se han ido todos, él y Sancho se adentren en el mismo bosque para encontrarla. El hecho de que la búsqueda sea en vano y que Marcela nunca vuelva a ser vista conlleva para Berndt-Kelley una reflexión sobre la “quijotesca persecución de justicia” (369). Al fin y al cabo,

³⁰ Véase Ullman (1971).

³¹ Diana, “la virgen cazadora que se andaba por los montes de la Arcadia, libre de las obligaciones domésticas que comúnmente ataban al género femenino” (Berndt-Kelley 1989: 365).

³² Véase Berndt-Kelley (1989: 365).

don Quijote y Sancho “persiguieron a la pastora que incorpora el mito de Astraea, pero no pudieron encontrarla —como tampoco pueden dar con justicia a lo largo de toda la obra” (369).

Si Marcela representa la diosa de la Justicia, y esta abandona a los mortales y desaparece de la faz de la tierra, ¿cómo se interpreta el porvenir de Marcela una vez penetra en el bosque? Para Franco Rubio (2011), la desaparición de Marcela en el monte significa su muerte:

El monte es la nada, y la inmersión en la nada significa la muerte; por lo tanto es también una forma de matarla, asumiendo con ello el autor aquellas voces que, desde la sociedad de su época, demandaban infligir un castigo ejemplar a estos comportamientos anormales, es decir, fuera de la norma. Además, adentrarse en el monte es un salto al vacío, una especie de suicidio moral por parte de Marcela ante la impotencia femenina para desarrollar un proyecto de vida que colmara sus expectativas como mujer, y por último, el monte es una alegoría de la libertad, por lo tanto, un espacio necesariamente inexistente (99).

La desaparición de la Marcela de carne y hueso puede ser vista como un ejemplo de justicia poética. Al haber desafiado el orden social desde lo alto de una colina, el personaje tiene que caer simbólicamente para representar su salida de ese orden, entrando en el monte y muriendo metafóricamente.

4.3 Las prostitutas del Quijote

No cabe duda de que la prostitución es un tema recurrente en las mujeres del Quijote. De los seis personajes seleccionados en el presente trabajo, cuatro de ellos están de alguna manera relacionados con la prostitución: por un lado, Aldonza, hacia la que solo existen las malintencionadas insinuaciones de Sancho; por otro lado, Maritornes, que ejerce la prostitución al margen de su trabajo principal en la venta; y, finalmente, la Tolosa y la Molinera, dos prostitutas “oficiales”. Interessantemente, no hay en ningún momento de la obra una escena de prostitución legal, como podría ser en una mancebía o burdel, lo que significa que todas las manifestaciones de esta práctica se llevan a cabo de forma ilegal (Zafra 2009: 627).

Para investigar a fondo el papel que juega la prostitución en el Quijote, este capítulo se centrará primordialmente en el personaje de Maritornes, pero, antes de ello, se hará una breve mención al papel de la Tolosa y la Molinera, prostitutas de la primera venta. A través del análisis y la comparación de dos escenas distintas, pero a la vez muy similares, el objetivo será descubrir cómo se presenta la prostitución y la prostituta en la novela.

4.3.1 La Tolosa y la Molinera

Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni ataño facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran (Cervantes 2005: 54)

Con estas palabras, el aún no armado caballero se dirige a las mujeres con quien se topa en su primera salida. Con ellas, se produce la inmediata transformación de identidad, la cual se lleva a cabo usando la misma estrategia ya utilizada en la conversión de Aldonza a Dulcinea: don Quijote toma a una mujer humilde y la transforma elevándola de estamento social.

Como en el caso de Dulcinea, el narrador se adelanta a don Quijote. Antes de dejar que el caballero diga palabra, el narrador pone en situación al lector y explica, desde una focalización externa y usando una voz heterodiegética, que don Quijote, tras cabalgar todo el día sin mucho éxito durante su primera salida, llega finalmente a una venta (DQ I-II). Allí, don Quijote transforma la realidad que se le presenta ante los ojos: se imagina que la venta es un castillo y que el porquero que llama a su manada de cerdos con un cuerno es un enano que da aviso de su llegada con una trompeta (Cervantes 2005: 54). El narrador relata los hechos “tal y como son”:

Estaban acaso en la puerta dos mujeres mozas de estas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada (Cervantes 2005: 54).

Una vez presentada la realidad, en la que se describe explícitamente a las mujeres como prostitutas (“mozas del partido”, más adelante serán descritas como “rameras”), el narrador usa el estilo indirecto y procede a describir la realidad según la percibe don Quijote, haciendo hincapié en la confusión del caballero:

[Don Quijote] se llegó a la puerta de la venta y vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando (Cervantes 2005: 54).

Una vez establecidos los hechos y las alucinaciones de don Quijote, el narrador permite al personaje utilizar el discurso directo para calmar a las mozas, quienes se asustan al ver a un hombre acercándose armado y a caballo. Sobre el lenguaje típico usado en los libros de caballerías (“Non fuyan las vuestras mercedes...”), dice el narrador que las mozas no lo comprenden: “el lenguaje no entendido de las señoras y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa y en él en enojo” (Cervantes 2005: 54). Más adelante, cuando las mujeres intentan sacarle la armadura, don Quijote vuelve a hablarles usando el registro y las expresiones típicas de la literatura del amor cortés, y el narrador vuelve a hacer hincapié en la incapacidad de las muchachas para entenderle o para responderle: “las mozas, que no estaban hechas a oír semejantes retóricas, no respondían palabra; solo le preguntaron si quería comer alguna cosa” (Cervantes 2005: 55).

Durante la cena, el narrador no revela el nombre de las prostitutas y se limita a llamarlas “mozas” insistiendo en su profesión (del partido, rameras). Sin embargo, al día siguiente, una vez ha sido armado caballero por el ventero, don Quijote quiere agradecer a las muchachas el trato recibido en la venta. Para ello, pide saber sus nombres, “porque él supiese de allí en adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida, porque pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo (Cervantes 2005: 60).

La conversación entre don Quijote y las muchachas sucede mientras ellas le ayudan a preparar su partida ciñéndole la espada, calzándole las espuelas y deseándole buena suerte. El narrador no permite que hablen los personajes, y utiliza el estilo indirecto para relatar los hechos en todo momento. La primera moza, al ser preguntada por su nombre, responde “con mucha humildad” que se llama la Tolosa, pues es hija de un remendón toledano. La segunda moza responde que se llama la Molinera, hija de un molinero. Entonces, el narrador describe la reacción de don Quijote al conocer sus nombres: “don Quijote le replicó que, por su amor, le

hiciese merced que de allí en adelante se pusiese don, y se llamase doña Tolosa” (60). Según el narrador, la muchacha promete hacerlo. Luego hace lo mismo con la Molinera. Así concluye el encuentro con las dos primeras mujeres de don Quijote.

I) Una cena burlesca

En los capítulos anteriores hemos examinado a Dulcinea y a Marcela desde diferentes planos de análisis. Desde el plano amoroso-sexual se ha observado una actitud negativa, distorsionada, alienada y cuaresmal del amor y del sexo. Sin embargo, eso no quiere decir que en el Quijote no haya erotismo o amor carnal. Como ya sabemos, la novela de Cervantes es una parodia de los libros de caballerías, los cuales siempre han tenido un marcado componente erótico (Redondo 1990). El erotismo de las novelas de caballerías también se parodiará en el Quijote, como veremos a continuación.

Durante la cena en la primera venta, el lector acude a la primera escena de burlesca de la novela: las mozas intentan frustradamente quitarle la armadura al caballero, pero no pueden sacarle la celada, que lleva atada a unos nudos. Al final, lo dejan dando una imagen patética: “y así, se quedó toda la noche con la celada puesta, que era la más graciosa y extraña figura que se pudiera pensar” (Cervantes 2005: 55). Al disponerse a comer su “porción del mal remojado y peor cocido bacalao”, el narrador se burla de las pintas del caballero:

Era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y así, una de aquellas señoras sería de este menester. Más al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horalara una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino” (Cervantes 2005: 56)

Redondo (1990) señala la escena en que desvisten a don Quijote como paródica. Por un lado, recuerda a las sensuales escenas de los libros de caballerías, en la que las doncellas ayudan a desvestir al caballero. La parodia está, obviamente, en que las damas son prostitutas que están intentando llevar a cabo su profesión (256), lo cual resulta grotesco y fuera de lugar. Redondo se refiere a este tipo de situaciones cómicas como “amor burlesco”. La escena de don Quijote y las mozas intentando desvestirlo y dándole de comer está impregnada de esta clase de erotismo. Esta escena puede verse como antesala de los distintos encuentros burlescos que le sucederán al caballero según vaya visitando más ventas, especialmente aquellos en los que participa Maritornes, con quien se alcanzará el punto álgido del amor burlesco en el Quijote.

II) Doña Tolosa y doña Molinera

Desde un punto de vista sociopolítico, es interesante comparar la “etiqueta” de prostituta puesta tanto a mujeres como Aldonza, como a la Tolosa y la Molinera. Como se ha visto en el capítulo anterior, Aldonza es, en diferentes ocasiones, señalada por practicar la prostitución, especialmente por Sancho Panza. Las acusaciones del escudero, como hemos podido analizar, están hechas de manera muy maliciosa y tienen el objetivo de irritar a don Quijote. Recordemos que Sancho describe a Aldonza como “sobajada” y “cortesana”, especificando que “se burla” con todos. En otra ocasión, le pregunta a don Quijote si cree que Aldonza haya “hecho alguna niñería con moro o cristiano” (Cervantes 2005: 174)³³. Más allá de estas descripciones, en la historia no hay ningún otro indicio de la actividad sexual de la labradora. Según Zafra (2009), Aldonza es descrita como prostituta no porque realmente lo sea, sino porque es un personaje que no se comporta de acorde a las estrictas normas sociales impuestas a las mujeres: “La promiscuidad, el amancebamiento, la barraganía o la mala reputación eran base suficiente para considerar a la mujer que las practica como prostituta. Consecuentemente Aldonza, no siendo una prostituta en el estricto sentido de la palabra, es, sin embargo, catalogada como tal dentro de los límites sexuales admitidos para una mujer soltera” (629).

En cualquier caso, el análisis sociopolítico que se da de la prostitución es ciertamente interesante. Como indica Franco Rubio (2011), la Tolosa y la Molinera muy probablemente “estaban de paso hacia alguna de las populosas ciudades andaluzas donde habían proliferado los burdeles, lo que no basta para dejar pasar la oportunidad de realizar su oficio donde fuera posible, siempre que se presentara una ocasión” (66). Como hemos visto en el capítulo 3, la prostitución era legal en esa época, siempre y cuando se hiciese en los lugares establecidos (mancebías, burdeles). La posible actividad nocturna de la Tolosa y al Molinera en las ventas, yendo de camino a Sevilla, es ilegal.

A pesar de que el narrador muestra la prostitución sin tapujos, un análisis de la escena no revela ningún juicio de valor explícito con relación a esta práctica (ni de denuncia ni de crítica). En vez de eso, el objetivo del narrador parece ser exponer de la falta de conexión de don Quijote con el mundo real. El narrador, quien se presenta como figura conocedora tanto de los hechos “reales” como de lo que piensa y se imagina don Quijote, reitera en la locura del caballero, por lo que se convierte en un elemento clave a la hora de exponer la brecha entre la realidad y la ficción de don Quijote.

³³ Como indica Redondo (1983:13), hacer niñerías, según se lee en textos del siglo de oro, tiene el significado de *concubitus*, *fututio*.

Sin embargo, hay algunos detalles, tanto de don Quijote como del propio narrador, que sutilmente revelan simpatía y respeto hacia esas dos mujeres. El ejemplo más evidente es el de la escena final. Aunque justificado por la locura de don Quijote, el hecho de que el caballero quiera tratar a las dos prostitutas de “doña” no deja de ser una iniciativa transgresora. A esa escena entrañable se le suma la descripción de las prostitutas, de las cuales el narrador dice son humildes (“ella respondió con mucha humildad”) y buenas (“dijo la buena señora”). Vemos, pues, un cierto trato de cariño al referirse a las dos mozas.

A pesar de tener una breve aparición en la novela y un peso secundario en la trama de la historia, la Tolosa y la Molinera son personajes clave para el desarrollo del Quijote. La escena que protagonizan puede verse como la anunciación de unos de los escenarios más importantes que se desplegarán en el Quijote: el mundo de las ventas. Este mundo tendrá gran peso en las aventuras del caballero andante, pues mucha de la acción de la primera parte de la obra sucede justamente en una venta. El primer encuentro de don Quijote y las mozas del partido reúne muchos de los elementos que posteriormente se desarrollarán en la venta. En analogía con las siguientes escenas que protagonizará don Quijote, se puede establecer el siguiente marco que rodea el mundo de las ventas:

- Lugar: la venta
- Momento: la noche
- Actividad: ocio y prostitución ilegal
- Personajes: ventero, huéspedes, prostitutas (de buen corazón)
- Tema: amor/erotismo burlesco, parodia

Estos elementos se explotarán a lo largo de toda la novela cada vez que don Quijote entre en una venta. En el siguiente capítulo profundizaremos en el mundo venteril de la mano del personaje de Maritornes.

4.3.2. Maritornes

Servía en la venta, asimismo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de 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 en algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera” (Cervantes 2005: 114).

El personaje de Maritornes aparece a partir del capítulo XVI representando a una moza que trabaja en la venta. Como observamos en este fragmento, el narrador, siguiendo con la voz

heterodiegética y utilizando una focalización externa, la describe con mucha malicia y afán de subrayar su fealdad.

Don Quijote, que llega a la segunda venta apaleado por la previa disputa que ha tenido con unos yangüeses, necesita cuidados. Maritornes se encarga de alumbrar a la ventera y a su hija: acostaron a don Quijote en un camastro y “lo emplastaron de arriba abajo” (Cervantes 2005: 114). Tras un breve diálogo entre la ventera, su hija, Sancho, don Quijote y la moza asturiana, el narrador retoma el estilo indirecto y prosigue con las andanzas de Maritornes: “Había el arriero concertado que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado su palabra que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase” (Cervantes 2005: 115). Como podemos apreciar, se explicita que Maritornes se dedica a la prostitución a escondidas.

Don Quijote, quien se encuentra malherido y en su camastro, ve venir a Maritornes en la oscuridad. En este momento comienza la transformación de la moza por obra y gracia de la locura del caballero andante. Así lo relata el narrador utilizando el estilo indirecto:

[A don Quijote] le trajo a la imaginación una de las extrañas locuras que buenamente imaginarse pueden. Y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo, que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba, y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado de él y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza (Cervantes 2005: 116).

Notemos aquí que a quien don Quijote verdaderamente transforma en hija del señor del castillo no es a Maritornes, sino a la hija del ventero, descrita por el narrador como una “hija suya doncella, muchacha y de muy buen parecer” (Cervantes 2005: 114). Sin embargo, los avatares del destino hacen que sea Maritornes y no la hija del ventero la que aparezca en medio de la noche en los aposentos de don Quijote, haciendo que él inmediatamente la identifique como la enamoradiza hija del señor del castillo.

Se produce una escena cómica descrita por el narrador, en la que Maritornes va a tientas buscando al arriero con quien ha quedado, tropieza y cae en brazos de don Quijote:

Cuando don Quijote la sintió y, sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. La asturiana, que, toda recogida y callando, iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual asió fuertemente de la muñeca y, tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama (Cervantes 2005: 116).

Una vez don Quijote tiene a Maritornes, el narrador describe, utilizando el estilo indirecto, cómo el caballero andante percibe a la moza, contraponiendo la visión de don Quijote con la suya propia: “Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía. Y el aliento, que sin duda alguna, olía a ensalada fiambre, y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático” (Cervantes 2005: 116).

Del mismo modo que con Aldonza/Dulcinea y las mozas de la primera venta, en este caso se sigue el mismo patrón de construcción de identidad, es decir, se trata de un personaje humilde que es idealizado por don Quijote a conveniencia y elevado en su estamento social. En todos los casos, el narrador primero describe a las mujeres por como son “en realidad” (de todas formas, no podemos nunca saber la realidad porque recordemos el narrador es el único que ha leído los manuscritos originales, así que al lector no le queda más remedio que confiar en él), y más adelante las describe según las percibe don Quijote en su imaginación³⁴. Una vez se ha convertido en una hermosa doncella, el narrador vuelve a utilizar la técnica de descripción petrarquista, por la cual hay un desmembramiento de las partes del cuerpo de la doncella (los cabellos, el aliento). Aquí encontramos otra semejanza con la forma como don Quijote describe a Dulcinea y a Maritornes, en ambos casos utilizando términos tópicos de la literatura de caballerías y amor cortés (Torres Lázaro 1997: 445).

I) La prostituta del corazón de oro

Maritornes reúne elementos que permiten asociarla con la figura bíblica de la “prostituta de buen corazón”³⁵. En primer lugar, veamos las características que la definen como prostituta: Empezando por el significado del nombre del personaje, Redondo (2007) explica que se trata de Maria + tornes, lo que significa María al revés, “una de esas que se llaman también Marimontón” (Redondo 2007), es decir, que es todo lo contrario a una virginal María (233).

Con relación a su aspecto físico, es interesante mencionar el detalle de la nariz roma, es decir, chata. Como apunta Redondo (1990), en la tradición literaria, “la nariz chata no sólo es

³⁴ Eso también llama la atención: ¿Cómo sabe el narrador continuamente lo que piensa exactamente don Quijote si solo conoce lo que hay en los manuscritos? ¿Había en los manuscritos originales tanta información? Evidentemente, como ya se ha dicho, estamos ante un narrador que lo sabe y lo controla todo, pero que finge no saber nada.

³⁵ Se ha asociado a Maritornes con María Magdalena (Rodríguez y Ruzicka 1989) y también se la ha identificado con “la imagen de la prostituta con el corazón de oro” (Zafra 2019: 47)

indicio de fealdad, sino también de lascivia” (260)³⁶. Como prueba de ello, Redondo recuerda un refrán de la época, que decía “puta y chata, con lo segundo basta” (260). Algunos investigadores como Fuente ven en la fealdad con la que se describe a la moza (cara ancha, tuerta, cogote llano, mal aliento, baja de estatura y de espaldas cargadas) “la antítesis de las damas”, es decir mujeres que tienden a ser “rollizas, malolientes y bigotudas, curiosamente viriles u hombrunas” (Fuente 2004: 205). Aquí observamos un paralelismo con Aldonza Lorenzo, quien, como Maritornes, también encarna a la mujer medieval conocida como la serrana (206).

Mientras que las características físicas indudablemente apuntan hacia la prostitución y la lascivia, las características psicológicas son más benevolentes. Del mismo modo que en el caso de la Tolosa y la Molinera, de Maritornes se destacan cualidades positivas. Por ejemplo, el narrador se refiere a ella como “gentil moza” (Cervantes 2005: 114) y “buena moza” (Cervantes 2005: 115) en un par de ocasiones. Pero la bondad de Maritornes se observa más explícitamente en el momento de la partida de don Quijote y Sancho. Al escudero, que ha logrado escapar de la broma pesada que le gasta un grupo de gente como escarmiento por no querer pagar la cuenta, le falta el aliento. Maritornes lo ve y acude a socorrerle yendo a por agua al pozo y ofreciéndosela de beber (Cervantes 2005: 123). En esta escena, el narrador la describe como “la compasiva de Maritornes” (Cervantes 2005: 123). Unos minutos después, don Quijote le pide un poco de vino. Maritornes le trae el vino y el narrador señala explícitamente que lo hizo “de muy buena voluntad, y lo pagó de su mismo dinero, porque, en efecto, se dice de ella que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana” (Cervantes 2005: 123). En este fragmento podemos ver claramente como el narrador trata con dignidad y respeto a Maritornes y expresamente señala que, aunque sea una prostituta (“aunque estaba en aquel trato”) ello no significa que no pueda ser una buena persona (“tenía unas sombras y lejos de cristiana”).

No solamente caracteriza el narrador de bondadosa a Maritornes, sino que también se desprende una cierta compasión por ella y por la situación a la que la vida le ha llevado. Zafra (2009) destaca una frase clave en la que se deja entrever que Maritornes ha podido tener un pasado duro que la ha obligado a acabar ejerciendo de prostituta. Esta frase es un comentario de la propia Maritornes expresado en el estilo indirecto por el narrador. Refiriéndose a su trabajo

³⁶ Redondo (1990) señala que Maritornes no es la única mujer del Quijote caracterizada como prostituta mediante el atributo de una nariz chata, pues el propio don Quijote descubre con desagrado, en la segunda parte de la novela, que Aldonza Lorenzo es “carirredonda y chata” (1990:260), aludiendo a la ya mencionada prostitución practicada por Aldonza.

en la venta, explica Maritornes “que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado” (Cervantes 2005: 115).

Maritornes tiene un último papel en el capítulo XLIII de la primera parte, en el que el lector tendrá la oportunidad de ver la faceta más picaresca de la moza. Estando despiertas ella y la hija del ventero, mientras el resto duerme en la venta, se dan cuenta de que don Quijote no solo está levantado, sino que está “dando guarda” y llamando a Dulcinea de tanto en tanto. Las dos “semidoncellas” (así son descritas por el narrador) deciden gastar una broma a don Quijote y le llaman desde el agujero de un pajar. Mediante el uso del estilo directo, Maritornes interpela al caballero y hábilmente le convence para meter la mano por el agujero: “—sola una de vuestras hermosas manos —dijo Maritornes — por poder desahogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído, tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja” (Cervantes 2005: 309).

En cuanto don Quijote mete la mano por el agujero, Maritornes se la ata y lo deja colgando encima del caballo. El narrador cuenta la malicia con la que llevan a cabo esta broma pesada: “así como Maritornes le ató, ella y la otra se fueron, muertas de risa, y le dejaron asido de manera, que fue imposible soltarle” (Cervantes 2005: 310). Maritornes no se apiada de él y solo lo suelta a hurtadillas, justo antes de que el ventero, alarmado por los gritos de don Quijote, vaya al pajar a ver qué pasa.

A pesar de que Maritornes atormenta a don Quijote, que no entiende qué sucede, no hay duda de se trata de una broma un poco cruel, y que la moza asturiana, en el fondo, tiene buen corazón. En el capítulo 4.3.2/III se profundizará en el papel de Maritornes desde un punto de vista social y se tratará de explicar el significado de su comportamiento en la escena del pajar, ciertamente injusto con el pobre don Quijote.

II) Amor burlesco

El análisis del amor burlesco en las mozas de la primera venta ya ha dado una idea de este tipo de caricaturización amoroso-sexual. En este capítulo, veremos el amor burlesco en su máximo esplendor de la mano Maritornes, personaje diametralmente opuesto a Marcela y Dulcinea: es el turno de la mujer sexualmente activa, la mujer lasciva, la mujer prostituta.

El gusto de los lectores de la época por leer novelas con secuencias eróticas se hace patente en una escena del capítulo XXXII en la que Maritornes, la ventera, su hija, el cura y otros personajes mantienen una pequeña charla sobre literatura, y se discuten los libros de

caballerías. Maritornes expresa su regocijo al leer este tipo de escenas: “[...] y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que le está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles” (Cervantes 2005: 228).

En la novela, el erotismo que ha descrito Maritornes se parodia, según Redondo (1990) transformándolo en erotismo burlesco. Se trata de “la característica principal de las evocaciones eróticas que aparecen en la obra” (251). Según Redondo, el amor burlesco está estrechamente ligado a las estancias de don Quijote en las ventas³⁷: “La libertad implicada por el tema erótico va unida a esos espacios de libertad y esparcimiento que son la venta —lugar de paso y de reunión momentánea en que se eliminan muchas de las coacciones de la vida social ordinaria— [...] Se crea de tal modo un espacio lúdico en que todas las inversiones y transgresiones, son posibles” (264).

El punto álgido del erotismo burlesco representado en la novela a través de Maritornes se encuentra precisamente en la escena descrita en este mismo capítulo, en la que tiene lugar el primer encuentro entre don Quijote y la moza asturiana (DQ-I-XVI). El primer momento burlesco aparece cuando Maritornes, la ventera y su hija meten en la cama a don Quijote y le hacen unas curas. Redondo (1990) compara lo que está sucediendo con lo que normalmente sucedería en los libros de caballerías:

La escena que se desarrolla entonces no puede ser más paródica: si bien al caballero de los libros de caballerías le untan el cuerpo las hermosas doncellas con olorosos ungüentos [...] aquí la ventera y su hija, alumbradas por Maritornes, le emplastan el cuerpo de arriba abajo al Manchego porque está bismado, lleno de cardenales y no puede moverse casi. El erotismo del cuadro se ha vuelto a invertir de una manera burlesca (261).

Después de la patética situación, la escena burlesca culmina esa misma noche cuando Maritornes, buscando a tientas al arriero con quien ha quedado para refocilarse, tropieza en la oscuridad y cae encima de don Quijote. Esta escena, como indica Juárez-Almendros (2019), ofrece al lector el “único momento en la novela en la que el maduro caballero experimenta una intimidad física con una mujer” (47). Redondo (1990) analiza la “asquerosa escena erótica” (262) contrastando lo que describe Cervantes con lo que se supone que debería suceder en un libro de caballerías. Concretamente señala cinco aspectos: 1) en vez de una habitación privada,

³⁷ Como vínculo entre las ventas y el erotismo burlesco, concretamente involucrando a las mujeres prostitutas, Redondo (2007) menciona el refrán “la liebre, búscala en el cantón, y la puta, en el mesón” (232).

los “amantes” la comparten con otros hombres, 2) en vez de yacer en un cómodo lecho, están en un camastro, 3) el caballero está dolorido y emplastado, 4) la doncella, en vez de bella, es feísima y va muy sucia, 5) en vez de susurrarse palabras de amor, permanecen en silencio por miedo a ser descubiertos (262).

Según Juárez-Almendros (2019), la escena, además de asquerosa, denigra a Maritornes: “La mirada distanciada y escrutadora del narrador ejerce un tipo de violencia discursiva al categorizar despectivamente a Maritornes. No sólo enfatiza su aberrante físico, sino que también recrea desde la perspectiva voyerista del encuentro entre Maritornes y Don Quijote la repugnancia que la intimidad con tal cuerpo le provocaría” (52). Ciertamente, el propio narrador escribe la escena con mucha malicia, ensañándose con el mal olor de la moza, su pelo sucio (descrito como crines), especificando que Maritornes “pudiera hacer vomitar a otro que no fuera arriero” (Cervantes 2005: 116).

La crueldad del narrador contrasta con la impresión que don Quijote se lleva de Maritornes. Juárez-Almendros (2019) afirma que “a través de su deseo erótico el caballero sublima las sensaciones corporales y convierte a la moza en un objeto de placer” (52). Es obvio que don Quijote se siente atraído por la fealdad de la criada por la forma en la que la describe: para él sus cabellos resplandecen como el oro y su olor es aromático (Cervantes 2005: 116). Por lo tanto, vemos que don Quijote no es consciente del amor burlesco, ya sea porque no lo percibe o porque, como personaje, forma parte de él.

III) La imagen burlesca de la mujer campesina

Más allá de la repulsiva escena, la figura de Maritornes dentro del amor burlesco tiene un significado sociopolítico más amplio fuera de la novela. Representa la visión que se da de las mujeres campesinas vinculadas al trabajo de las ventas. Redondo (2007) sostiene al respecto que Maritornes, igual que otras “Marías al revés” de la novela (véase por ejemplo la misma Aldonza) son las representantes del erotismo burlesco:

[...] es necesario observar que la fase más importante en la elaboración de esos amores paródicos es la que corresponde al retrato de la mujer. Desde este punto de vista, resulta significativo el que casi todas estas protagonistas sean campesinas o vayan unidas al mundo venteril. Son verdaderas féminas al revés, hombrunas, contrahechas y lúbricas, con señales inequívocas de su degradación (244).

Más adelante, cuando Maritornes le gasta la broma cruel a don Quijote desde el agujero del pajar (DQ I-XLIII), la moza asturiana tiene la posibilidad de vengarse por el “mal trago” que

don Quijote le hizo pasar la primera noche en la venta. Por medio de la inocentada, Juárez-Almendros (2019) ve un desarrollo en el personaje de Maritornes que la eleva por encima de una mera figura cómica y burlesca: “La criada asturiana es un personaje complejo no sólo por su físico extraordinario sino también por su importante rol en relación con el héroe. Maritornes no sólo actualiza y revela los más íntimos deseos y ansiedades de don Quijote en torno a su masculinidad, sino que además resiste ser encasillada en la posición estereotipada de productora de comicidad” (47).

Observamos una relación entre las mujeres humildes y la burla del amor. Sin embargo, con la broma de Maritornes a don Quijote, la asturiana se niega a ser tomada por cosa de risa y demuestra que ella también es capaz de burlarse del resto. Así pues, no solamente se la caracteriza como persona de buen corazón, sino que se la aleja del papel de víctima otorgándole autodeterminación.

4.3.3 Contra la prostitución, no contra las prostitutas

A través de este análisis ha quedado claro que Maritornes representa un erotismo feo y desagradable. Sin embargo, ya hemos visto que no hay fealdad en el alma de Maritornes, pues es caracterizada como compasiva y bondadosa. Por lo tanto, la cuestión que queda abierta es qué hay de feo en torno a Maritornes realmente, qué representa la suciedad que la acompaña. ¿Se está condenando la práctica de la prostitución? ¿Se está criticando la libertad sexual de las mujeres? Franco Rubio (2011) opina que sí: “El hecho de ser [Maritornes] una mujer marginada es lo que le permite utilizar con libertad su sexualidad y es lo que Cervantes va a descalificar. Para ello, no duda en remarcar aún más sus bajos instintos [...]” (67).

Otro aspecto relevante es que el hecho de que don Quijote transforme a las mujeres prostitutas y las convierta en doncellas y damas, por muy dignificante que parezca, no deja de ser también una forma de negar el mundo tal cual es. Don Quijote elude la prostitución; se niega a aceptarla en su mundo idealizado. Esta actitud de descuido hacia las mujeres que realmente necesitan apoyo en el mundo real es sorprendente: ¿por qué el armado caballero andante, cuya misión es socorrer doncellas menesterosas y reestablecer su honor, se queda impasible ante la injusta situación de las mujeres con quien converge?

Zafra (2009) sostiene que Cervantes mantiene una posición ambigua en referencia a la prostitución. Por un lado, Maritornes, la Tolosa o la Molinera son representadas como “las cloacas” de la sociedad, “mujeres indeseables” (636). Por otro lado, como ya hemos visto,

también son tratadas con respeto e incluso cariño, destacando cualidades como la humildad y la bondad. Por ello, a Zafra (2009) no le cabe duda de que la obra muestra sensibilidad en torno a las dificultades de las mujeres prostitutas: “Estos episodios constituyen un comentario de la realidad social áurea que había llevado a estas mujeres a entregarse a la prostitución (637). Cuando el narrador menciona que Maritornes había padecido “desgracias y malos sucesos” (Cervantes 2005: 115), Zafra (2009) apunta a la agresión sexual como posible causa de la precaria situación de Maritornes (637).

En cualquier caso, Zafra (2009) no cree que don Quijote apruebe la prostitución y lo demuestra argumentando que “la presencia de la prostitución, según el autor, no aminora los peligros” (638). Un ejemplo se ve en el riesgo de las mujeres vírgenes de ser forzadas, como veremos en el capítulo siguiente (4.4), dedicado a Dorotea. Otro ejemplo es el hecho de que las prostitutas de don Quijote, como se ha señalado anteriormente, no trabajen en mancebías sino de forma ilegal (638)³⁸.

Si aceptamos que la crítica es hacia la prostitución, pero no hacia las prostitutas en sí, la belleza imaginada de las prostitutas cobra un nuevo significado: que don Quijote perciba a Aldonza y a Maritornes como altas señoras podría interpretarse como que es el único capaz de ver su belleza interior, es decir, su buen corazón³⁹. Herrero (1982) apoya este punto de vista: “Don Quijote's greatness consists in seeing a beauty that is hidden to others and in loving it with unshakable faith. He is rewarded by his love with the energy which allows him to enter into great battles, to accomplish noble deeds; through it he becomes a heroic knight” (28).

En este sentido, ya no estaríamos ante un Quijote que da la espalda a las injusticias sociales, sino ante uno que reconoce el problema y dignifica a las prostitutas, víctimas de una sociedad que las margina. A pesar de la fealdad que rodea a estas mujeres, pues representan algo tan deleznable como la hipocresía de una sociedad que permite la prostitución a la vez que margina a las prostitutas, don Quijote es capaz de ver más allá de la vida que les ha tocado vivir, y de este modo puede admirarlas e incluso amarlas, aunque sea en silencio. Así se podría

³⁸ Hecha la ley, hecha la trampa: a pesar de que se supone que Maritornes no debe practicar la prostitución (motivo por el cual lo hace de espaldas a sus amos), Franco Rubio (2011) señala la hipocresía de la situación. Según ella, el hecho de que el ventero la llame “coima” es una señal de que es consciente de la actividad nocturna de Maritornes; sin embargo, el ventero “hace la vista gorda cuando le conviene, porque sabe que era una manera de incrementar sus ganancias, al ofrecer sus servicios como reclamo en una zona donde debían ser difíciles de conseguir (66).

³⁹ Como recuerda Simson (2008), “Don Quijote sabe que Aldonza es de origen humilde, pero no lo considera importante [...]. Según sus declaraciones, son más importantes la hermosura, las buenas obras y la integridad moral de la dama” (414).

explicar también la hiperbolizada fealdad de Maritornes: podría interpretarse como la metáfora de lo feo que es una España que impone dogmas religiosos a la vez que tolera (e incluso apoya) la prostitución.

Desde esta óptica, cuando don Quijote habla de Aldonza como si fuese una princesa, percibe las crines de Maritornes como “hebras de lucidísimo oro de Arabia” (Cervantes 2005: 116) o insiste en ponerles don a la Tolosa y a la Molinera, la escena resulta paródica y a la vez entrañable, pues el lector sabe que don Quijote las está describiendo desde el alma, sin importarle su profesión ni las circunstancias a las que la vida las ha llevado. La metáfora aviva el concepto de amor de don Quijote y eleva al personaje otorgándole la capacidad de sentir y de empatizar con otros seres humanos.

4.4 Dorotea

En este capítulo analizaremos el personaje de Dorotea. En primer lugar, comenzaremos por la caracterización del personaje según se presenta físicamente, lo cual permitirá analizar e interpretar la forma en que la obra trata la sensualidad femenina. Seguidamente, se pasará al análisis desde el plano sociopolítico: por un lado, se pondrá el foco de atención en la capacidad oratoria de la doncella, que revelará un personaje inteligente y con recursos. Por otro lado, se examinará el concepto del matrimonio e importancia que se le da en la obra.

4.4.1 Dorotea, lo sensual y lo erótico

Los luengos y rubios cabellos no solo le cubrieron las espaldas, más toda en torno la escondieron debajo 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, todo lo cual en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban. (Cervantes 2005: 199).

Al comienzo del capítulo XXVIII de la obra, el personaje de Dorotea se incorpora al relato. La escena se produce en la naturaleza, cuando ella se está lavando los pies en un arroyo y es descubierta por Cardenio, el cura y el barbero. Dorotea va en ese momento vestida de varón, por lo que a los tres hombres les parece que es un muchacho. La historia se cuenta utilizando la voz heterodiegética y desde una focalización externa, por lo que el narrador solo relata lo que saben los personajes, que desconocen que se trata de una muchacha disfrazada. Se presenta a Dorotea como “un mozo vestido como labrador” (Cervantes 2005: 198). De esta manera, el narrador sitúa al lector en el mismo nivel de conocimiento que los personajes que participan en la escena.

Cardenio, el cura y el barbero se esconden para poder espiar al “mozo” sin ser vistos. Por medio del estilo indirecto, el narrador describe a Dorotea según la impresión que tienen los hombres al observarla. Sobre sus pies, se dice que “eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido” (Cervantes 2005: 198).

A los pies de Dorotea les sigue la visión de sus piernas, pues lleva las polainas arremangadas a la mitad. Sobre ellas dice el narrador que parecían “de blanco alabastro” (199). Una vez lavados los pies, Dorotea saca un paño de tocar para acabarlos de limpiar. En ese momento, la doncella alza el rostro, y los hombres por fin le ven la cara. Entonces se da paso al discurso directo para que los personajes, con voz propia, confirmen la belleza del muchacho ya anunciada previamente por el narrador: “alzó el rostro, y tuvieron lugar los que mirándole

estaban de ver una hermosura incomparable, tal, que Cardenio dijo al cura en voz baja: - Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina” (Cervantes 2005: 199).

El narrador regresa al estilo indirecto para proseguir con la descripción de Dorotea según lo que están viendo los hombres. Una vez establecida su belleza, se revela su verdadera identidad femenina: el mozo se quitó la montera y, “sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aún más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, y aun los de Cardenio” (Cervantes 2005: 199). Ahora que los tres hombres escondidos han salido de su confusión, pueden dedicarse a observar furtivamente a aquella bellísima mujer. El narrador describe el momento desde el punto de vista de los hombres; dibujando una escena cargada de sensualidad y erotismo en la que los cabellos de Dorotea envuelven su cuerpo.

La última parte del cuerpo en ser descrita son las manos. Estas aparecen cuando Dorotea las utiliza para peinar su cabello: “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” (Cervantes 2005: 199). La descripción de Dorotea que hace el narrador recuerda a la forma como describe a Dulcinea, es decir, siguiendo las mismas reglas de la poesía de Petrarca que ya hemos observado anteriormente, por la cual no se trata a la dama como un todo, sino que se describen sus partes del cuerpo (sus pies, sus manos, su pelo, su rostro) por separado.

Finalmente, Dorotea se da cuenta de que es observada. El narrador describe su reacción: “apenas los hubo visto, cuando se levantó en pie, y sin aguardar a calzarse ni a recoger los cabellos, asió con mucha presteza un bulto como de ropa que junto a sí tenía y quiso ponerse en huida, llena de turbación y sobresalto” (Cervantes 2005: 199). Sin embargo, prosigue el narrador, “no pudieron sufrir los delicados pies la aspereza de las piedras”, por lo que Dorotea se cae y eso permite a los tres hombres detenerla e interesarse por su historia. Cuando Dorotea se recompone, accede a hablar con ellos: “ella, sin hacerse más de rogar, calzándose con toda honestidad y recogiendo sus cabellos, se acomodó en el asiento de una piedra y, puestos los tres alrededor della, haciéndose fuerza por detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida desta manera:” (Cervantes 2005: 200).

I) Sensualidad *voyeur*

Como acabamos de comprobar, Dorotea protagoniza una de las escenas más sensuales de la novela. A diferencia del erotismo burlesco, analizado en el capítulo 4.3, la doncella invita al lector a otro tipo de erotismo, al que Redondo (1990) califica de “natural y agradable, pero ocasional” (253). Sentada a orillas de un arroyo, tres hombres “frustrados sexualmente” (Redondo 1990: 267) la observan sigilosamente mientras se lava los pies. Analicemos los elementos que convierten la escena en, según Redondo (1990) “un momento de intensa y auténtica fruición sensual” (264). El escenario escogido, la sierra, trae consigo “esa Naturaleza que permite liberarse de las coerciones impuestas por la vida social” (262). En el entorno presentado como *locus amoenus*, “los tres hombres se transforman en *voyeurs*, sumidos en una silenciosa contemplación estética y sensual” (262). El relato que se construye a partir del marco establecido se basa en tres ejes, que lo forman tres partes eróticas del cuerpo de Dorotea: los pies en primer lugar, seguidos por el cabello y, finalmente, las manos (Redondo 1990).

Los pies constituyen una verdadera fijación, mencionándose hasta once veces en la descripción (Redondo 1990: 265). Junto a los pies hay un objeto que lleva una elevada carga sexual: el paño de tocar con el que Dorotea se los seca. Así lo observa Redondo (1990):

el paño roza esos pies, los toca, los disimula y los vuelve a revelar, excitando todavía más el deseo de los espectadores. Si bien el cuerpo contemplado es un cuerpo vestido, con excepción del pie y de la mitad de la pierna que "de blanco alabastro parecía" [...] el juego de partes ocultas y reveladas organiza el espacio corpóreo y espolea la imaginación, suscitando el goce ocasionado por lo prohibido (265).

Recordemos que, hasta el momento, los tres hombres piensan que están observando a un muchacho de incomparable belleza. Redondo (1990) califica esta situación de “muy ambigua”: “Tres hombres (y entre ellos un clérigo) están ensimismados frente a los pies de un joven, quien, por añadidura, cuando levanta la cabeza, demuestra que es de gran hermosura” (265). El hecho de que sea un muchacho quien cause la admiración de los tres hombres es, como dice Redondo, peligroso, pues sugiere una “inversión sexual” (1990: 265).

El peligro pasa cuando Dorotea se quita la montera y deja caer una larga cabellera dorada que envuelve su cuerpo. A partir de este momento, Redondo considera que el *voyeurismo* queda legitimado: “la contemplación cobra ahora una legitimidad con referencia a la diferenciación de los sexos. El erotismo no ha desaparecido, sino que ha cambiado de signo” (265). Finalmente, aparecen las manos de la doncella al peinar su melena. Comenta Redondo que “la aparición de la blanca mano, el sugestivo movimiento de ésta por la cabellera y el estremecimiento del largo pelo crean una exaltada sensualidad difícilmente aguantable” (266).

La triangulación pelo-mano-pie está cuidadosamente medida para conseguir un equilibrio en la carga erótica que se presenta. En este sentido, Redondo (1990) señala que Dorotea va vestida de hombre al principio de la escena para “atenuar la violencia erótica del espectáculo inicial” (267), ya que mostrar los pies desnudos tiene una connotación demasiado sexual⁴⁰. Por otra parte, Redondo indica que el recurso de la mano femenina, muy usado en la literatura, crea un paralelismo con el pie: “el pie y la mano se complementan y se corresponden sexualmente a nivel simbólico” (267). Por último, es de sobras conocido el erotismo en torno al cabello de las mujeres: “cuando una mujer enseña su cabellera, es señal que ha perdido su inocencia y que se halla dominada por la lascivia⁴¹” (267).

II) Menor erotismo para mayor personalidad

Tarde o temprano, la escena debe llegar a un fin y para eso es preciso, según Redondo (1990), que se reduzca la carga erótica para que los personajes puedan seguir adelante. “[Dorotea] debe anular los libidinosos deseos masculinos, eliminando el espacio salvaje (el de la transgresión), al cual iba unida, para reincorporarse al espacio social, aunque reducido aquí, gracias al decoro” (267). Redondo (1990) señala dos acciones de Dorotea que le permiten dejar atrás su erotismo y adquirir una nueva caracterización basada en la honestidad. Estas son 1) recoger sus cabellos y 2) calzarse los pies. A partir de este momento, el personaje de Dorotea tendrá la oportunidad de demostrar que el encanto y atracción que despierta en los demás no radica exclusivamente en su atractivo físico, sino que la doncella tiene otras habilidades tanto intelectuales como sociales.

Concluimos el breve análisis de la sensualidad de Dorotea haciendo hincapié en la heterogeneidad de la naturaleza de los personajes femeninos del Quijote. La escena más erótica de la primera parte de la novela da un vuelco a la idea de amor y sexualidad que se ha venido mostrando desde el principio de la novela. Con el ejemplo de Dorotea, el lector descubre la faceta más seductiva y pasional de las mujeres del Quijote. Por primera vez, la belleza femenina no va unida a conceptos paródicos o simbólicos (la idealización de Dulcinea), fracasados (el amor y odio que despierta Marcela) o denigrantes (la cruel descripción burlesca de Maritornes). Por primera vez, la belleza femenina no es caricaturizada, como sucede cuando el narrador se

⁴⁰ Redondo (1990) explica que, en la época de Cervantes, “para una mujer, enseñar el pie (y la pierna) es ofrecer descaradamente su cuerpo e incitar al acto carnal” (266).

⁴¹ Redondo (1990) pone el ejemplo de María Magdalena para establecer una relación entre el cabello y la lascivia: “A la pecadora por antonomasia, a la Magdalena, se la ha llamado La Cabelluda” (267).

mofa de don Quijote porque le atrae Aldonza o porque ve hermosura en Maritornes. En definitiva, por primera vez no hay parodia ni burla: a través de Dorotea, el erotismo y la sensualidad de la mujer se toma en serio, se respeta y se dignifica.

4.4.2 El don de la palabra

Pues que la soledad destas tierras no ha sido parte para encubrirme, ni la soltura de mis descompuestos cabellos no ha permitido que sea mentirosa mi lengua, en balde sería fingir yo de nuevo ahora lo que, si se me creyese, sería más por cortesía que por otra razón alguna (Cervantes 2005: 200).

Con esta soltura impresiona Dorotea al cura, al barbero y a Cardenio cuando logra recomponerse e iniciar su discurso tras dar un profundo suspiro. La imagen que da inicialmente, sin embargo, es todo lo contrario: cuando es descubierta parece que se queda sin palabras: “ella no respondía palabra, atónita y confusa” (Cervantes 2005: 199) y el narrador la compara con un rústico aldeano: “estaba la disfrazada moza como embelesada, mirándolos a todos, sin mover labio ni decir palabra alguna, bien así como rústico aldeano que, de improviso, se le muestran cosas raras y dél jamás vistas” (Cervantes 2005: 200).

Sin embargo, cuando Dorotea accede a hablar, demuestra un elevado nivel de expresión lingüística. Esta característica suya, que el lector ha percibido sin lugar a duda, se remarca explícitamente por el narrador cuando Dorotea termina su primer monólogo: “todo esto dijo sin parar la que tan hermosa mujer parecía, con tal suelta lengua, con voz tan suave, que no menos les admiró su discreción que su hermosura” (Cervantes 2005: 200).

Es interesante ver aquí la actitud que toma el narrador para caracterizar a Dorotea. En el capítulo anterior hemos visto cómo describe su belleza física utilizando el estilo indirecto, es decir, narrando lo que piensan los personajes masculinos que la están observando. Dorotea es, en el escenario dispuesto por el narrador, un objeto de admiración. Sin embargo, cuando llega el turno de caracterizar la personalidad de Dorotea, el narrador da vía libre al personaje para que demuestre de qué es capaz: el narrador no da ninguna indicación ni tampoco permite que los demás personajes lo hagan (como sí sucede con Marcela). Es la propia Dorotea quien, a través de sus palabras, se presenta a sí misma ante el lector como una persona inteligente y cultivada. Este hecho es en cierto modo curioso, pues a ninguno de los otros personajes femeninos analizados en el presente trabajo se les da la oportunidad de demostrar sus capacidades antes de que el narrador u otros personajes hayan dado su propia versión.

Dorotea utilizará sus habilidades retóricas a lo largo de toda su participación en la historia. En primer lugar, para empatizar con sus nuevos amigos y explicarles su difícil situación: Dorotea le cuenta a Cardenio, el cura y el barbero su problema con don Fernando, quien le prometió matrimonio para luego abandonarla a su suerte, obligándola a escapar de su hogar y a esconderse las montañas. En segundo lugar, para ofrecerse a salvar a don Quijote de su loca y autoimpuesta penitencia en la sierra encarnando el papel de princesa Micomicona. Por último, en su misión más importante, para convencer a don Fernando y hacer que regrese a ella, su legítima esposa. En los siguientes capítulos se analizará, por un lado, la capacidad artística de Dorotea en su interpretación de princesa Micomicona y, por otro lado, la capacidad argumentativa de la doncella en su persuasión para convencer a don Fernando. Además, se analizará la situación de Dorotea desde un enfoque sociopolítico examinando el significado del matrimonio en la historia.

I) Dotes de actriz en la princesa Micomicona

De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto (Cervantes 2005: 210).

El personaje de Dorotea tiene la oportunidad de demostrar su talento no solo en el uso de la palabra sino también en la interpretación artística y en el conocimiento de literatura. Como se demuestra en el fragmento anterior, Dorotea es capaz de utilizar el lenguaje típico de los personajes de los cuentos de caballerías, gracias a su amplia cultura literaria.

Como estrategia para sacar a don Quijote de la autoinfligida penitencia en Sierra Morena, Dorotea accede a participar en la farsa de la princesa Micomicona, para la cual ella interpretará el personaje protagonista. A lo largo de su representación, Dorotea demostrará tener un carácter creativo, resolutivo y capaz de tomar la iniciativa. Por ejemplo, aquí vemos como el narrador, usando el estilo indirecto, nos cuenta cómo Dorotea se ofrece para encarnar a la princesa Micomicona:

Dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros (Cervantes 2005: 209).

La descripción de Dorotea, como llevamos viendo desde el comienzo del capítulo, es muy favorable y positiva hacia este personaje. No solamente es hermosísima e inteligente en el uso de la palabra, además tiene determinación y despliega dotes artísticas. El narrador solo tiene comentarios positivos para ella, describiéndola como “discreta y de gran donaire” (Cervantes 2005: 215). Sin embargo, hay que tener en cuenta que Dorotea no es un personaje idealizado como lo es Dulcinea, pues, a diferencia de esta, Dorotea no es perfecta y también comete errores, como cualquier otro ser humano. Prueba de ello es que, con los nervios, nada más comenzar su papel de princesa Micomicona, se le olvida cómo se llama y es preciso que el cura intervenga para solventar el lapsus (Cervantes 2005: 215).

Don Quijote se cree el engaño desde buen principio. Cuando Dorotea se echa a sus pies pidiéndole ayuda, don Quijote entra en el trapo *ipso facto* (Cervantes 2005: 210). Sorprendentemente, Sancho también se cree el engaño, y solo lo descubre con mucho disgusto cuando Dorotea se reconcilia con Fernando en la venta. Don Quijote, que no presencia la escena de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda porque está dormido, no se percató de nada⁴². Por lo tanto, don Quijote es el único personaje que nunca descubre la verdadera identidad de Dorotea y siempre mantiene la visión de la princesa Micomicona.

II) Recuperación de don Fernando y vuelta al orden social

Como cuenta Dorotea a sus tres compañeros, la doncella ha sufrido un desengaño amoroso. Primero se ve obligada a prometerse con un hombre por miedo a quedar socialmente marginada: “Y si quiero con desdenes despedille, en término lo veo que, no usando el que debe, usará el de la fuerza, y vendré a quedar deshonorada y sin disculpa de la culpa que me podía dar el que no supiere cuan sin ella he venido a este punto” (Cervantes 2005: 203). Pero don Fernando, tras haberle hecho promesa de esponsales y desflorarla, la traiciona y se desentiende. Unos días después, Dorotea se entera de que, “en una ciudad allí cerca se había casado don Fernando con

⁴² Don Quijote se niega a ver la realidad en todo momento. Cuando Sancho le avisa de que la princesa Micomicona es en verdad “una dama particular, llamada Dorotea”, don Quijote lo achaca a un encantamiento, pero cuando Dorotea insiste con la farsa de la princesa Micomicona, don Quijote se enfurece con Sancho por haberle mentido: “Ahora te digo, Sanchuelo, que eres el mayor bellacuelo que hay en España; dime, ladrón vagamundo, ¿no me acabaste de decir ahora que esta princesa se había vuelto en una doncella que se llamaba Dorotea, y que la cabeza que entiendo que corté a una gigante era la puta que te parió, con otros disparates que me pusieron en la mayor confusión que jamás he estado en todos los días de mi vida?” (Cervantes 2005: 270).

una doncella hermosísima en todo extremo, y de muy principales padres [...] que se llamaba Luscinda” (Cervantes 2005: 204).

Dorotea encuentra su oportunidad de reclamar a don Fernando cuando éste aparece con Luscinda en la misma venta en la que está ella y el grupo al que acompaña. La muchacha trata de hacer que don Fernando entre en razón y reconozca la promesa de esponsales, que vale tanto para entre Dorotea y don Fernando como entre Luscinda y Cardenio:

Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de tal manera, que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que tú dejes de ser mío [...]. Tú no puedes ser de la hermosa Luscinda, porque eres mío, ni ella puede ser tuya, porque es de Cardenio. Y más fácil te será, sin en ello miras, reducir tu voluntad a querer a quien te adora, que no encaminar la que te aborrece a que bien te quiera (Cervantes 2005: 264).

A diferencia de Marcela, que se centra exclusivamente en el uso del *logos* y no logra convencer a los cabreros con sus argumentos, Dorotea combina el *logos* (“tú no puedes ser de Luscinda, porque eres mío”) con el *ethos* (“y si esto es así, como lo es, y tú eres tan cristiano como caballero”), y con el *pathos* (“esas y otras razones dijo la lastimada Dorotea, con tanto sentimiento y lágrimas”) (Cervantes 2005: 264). De esta manera, logra una argumentación imposible de rechazar, como no le queda más remedio que reconocer a don Fernando.

Según Franco Rubio (2011), la argumentación de Dorotea muestra su carácter decisivo, así como una gran capacidad persuasiva:

Ante su seductor despliega una fuerza que la convierte en una mujer excepcional, hilando un discurso coherente y convincente hasta el punto de lograr que Fernando “caiga rendido a sus pies”. En primer lugar, toma la palabra y le obliga a escuchar de su boca la honestidad que siempre había rodeado su vida hasta conocerle a él; segundo, le acusa de haber sido él el causante de su ruina, ya que fue su pervertidor” (84).

Dorotea vence la batalla por el amor de don Fernando, a quien consigue ablandarle el corazón. Este, aunque “lleno de confusión y espanto” reconoce su razón y capacidad de persuasión. Como el diablo le dijo a Justina “venciste, mujer, venciste”, dice don Fernando a Dorotea: “Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas” (Cervantes 2005: 264).

i) El valor del matrimonio

El desenlace de la historia de Dorotea trae de nuevo la cuestión del matrimonio ya abierta con el personaje de Marcela. En el caso de la pastora, se percibía una crítica al dar demasiadas

libertades a las hijas para escoger marido. La situación de Dorotea claramente la deja como víctima del abuso de don Fernando, aunque también muestra los peligros que aparecen cuando son las hijas las que se encargan de negociar los términos de sus matrimonios: al fin y al cabo, es Dorotea quien, sin el conocimiento de sus padres, decide embarcarse en una promesa de esponsales. A este respecto, Franco Rubio (2011) opina que el sentido de esta historia es que “desafiar el control paterno en las negociaciones matrimoniales puede ser peligroso para las mujeres” (60). Franco Rubio concluye apuntando a la ambigüedad característica de Cervantes: “por un lado parece estar de acuerdo con aquellos padres que a la hora de casar a sus hijas tienen en cuenta sus sentimientos, por otro, parece querer decir que cuando son las propias mujeres quienes deciden entregarse al hombre elegido por ellas, siempre acaban teniendo problemas” (60).

Analicemos más profundamente la situación de Dorotea. Como hemos visto en el capítulo anterior, el único motivo por el que la doncella consiente los deseos de don Fernando es porque sabe que, de no hacerlo, don Fernando la forzará igualmente sin promesa de matrimonio⁴³, y eso la dejará al margen de la sociedad⁴⁴. Dorotea sabe, por otro lado, que, si la jugada le sale bien, tiene la posibilidad de ascender de estamento social (“no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado” - Cervantes 2005: 202). La muchacha muestra así su carácter pragmático (Franco Rubio 2011: 82). Sin embargo, Zafra (2009) menciona que ello también la expone a un riesgo: que la gran diferencia de estamento entre los dos sea motivo de anulación. En cualquier caso, la delicada situación de Dorotea es una prueba de la sensibilidad de Cervantes por los problemas sociales femeninos: “Cervantes se hace eco de una violencia doméstica existente de forma generalizada, alude a una conflictividad latente en el seno de las familias que solía abatirse contra sus miembros más débiles, especialmente mujeres y niños, mediante maltrato, violaciones y forzamientos sexuales, en la mayoría de los casos producidos por los miembros masculinos de la familia” (Franco Rubio 2011: 80).

Según Zafra (2009), la historia de Dorotea demuestra que, en el Quijote, el matrimonio es el estado que “ofrece a la mujer un campo de libertad en que dar salida a su discurso y a su sexualidad” (626). Para ello, Zafra se centra en Dorotea y argumenta que es un personaje con

⁴³ Como aclara Zafra (2019), este tipo de asaltos, documentados por Renato Barahona (2003), eran ciertamente comunes en la época.

⁴⁴ Dorotea podría acabar como Maritornes, una hidalga que termina de prostituta y socialmente marginada y cuya causa, hipotetiza Zafra (2019), bien podría haber sido “una incumplida promesa de matrimonio” (47).

cualidades de cortesana, las cuales son reconducidas hacia el matrimonio por Cervantes. Estas cualidades son la libertad (631), la elocuencia⁴⁵ (632) así como “la capacidad de dar consejo” (634). A ellas se suma la habilidad seductiva con la que Dorotea “despierta la lujuria y la pasión en todos los que la encuentran” (633). Según Zafra (2009), Cervantes redirige los atributos de cortesana de Dorotea “del campo de la prostitución al matrimonio, para así darle a Dorotea una viabilidad no rechazable dentro de la ideología patriarcal y reconducir estas cualidades que Cervantes valora en la mujer” (634).

Franco Rubio (2011) coincide con Zafra al identificar el matrimonio como objetivo final de la mujer en las obras de Cervantes. Lo que se aleja del matrimonio, es decir, las transgresiones femeninas, a excepción de algunas muy radicales como la de Marcela, “solo son utilizadas de forma coyuntural, como factor solucionador de problemas; de esta manera se convierten en el atajo perfecto para llegar al objetivo primordial que la sociedad tenía establecido para las mujeres: el matrimonio” (58).

¿Qué papel juega el amor dentro del matrimonio? Desde el punto de vista de algunas investigadoras, Dorotea es un ejemplo de mujer enamorada: la profesora María Carbonell Sánchez elogia “el amor profundísimo” y “la abnegación” de Dorotea (Castells 2016) en su discurso conmemorativo del tercer centenario de la publicación del Quijote, titulado *Las mujeres en el Quijote*, presentado en 7 de mayo de 1905. Fuente (2006) también considera que el amor de Dorotea “es un amor sano, no lujurioso, dirigido al matrimonio, aceptado, en una palabra, representa el amor sellado por el matrimonio sobre la lujuria y la carnalidad del sexo” (213). Sin embargo, el análisis detallado de las circunstancias de Dorotea ha demostrado que el caso de la joven, aunque aparente tratar de amor; tiene en realidad poco que ver con él. A pesar de que ella hace un discurso lacrimógeno echándose a los pies de su amado marido (“estas y otras razones dijo la lastimada Dorotea, con tanto sentimiento y lágrimas, que los mismos que acompañaban a don Fernando y cuantos presentes estaban la acompañaron en ellas” — Cervantes 2005: 264), el lector sabe que el amor no es el verdadero motivo por el que Dorotea reclama a don Fernando. Zafra (2009) resume cómo la astuta Dorotea apela a los sentimientos para lograr lo que busca:

El discurso que podríamos llamar amoroso de Dorotea se convierte en una estrategia para conseguir su objetivo: el matrimonio oficial y la domesticación del deseo. [...] la historia de Dorotea, más que un elemento de la típica doncella en apuros, supone una meditación sobre los códigos sexuales y sociales de la época, cuyo resultado, a pesar de retar ciertas reglas, es normativo. Sin embargo,

⁴⁵ Como explica Zafra (2009), “es conocida la importancia puesta en el silencio de la mujer como suma muestra de su honestidad” (632).

podemos decir que Dorotea sale vencedora, aunque su triunfo consista en convertirse en la “perfecta casada” (635).

Por lo visto, no hay sentimiento amoroso en las mujeres del Quijote. Dorotea se casa para recuperar el honor y respeto de la sociedad. Sin embargo, a pesar de que Cervantes pueda no creer en el amor, sí lo hace en la institución matrimonial (Franco Rubio 2011: 60).

CAPÍTULO 5 – CONCLUSIÓN

I am no bird; and no net ensnares me.

Charlotte Brontë, *Jane Eyre*

Para llevar a cabo el exhaustivo análisis presentado en este trabajo, hemos comenzado estableciendo el marco teórico y el contexto histórico de la obra, lo cual nos ha permitido sentar las bases de conocimiento necesarias para llevar a cabo el posterior análisis de los personajes femeninos.

Con relación al marco teórico, hemos empezado destacando las cualidades que hacen del Quijote una novela única, como son la presencia de pliegues que juegan con la realidad y la ficción de la historia, el complejo sistema de autores ficticios operado por el narrador y la interpretación de la obra como primera novela moderna. Para ello, se ha utilizado la narratología de Genette, la cual ha sido muy útil tanto para el marco teórico como para la descripción de la caracterización de los seis personajes.

En lo relativo al marco histórico, por un lado, se ha dado un repaso a la situación política, social y económica de las mujeres del Siglo de Oro, sin olvidar la cuestión de la alfabetización femenina y su acceso a la literatura. Por otro lado, se ha aportado una perspectiva general del debate de la Querella de las Mujeres a lo largo de los siglos, desde sus inicios en la Baja Edad Media hasta el Siglo de Oro.

Los aspectos tratados en estos dos capítulos introductorios han resultado ser fundamentales para la descripción, análisis e interpretación de los seis personajes femeninos escogidos, así como su papel y representación en la novela. Como hemos podido observar, uno de los elementos indispensables y más poderosos para la construcción de los personajes femeninos es la figura del narrador.

A través de la habilidad del narrador para presentarse como heterodiegético, a pesar de ser en realidad un narrador extradiegético, pues tiene el control total de sus personajes y de la historia, el autor ha demostrado su extraordinario talento, con el que consigue engañar al lector para que acabe dudando entre lo que es verdad y lo que es fantástico. Cuando el narrador salta el pliegue de la realidad y la ficción en el capítulo VIII, y aparece como narrador homodiegético dentro de la historia que cuenta la historia de cómo él mismo encontró la continuación del relato,

el lector acoge con gusto el encantamiento de Cervantes, por el cual, contra toda lógica, él no es el verdadero autor de la obra.

El narrador asimismo ha demostrado tener un gran control sobre cómo y en qué medida describe un personaje. Según quien se trate, toma actitudes muy distintas. Por un lado, sigue la misma estrategia con Aldonza/Dulcinea, las mozas de la primera venta y Maritornes: el narrador siempre es el primero en hablar y lo hace siguiendo los mismos pasos: 1) describe a los personajes “reales”, 2) describe a los personajes según la imaginación de don Quijote, 3) hace hincapié en que en la locura del caballero como causa que precipita su percepción equivocada. Para describir a los personajes según los ve don Quijote, el narrador siempre utiliza el estilo indirecto primero y, una vez él ha estipulado qué piensa don Quijote, entonces deja que hable el personaje en estilo directo y confirme lo que ha dicho él previamente. Es un control absoluto de lo que dicen y piensan los personajes, motivo por el cual la versión del narrador resulta indiscutible. Evidentemente, el férreo control del narrador le da un holgado margen para engañar al lector a conveniencia: por ejemplo, aun sabiendo desde el principio que Aldonza no es una “moza de muy buen parecer”, el narrador oculta este detalle y solo lo revela cuando ya ha saltado el pliegue en el capítulo IX.

Para Marcela, el narrador utiliza otra estrategia: su voz desaparece, delega plenamente en los personajes y deja que se despachen a sus anchas. Cuando aparece la muchacha por la colina, el narrador permanece callado y solo habla de su hermosura, sin posicionarse de ningún modo en el tema que se está discutiendo. Es cierto que aparece brevemente para defender la honra de Marcela a través del personaje de Vivaldo, y también es cierto que no defiende la postura de los cabreros, cuyo discurso se va desmontando a lo largo del capítulo, pero más allá de eso el narrador no toma partido.

Es ciertamente difícil saber lo que opina el narrador sobre Marcela. El único personaje que la defiende, don Quijote, es un personaje a quien el narrador tiene por lunático. Se podría afirmar, aludiendo al “duelo hiperbólico” de Stoopan (2015), que aquí también hay un duelo entre don Quijote y el narrador: este último, como ya hemos comentado, subraya a lo largo de la novela la desconexión con la realidad de don Quijote, y don Quijote continuamente confirma con sus palabras que el narrador está en lo cierto. Sin embargo, en la defensa de Marcela no sucede así: el narrador, como de costumbre, se apresura a burlarse de la locura caballero alegando que ha tomado a Marcela por una dama en apuros, pero, cuando habla don Quijote, deja muy claro que lo hace porque ha escuchado el discurso de la moza y ha comprobado que

ella tiene razón. Graciosamente, el personaje ha escapado del control del narrador y se ha salido con la suya. La cuestión es: ¿por qué lo permite el narrador?

Cuando llega el turno de Dorotea, el narrador saca una nueva estrategia. En un primer momento, para describir su belleza, lo hace con sus propias palabras, dejando que los personajes lo corroboren usando el estilo directo. Sin embargo, para caracterizar la personalidad de Dorotea, sorprendentemente, ni se adelanta él ni deja que otros personajes digan nada al respecto: es ella misma quien, sin previo aviso, se presenta como una mujer instruida y letrada por medio de su discurso, sin que nadie haya podido etiquetarla antes. De esta forma, Dorotea se convierte en el único personaje femenino analizado en este trabajo que tiene derecho a presentarse a sí mismo sin haber sido previamente influenciado por la voz del narrador u la de otros personajes masculinos.

Se puede afirmar, con la excepción de Marcela (pues este cuento resulta muy ambiguo) que el narrador está de parte de las mujeres en todo momento y demuestra empatizar con sus circunstancias, especialmente con la de las mujeres humildes. A pesar de burlarse de su aspecto físico, especialmente de Maritornes, el narrador deja muy claro que no las considera las “cloacas” de la sociedad. No solamente insiste en destacar su humanidad y dignidad como personas, sino que también las representa como seres capaces de valerse por sí mismos para luchar en el mundo que les ha tocado vivir.

De una forma u otra, don Quijote también acaba poniéndose siempre de parte de las mujeres: alaba a Aldonza como si de una princesa se tratase, defiende a las mozas de la venta al ponerles “don”, percibe a Maritornes como nadie la ha visto antes. Además, defiende a Marcela para que nadie la moleste y, finalmente, se pone al servicio de Dorotea prestándose a ayudarla en todo momento. En este sentido, el narrador establece un vínculo con don Quijote, especialmente en torno a las mujeres humildes: a pesar de burlarse de la ceguera del hidalgo cuando se imagina encuentros amorosos con esas mujeres, el narrador apoya la visión optimista que tiene el caballero de ellas al caracterizarlas como amables, humildes y bondadosas.

- **Plano amoroso-sexual**

Tiene razón Johnson cuando afirma que “el Quijote ofrece algo para todos los gustos en materia de motivación psicosexual y comportamiento sexual, sea éste realizado, fantaseado o amenazado” (1990:127). Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, las mujeres del Quijote no pueden mostrar comportamientos más dispares en materia de amor y sexualidad.

Desde el plano amoroso-sexual se ha podido constatar una visión plural de la representación femenina: por un lado, se han observado naturalezas cuaresmales (Dulcinea y Marcela) en contraposición a naturalezas carnavalescas (Aldonza, Maritornes y Dorotea) (Redondo 1978, 1990). Hemos visto que los personajes cuaresmales, a su vez, reflejan polos opuestos: por un lado, Dulcinea es un ser pasivo, invisible, sin voz ni personalidad. Por otro lado, Marcela es un personaje de carne y hueso que toma la palabra y la usa para emanciparse. Mientras que con Dulcinea se muestra la perspectiva del hombre que idealiza a la dama, con Marcela se observa la idealización de la dama desde la perspectiva de la propia dama idealizada, con lo cual se evidencia el rechazado de la doncella para asumir el papel que le han otorgado los hombres.

Los personajes carnavalescos también son contrarios: Aldonza y Maritornes como portavoces del erotismo burlesco frente a Dorotea como arquetipo del erotismo sensual y agradable (Redondo 1990). Por último, Aldonza y Dulcinea se han observado como personajes contrapuestos, pero complementarios. Como representaciones de figuras típicas de la tradición literaria, Dulcinea es la parodia de las damas del amor cortés, mientras que Aldonza representa la mujer robusta y con apetito sexual, conocida como la serrana protagonista de los romances folclóricos de la tradición hispánica (Redondo 1983). El análisis amoroso-sexual de dos últimas mujeres también han servido para identificar la tensa lucha interna de reclamo y rechazo de don Quijote hacia las mujeres.

Dulcinea y Marcela encabezan, además, una transgresión de los géneros literarios que pasa por proclamar la muerte al amor cortés. Dulcinea critica al amor cortés volviéndolo ridículo y demostrando la invisibilización de la dama. Marcela sabotea las expectativas del amor cortés sobre la dama decidiendo no enamorarse, además de que la moza tampoco cumple con las características de la típica pastora conocida como “la mujer esquiva”, al no comportarse, como la han acusado, de forma cruel y desdeñosa (Espejo Madrigal 1999). A través de esta crítica, el lector entiende que las estrictas normas que se esperan de las mujeres bajo las convenciones que exige el amor cortés no permiten un amor de verdad, pues dejan a la mujer en un muy segundo plano, a la sombra del hombre, encorsetada e invisibilizada.

Además de la crítica al amor cortés, Marcela rompe también con la expectativa del enamoramiento en sí. Ella reclama su derecho a no amar a ningún hombre. Con esta exigencia, Marcela suscita reacciones extremas: es odiada —a la par que amada—, tanto en el cuento como en la vida real. Los detractores de Marcela, para buscarle una explicación a su intolerable comportamiento, se han alineado con los cabreros y la han acusado de insensible y cruel. Sus partidarios, por otra parte, han visto en ella una líder de la revolución feminista contra la

sociedad patriarcal. En este sentido, es evidente que el relato inculpatario de Marcela como “pastora homicida” está completamente desarticulado, pues cae por su propio peso.

Hemos mencionado que don Quijote es el único personaje que defiende a Marcela. Desde el plano amoroso-sexual, se observan similitudes entre ambos que podrían justificar que el caballero andante se ponga de su lado: los dos rechazan cualquier tipo de amor entre hombres y mujeres, ya sea carnal o sentimental. Los dos son seres cuaresmales. Los dos se encuentran en una lucha interna de amor-odio (don Quijote es agente activo en la lucha, pues ama y repudia a las mujeres al mismo tiempo; Marcela es agente pasivo, pues es amada y repudiada al mismo tiempo). Por último, los dos acuden a la literatura para escapar de sus problemas, don Quijote haciéndose caballero andante y Marcela haciéndose pastora⁴⁶. Ante tales similitudes, se puede quizás sostener que don Quijote defiende a Marcela porque se ve en una situación parecida a la suya.

La novela de don Quijote, a pesar de ser ambigua en muchos temas, no lo es en todos. Un ejemplo de ello es que la obra, si bien muestra distintas facetas del erotismo femenino, no lo condena en sí mismo. La novela presenta personajes carentes de erotismo (como Dulcinea y Marcela), personajes parodiados, de erotismo burlesco (como Maritornes, Aldonza, la Tolosa y la Molinera), pero también personajes que interpretan escenas cargadas de belleza erótica y sensualidad, como es el caso de Dorotea.

Hemos advertido anteriormente que los personajes están organizados en contrapuntos y similitudes. Uno de los paralelismos más relevantes en este sentido se ha encontrado en la relación belleza-castidad versus fealdad-lascivia: la belleza como sinónimo de castidad (Marcela, Dulcinea), y la fealdad como equivalente a la lascivia (Maritornes, Aldonza). Sin embargo, este paralelismo no dice nada sobre el carácter de los personajes. El ejemplo más claro se ha encontrado en Maritornes, pues a pesar de ser horrenda, es bondadosa y compasiva. En cambio, Marcela, a pesar de ser muy bella, no es capaz de mostrar demasiados sentimientos hacia nadie.

Otro aspecto relevante de la fealdad de las mujeres es la obvia incapacidad de don Quijote de percibirla. Hemos podido ver en múltiples ocasiones cuán distorsionada es la versión que ofrece el caballero de las mujeres, especialmente de Aldonza y Maritornes. En estos casos, el narrador se ensaña con mostrar la fealdad de esas mozas, y de igual manera se esfuerza por demostrar cuán errada es la observación que don Quijote hace de ellas, ofreciendo así escenas

⁴⁶ Como dice Johnson (1990), “Marcela huye a la literatura al convertir su vida en una novela pastoril igual que don Quijote convierte la suya en un libro de caballerías” (130).

cómicas y burlescas. El estilo multiperspectivista con el que la novela está construida puede dejar al lector en un estado de desconcierto: a pesar de, generalmente, rechazar la versión de don Quijote como objetiva y alinearse con la versión del narrador, uno nunca sabe realmente si éste, que ya ha demostrado ser verdaderamente malicioso, también está exagerando o intenta despistar a propósito al lector. Es imposible saber quién tiene la verdad objetiva, y el lector queda a merced del narrador. Quizás el mensaje es que no vale la pena buscar la verdad objetiva porque no existe: la verdad como la belleza, es subjetiva y se encuentra en los ojos del que mira.

- **Plano sociopolítico**

Desde el plano sociopolítico, como plano que engloba lo amoroso-sexual (pues todo lo amoroso y lo sexual también es social y político), se han contextualizado las relaciones entre los personajes dentro de la sociedad en la que se encuentran, el Siglo de Oro español.

La distinción entre estamentos sociales, que van desde las altas doncellas, pasando por las mozas labradoras hasta las prostitutas, evidencia un paralelismo más al anteriormente mencionado sobre la belleza casta y la fealdad lasciva de las mujeres. En este sentido, se ha observado la siguiente ecuación: belleza + castidad = dama vs. fealdad + lascivia = campesina. De este modo se observa que la pertenencia a una posición social alta implica castidad y hermosura, mientras que la pertenencia a una posición social baja conlleva fealdad y lascivia.

Otro tema relevante del enfoque sociopolítico ha sido el mensaje de Marcela como representante de la Querella de las Mujeres. El análisis de su discurso ha revelado la técnica argumentativa utilizada, por la cual la pastora se basa en el uso de la lógica y la razón demostrando así que las mujeres tienen la misma capacidad que los hombres para razonar. Mediante el uso de su intelecto, Marcela reclama cambios sociales y políticos que permitan mayores libertades a las mujeres. A pesar de la lograda construcción de su relato argumentativo, Cervantes no da la victoria a Marcela y devuelve el discurso a la realidad de su época, eliminando al personaje de la historia y dejando que los cabreros tengan la última palabra con el epitafio misógino. Relacionado con la capacidad de argumentar desde la lógica y, más concretamente, con el uso de la retórica y el don de la palabra, también se ha observado que Dorotea, igual que Marcela, es perfectamente capaz de desarrollar ideas complejas y expresarlas a través de su discurso, que utiliza para alcanzar sus objetivos. Dorotea, a diferencia de Marcela, logra convencer a su contrincante masculino en el duelo dialéctico gracias a su excelente uso no solo de la razón (*logos*), sino también del *ethos* y el *pathos*.

Además de la Querella, se han observado otros temas de interés sociopolítico como la prostitución y el matrimonio. En relación con la prostitución, se ha observado una auténtica sensibilidad por las mujeres que ejercen esta profesión. La obra muestra la precaria situación en la que se encuentran los personajes femeninos que necesitan recurrir a esa práctica (como es el caso de Maritornes y las prostitutas de la primera venta), así como lo fácil que resultaba en aquella época tildar a una mujer de prostituta si no cumplía con las normas de castidad requeridas por la sociedad (como es el caso de Aldonza). Sin embargo, ha quedado claro con el análisis de Maritornes que el hecho de que los personajes sean prostitutas o humildes no los hace carentes de fortaleza y dignidad: la cruel broma de la moza asturiana desde el agujero del pajar deja claro que Maritornes rechaza el papel de víctima o de objeto de burla.

También hemos observado la perenne “confrontación del cuaresmal hidalgo con el universo de la prostitución” (Redondo 1990: 263). Las prostitutas “desaparecen” ante los ojos de don Quijote, quien se niega a ver esta realidad. Esta actitud del caballero andante va en sintonía con la anteriormente señalada incapacidad de ver la fealdad de las mujeres. En este sentido, se ha argumentado que la actitud de don Quijote podría interpretarse como una crítica social, negándose a considerarlas como algo “feo” o una lacra de la sociedad, y en vez de eso elevándolas de categoría y tratándolas como princesas. Es ciertamente significativo que don Quijote otorgue a las mujeres prostitutas las identidades más dignificadas, elevadas y exageradas. Las prostitutas de la venta se convierten en “altas doncellas” o “graciosas damas”; Maritornes, a ojos de don Quijote, adquiere un encanto y delicadeza irresistibles, y Aldonza pasa a ser nada menos que Dulcinea del Toboso. Ello contrasta con las sutiles transformaciones de las doncellas bellas y adineradas como Marcela y Dorotea (Marcela solo se convierte en una doncella menesterosa en los últimos minutos antes de desaparecer y la transformación de Dorotea en la princesa Micomicona ni siquiera viene dada por el ingenio de don Quijote). A través de esta interpretación, se ha llegado a la conclusión de que el Quijote no es una novela en contra de las prostitutas, pero sí en contra de la prostitución, una dura realidad que se exterioriza a través de la fealdad aberrante de las mujeres del amor burlesco.

En referencia al matrimonio, se observan grandes diferencias entre Dorotea y Marcela. El rechazo al amor carnal y sentimental de Marcela es la consecuencia de su disconformidad para asumir el rol social que se espera de ella: convertirse en una esposa. Por lo tanto, ella rechaza el matrimonio en primera instancia, y como pretexto, dice renunciar al amor. Esta decisión no es comprendida por la sociedad del Siglo de Oro: “La sociedad española de esta época era incapaz de entender que una mujer honesta pudiera rechazar una propuesta

matrimonial que le reportaría una situación honorable, sin mediar razones de peso (Franco Rubio 2011: 96).

Mientras que Marcela percibe el matrimonio como una carga, para Dorotea representa el salvoconducto que le garantizará su reinserción social. Marcela tiene altas y utópicas expectativas sobre el control de su vida; Dorotea, a punto de perder su honor, necesita ser realista. Pese a las actitudes antagónicas, las dos muchachas se encuentran en la misma situación, la única diferencia es que Grisóstomo muere antes de que pueda pasar a la acción, como hace Fernando (Franco Rubio 2011: 81). Dorotea mantiene una actitud pragmática hacia el matrimonio como pase para la reinserción social, mientras que Marcela se comporta de forma irrealista y huye del matrimonio sin tener una opción viable que le permita su supervivencia. Con la historia de Dorotea, la obra vuelve a mostrar sensibilidad por el riesgo de las mujeres de la época a ser forzadas, así como de las terribles consecuencias que un abuso sexual puede acarrear para ellas.

Como hemos señalado anteriormente, la obra reconoce la belleza erótica de las mujeres y no la reprueba; sin embargo, reconduce la naturaleza erótica y la sexualidad femenina hacia el matrimonio como espacio adecuado para su expresión (Zafra 2009, 2019). Esto lo hemos podido observar en el personaje de Dorotea, quien sale de la esfera social después del encuentro sexual con don Fernando y divaga en un mundo de naturaleza silvestre exponiendo su sensualidad hasta que vuelve a reincorporarse dentro del marco de la sociedad, reestableciendo su honra al recuperar a su marido. Sin embargo, queda cierta ambigüedad en lo relativo a si está bien o mal que las hijas escojan marido.

Observando cómo encaja el amor y la sexualidad dentro del plano sociopolítico, cabe resaltar que la forma en la que se aborda el amor resulta, cuanto menos, sorprendente, especialmente por la falta de sentimiento amoroso de las mujeres. Incluso Dorotea está carente de amor, pues lo que busca en realidad es recuperar su honra por medio del matrimonio. Pero incluso habiendo tan poco amor en la vida de las mujeres del Quijote, un análisis global de estas figuras sitúa las distintas formas de amor como elemento fundamental de la vida de las mujeres del Siglo de Oro. El amor y la sexualidad son los causantes del devenir de las mujeres: el amor a la búsqueda de un mundo ideal de don Quijote es la chispa que da vida a la locura de Dulcinea. El amor misógino e idealizado no correspondido de Grisóstomo obliga a Marcela a tomar decisiones drásticas, motivo por el cual es odiada. El deseo sexual de los arrieros es lo que provoca que la Tolosa, la Molinera y Maritornes recurran a la prostitución. El deseo sexual

abusivo de don Fernando compromete la integridad de Dorotea y la obliga a recurrir al matrimonio como única esperanza.

El amor va asimismo unido al delirio y al autoengaño masculino. Como hemos visto en el caso de Grisóstomo y el propio don Quijote, la novela critica a aquellos hombres incapaces de percibir a las mujeres tal y como son, para quienes el amor se convierte en una quimera, una eterna frustración, un “estira y afloja” entre la admiración y la aversión y, consecuentemente, una categórica incomprensión del sexo opuesto.

A pesar de ser el amor causante de muchas desgracias, ofrece a la vez una visión muy plural de las mujeres, así como de las formas de abordar los problemas. Tal diversidad y variedad de personalidades, opiniones y comportamientos en relación al amor y al sexo desemboca en personajes únicos y particulares, con diferentes motivaciones y aspiraciones, aunque también condicionados por restricciones sociales diversas. Esta pluralidad de caracteres parece querer expresar la complejidad de la naturaleza femenina rechazando la visión de las mujeres como seres unidimensionales.

- **Plano simbólico**

En los capítulos anteriores hemos analizado las mujeres del Quijote desde dos planos muy humanos: primero, el plano amoroso-sexual, intrínseco en todas las personas; segundo, el plano sociopolítico, presente en todo aquel que vive en sociedad. A través de estos dos planos hemos observado el papel de la mujer teniendo en cuenta situaciones y problemas reales, ya sean universales (el amor y la sexualidad) como dentro de la sociedad de la época (la querella de las mujeres, la prostitución, el matrimonio).

Sin embargo, también hemos observado que hay ciertos personajes femeninos cuya naturaleza no tiene del todo cabida en el mundo real, por lo que su interpretación dentro de los planos amoroso-sexual y sociopolítico es demasiado limitada. Para comprender su papel y función dentro del Quijote, el análisis debe ir un paso más allá y adentrarse en el plano simbólico. Concretamente, en el presente trabajo se ha examinado la simbología de los personajes de Dulcinea y Marcela.

A lo largo del presente análisis hemos observado un fenómeno relacionado con la interpretación de estos dos personajes un tanto curioso: parecen ser personajes de extremos. Por un lado, la crítica ha pasado de ensalzar a Dulcinea como símbolo del amor puro a menospreciar su significado relegándola a poco más que una caricatura. Por otro lado, también hemos visto

las fuertes emociones que despierta Marcela, quien ha sido tildada tanto de apática como de adalid de la rebelión femenina. El análisis simbólico de Dulcinea y Marcela nos ha ayudado a huir de las dicotomías en las que se ha encasillado a ambos personajes y a percibirlos no como seres humanos, sino como símbolos, portadores de ideas.

En primer lugar, se ha observado que don Quijote entiende a Dulcinea no solo como una señora, sino como “idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo” (Cervantes 2005: 308). Partiendo de ahí, se ha desarrollado la idea de Dulcinea como instrumento de aparente parodia a los libros de caballerías, pero que encierra una sagaz crítica a la decadente sociedad feudal de la época. Por lo tanto, se ha llegado a la conclusión de que Dulcinea representa el noble ideal de justicia y bondad de don Quijote.

Por otro lado, se ha interpretado la maravillosa visión que despliega Marcela desde lo alto de la colina y su posterior desaparición como elementos claves que desvelan la naturaleza simbólica de este personaje. Comparándola con Astraea, la diosa Justicia que abandona a los hombres y sube al cielo para convertirse en la constelación de Virgo, el personaje de Marcela cobra un nuevo significado como representante de la justicia.

Desde este punto de vista, resulta obvio que don Quijote no obtenga respuesta cuando llama a Dulcinea o busque a Marcela en vano. La justicia, en el mundo terrenal, se vuelve una quimera para quienes la buscan, pues, como sucede con Dulcinea y Marcela, al final se desvanece, se vuelve inalcanzable e invisible.

Hasta aquí llega el análisis y la interpretación de seis mujeres del Quijote, únicas y fascinantes cada una de ellas. Por supuesto, por razones de extensión y tiempo, este estudio es limitado y precisa de mayor investigación. Sin embargo, espero haber podido aportar una visión sobre la fortaleza y el carácter de la mujer en la obra de Cervantes, y con ello inspirar a futuros desocupados lectores del Quijote que desean dejar de serlo.

Bibliografía

- Alegre Carvajal, Esther (2016): “Dos visiones sobre la mujer, dos ideologías sobre la ciudad. Christine de Pizan y Teresa de Jesús: de la Ciudad de las Damas al Castillo interior”, en *El humanista* 33, 211-229.
- Allen, John (1990): “El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote”, en *Nueva Revista de filología Hispánica* 38(2), 849-856.
- Ballesteros, Luis (2010): “Borges y el Quijote. Escritura de una lectura”, en *El Hilo de la Fábula*, 1(5), 60-69.
- Bandera, Cesáreo (1977): *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid: Gredos.
- Baquero Escudero, Ana (2007): “Un viejo y persistente tópico: el manuscrito hallado”, *Estudios Románicos* 16-17, 249-260.
- Barahona, Renato, (2003): *Sex Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528–1735*, Toronto: University of Toronto Press.
- Berndt-Kelley, Erna (1989): “En torno a la maravillosa visión de la pastora Marcela y otra ficción poética”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, Frankfurt.
- Blasco, Javier (1997-2021): “Lectura comentada del capítulo XIII”, en *Centro Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes. Disponible en: [CVC. «Don Quijote de la Mancha». Primera parte. Lectura del capítulo XIII. \(cervantes.es\).](http://cvc.cervantes.es/Primera%20parte/Lectura%20del%20capitulo%20XIII)
- Block de Behar, Lisa (1884): *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Castells, Ricardo (2016): “Maria Carbonell Sánchez y los comienzos de los estudios femeninos de Cervantes: Las mujeres escritoras, las Escuelas Normales y el tercer centenario de Don Quijote”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36(1), 67-84.
- Cervantes Miguel de (2005): *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605 - 1615], Castilla La Mancha: Centenario.
- (2020): *Don Quijote de la Mancha* [1605 - 1615], Editado por Silvia Iriso y Gonzalo Pontón, al cuidado de Francisco Rico. Nueva York: Vintage Español.
- Deleuze, Gilles (1988): *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- De Luna, Álvaro (1908): *Libro de las claras e virtuosas mugeres* [ca. 1381-1453]. Editado

- por Manuel de Castillo. Madrid: Rafael G. Menor. Disponible en línea: [Biblioteca Digital de Castilla y León > Libro de las claras e virtuosas mugeres \(jcyl.es\)](http://BibliotecaDigital.de.Castilla.y.León>Libro.de.las.claras.e.virtuosas.mugeres(jcyl.es))
- De Pizan, Christine (1995): *La ciudad de las damas* (1405), ed. de Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela.
- Díez Fernández, José Ignacio (2004): *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos.
- El Saffar, Ruth (1988): "In Praise of what is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quijote" *MLN* 103(2), 205-222.
- y De Armas Wilson, Diana (1993): *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, London: Consell Univ. Press.
- Espejo Madrigal, Ana Isabel (1999): "El Quijote: fin del amor cortés", en *Actas VIII cervantistas, Centro Virtual Cervantes*, 195-204.
- Fernández, Enrique (2001): "Sola una de vuestras hermosas manos: desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21(2), 27-50.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Franco Rubio, Gloria (2011): "Mujeres transgresoras en el Quijote", en *La Querella de las Mujeres II 1405-1605: La Ciudad de las Damas y el Quijote*, coord. Por C. Segura Graíño, 53-104.
- Fuente, María Jesús (2004): "La deconstrucción de Dulcinea. Bases medievales de los modelos femeninos en el Quijote", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H. "Medieval"* 17, 201-221.
- García Maestro, Jesús (1995): "El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli", en *Bulletin of the Cervantes Society of America* 15(1), 111-41.
- (2002): *Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote*, Alicante: Biblioteca
- Genette, Gérard (1930-2018): *Figures of literary discourse*, New York: Columbia Univ. Press.
- (1966): *Figures: essais 1*, Paris: Éds. du Seuil.
- Haley, George (1984): "El narrador en don Quijote: el retablo de Maese Pedro", en *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 269-287. Disponible en línea en: [CVC. Antología de la crítica sobre el «Quijote» en el siglo XX. George Haley. El narrador en «Don Quijote»: el retablo de Maese Pedro. \(cervantes.es\)](http://CVC.Antología.de.la.crítica.sobre.el.«Quijote».en.el.siglo.XX.George.Haley.El.narrador.en.«Don.Quijote»:el.retablo.de.Maese.Pedro.(cervantes.es))
- Hart, Thomas/Rendall, Steven (1978): "Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the

- Shepherds”, en *Hispanic Review* 46, 292.
- Hassan, Ihab (1987): “Toward a concept of postmodernism”, en *The Postmodern Turn*.
 Disponible en línea en <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>
- Herrero, Javier (1982): “Dulcinea and Her Critics”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23-42.
- (1978) “Arcadia's Inferno: Cervantes' Attack on Pastoral”, en *Bulletin of Hispanic Studies* 55, 196.
- Iventosch, Hermann (1974): “The Grisóstomo-Marcela Episode of Don Quixote”, en *PMLA*, 90(2), 295-296.
- (1964): “Dulcinea, nombre pastoril”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 17 (1/2) 60-81.
- Jehenson, Yvonne. (1990): “The Pastoral Episode in Cervantes' Don Quijote: Marcela Once Again”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, X,2.
- Johnson, Carroll (1990): “La sexualidad en el Quijote”, en *Edad de oro* 9, 125-136.
- Juárez-Almendros, Encarnación (2019): “Entre confusiones corporales: A vueltas con Maritornes y Don Quijote”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America* 39(1), 47-60.
- Lamberti, Mariapia (2011): “Dulcinea o el ideal”, en *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 421-432.
- Lucía Megías, José Manuel (2001): *Antología de libros de caballerías castellanos*. Madrid: Centro de estudios Cervantinos.
- Macht de Vera, Elvira (1984): “Indagación en los personajes de Cervantes: Marcela o la Libertad”, en *Explicación de textos literarios* 31, 7.
- Mackey, Mary (1974): “Rhetoric and Characterization in Don Quijote”, en *Hispanic Review* 42 51-66.
- Marín Pina, Mari Carmen (1998): “Motivos y tópicos caballerescos”, en *Don Quijote de la Mancha*, [1605 - 1615], Edición dirigida Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Disponible en: [CVC. «Don Quijote de la Mancha». Apéndices e ilustraciones. Motivos y tópicos caballerescos \(1 de 10\). \(cervantes.es\)](http://cvc.cervantes.es/la Mancha/1605-1615/1605-1615.htm)
- McKendrick, Merveen (1972): “The Mujer esquiva: A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists”, en *Hispanic Review* 40(2), 162-197.
- McGaha, Michael (1979): “The Sources and Meaning of the Grisostomo-Marcela Episode in the 1605 Quijote,” en *Anales cervantinos* 16, 33-69.
- Munich, Adrienne (1985): “Notorious Signs, Feminist Criticism, and Literary Traditions”, en

- Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, ed. Gayle Green and Coppelia Kahn, 138-59.
- Osterc, Lúdivik (1985): “Dulcinea y sus metamorfosis”, en *Anales Cervantinos* 23, 47-69.
- Pereda, Rosa María (2005): “Dulcinea, el imposible amor”, en *El Quijote en clave de mujer*, ed. Fanny Rubio. Madrid: Editorial Complutense.
- Poggioli, Renato (1974): *The Oaten Flute Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Harvard University Press.
- Quintero, Julio (2005): “El narrador en Don Quijote: De la pregunta por su historia al descubrimiento de su función”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 30. Disponible en línea en: [Julio Quintero: El narrador en Don Quijote: De la pregunta por su historia al descubrimiento de su función - nº 30 Espéculo \(UCM\)](#).
- Ramírez Vivas, Marco Aurelio (2007): “Dulcinea, poética del amor en el Quijote”, en *Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes* 64, 29-46.
- Redondo, Augustin (1978): “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el Quijote”, en *Bulletin Hispanique*, 80(1-2), 39-70.
- (1983): “Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina”, en *Anales Cervantinos* 21(9).
- (1990): “Las dos caras del erotismo en la Primera Parte del Quijote”, en *Edad de Oro* 9, 251-69.
- (2007): “Los amores burlescos”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America* 27(1), 227-48.
- Ríos Torres, Félix (1994): “Niveles y modalidades de focalización. Una propuesta narratológica”, en *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica* 2, 409-419.
- Rivera Garretas, María-Milagros (1996): “La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual”, en *Política y Cultura* 6, 25-39.
- Rodríguez, Alfred y Ruzicka, James (1989): “Ecos de Magdalena en Maritornes”, en *Romance Notes* 30, 77-82.
- Rosales, Luis (1960): *Cervantes y la libertad*. Madrid: Trotta.
- Sánchez Llama, Iñigo (1990): “La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”, en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* 2, 941-948.

- Saz Parkinson, Carlos Roberto (2005): “El feminismo Quijotesco de Cervantes” en, *XL Congreso 400 años de don Quijote: pasado y perspectivas de futuro*. Valladolid: Instituto Cervantes.
- Simson, Ingrid (2008): “El concepto de Dulcinea y la imposibilidad del amor”, en Reinstädler, A., Schlünder, S y Haase, J. (eds.), en *El andar tierras, deseos y memorias*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 409-422.
- Stoopen, María (2015): “Don Quijote y Snacho Panza, duelo hiperbólico”, en *Acta Poética* 36(2), 45-49.
- Torres Lázaro, Julio (1997): “Dulcinea del Toboso: el personaje elíptico”, en *Revista de filología románica* 14(2), 441-456.
- Ullman, Pierre (1971): “The Surrogates of Baroque Marcela and Mannerist Leandra”, en *REH*, 5, 307-319.
- Varo, Carlos (1986): “Marcela y Grisóstomo”, en *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid: Ediciones Alcala, 178.
- Vilar, Pierre (1956): “El tiempo del Quijote”, en *Crecimiento y desarrollo: Economía e historia: Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona: Ariel, 332-346. Traducción de „Le temps du Quichotte" (1956), *EUROPE* 34,1-16. Disponible en: [12 - DIGITAL- El tiempo del Quijote - Vilar \(3\).pdf](#)
- Vollendorf, Lisa (2006): “Cervantes and his women readers”, en *Romance quarterly*, 52(4), 312-327.
- Wiltrout, Ann (1973): “Las mujeres del Quijote”, en *Anales Cervantinos* 12, 167.
- Zafra, Enriqueta (2009): “La prostituta y la prostitución en *Don Quijote*: modelos de ‘mujeres libres’”, en *Bulletin of Hispanic studies* 86(5), 625-640.
- (2019). “Figuras marginales en don Quijote: Maritornes y sus desgracias y malos sucesos”, en *Revista global* 69.
- Zayas y Sotomayor, María (2014): *Desengaños amorosos* [1647], edición de Suárez-Figaredo E. Lemir 18, 27-270.
- Zimic, Stanislav (2003): “La muerte de amores de Grisóstomo”, en *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Iberoamericana: Universidad de Navarra.

Apéndice

Abstract

- **Castellano**

El presente trabajo ofrece un análisis e interpretación del papel de la mujer en la obra *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes a través de seis personajes femeninos. Tras contextualizar la obra desde el marco teórico, entendiéndola como primera novela moderna, así como desde el marco histórico, examinando la sociedad del Siglo de Oro español, el análisis de los personajes femeninos se lleva a cabo en tres planos: el plano amoroso-sexual, el plano sociopolítico y el plano simbólico. Los resultados ofrecen una detallada y exhaustiva visión de la representación y el significado de la mujer en la obra de Cervantes.

- **Deutsch**

Die vorliegende Arbeit bietet eine Analyse und eine Interpretation der Rolle der Frau im Werk *Don Quijote de la Mancha* von Miguel de Cervantes anhand sechs weiblicher Charaktere. Nach der Kontextualisierung des Werkes, die sich sowohl auf theoretischer Ebene —Don Quijote als erster moderner Roman— als auch auf historischer Ebene —mit der Gesellschaft des spanischen *Siglo de Oro*— auseinandersetzt, erfolgt die Analyse und die Interpretation auf 3 unterschiedlichen Ebenen: zuerst, die liebes-sexuelle, dann die soziopolitische und letztendlich die symbolische Ebene. Die Ergebnisse stellen eine detaillierte und eine umfangreiche Interpretation der Repräsentation und der Bedeutung der Frau im Werk von Cervantes dar.

- **English**

The present study offers an analysis and an interpretation of the role of women in the work *Don Quijote de la Mancha* by Miguel de Cervantes through six female characters. After contextualizing the work from a theoretical perspective (Don Quijote seen as the first modern novel), as well as from a historical perspective (examining the society of the Spanish *Siglo de Oro* as well as the situation of women at that time), the analysis and interpretation comprise three levels: the romantic-sexual level, the socio-political level, and the symbolic level. Results show detailed and comprehensive insights regarding the representation and meaning of women in Cervantes' work.