

## Nombres y voces femeninas en Sierra Morena

María del Pilar Couceiro  
(UCM)

Contra cuerdos y contra locos, está obligado cualquier caballero andante a volver por la honra de las mujeres, cualesquiera que sean (Cervantes 1998, 272)

Esta declaración de don Quijote, en los inicios del capítulo XXV de la primera parte de la novela, parece preparar al lector para los protagonismos femeninos que se avecinan. Ya desde la teatral aparición de Marcela, en el capítulo XIV (1998, 152), la referencia, la visión, el retrato de mujer enmarcada por un paisaje de riscos, malezas y topografías montañosas se nos viene anticipando en el *Quijote*, así que al llegar a los nueve capítulos que conforman la estancia del caballero en Sierra Morena, “lugar inhabitable y escabroso” y lleno de “asperezas” (I, XXIII; 1998, 235; Colón Calderón 2006), ya existe una recurrencia previa para abordar la lista de mujeres que serán intérpretes de estos párrafos en mayor medida que en los anteriores, porque, salvo el ya mencionado de Marcela, el *corpus* femenino, que no deja de ser razonablemente nutrido en la obra, se venía moviendo en episodios breves y puntuales (Redondo Goicochea 2005, 445-460),<sup>1</sup> mención aparte, naturalmente, de esa presencia en elipsis que supone Dulcinea del Toboso, “un fabricado ensueño neoplatónico y, por eso mismo, sin voz” (Redondo Goicochea 2005, 446) y que, precisamente en Sierra Morena, juega un punto de anagnórisis al dejar de ser su personalidad real como Aldonza Lorenzo patrimonio exclusivo de narrador y caballero, y asociar ambos nombres a un solo personaje para el entendimiento de Sancho. En este sentido, don Quijote accedería al segundo estado cortés, donde se da a conocer el nombre de la dama, el de *preghador*, que abandona la *senhal* encubridora para pronunciar en voz alta el nombre real de su amada.

Está suficientemente definido por un amplio espectro crítico cómo Cervantes prende en sus relatos unos orígenes novelescos italianos (Colón Calderón 2013) para, eso sí, pasarlos por el tamiz de lo paródico. Cervantes “parece absorber elementos de las *novelle* e incorporarlos a la originalidad de su ingenio” (Delgado-García 2013, 66). Así, los capítulos acaecidos en Sierra Morena, si bien pertenecen a la continuidad narrativa precedente, suponen un bloque que funciona en cierto modo, de manera independiente, ya que la situación geográfica específica, el desarrollo de los acontecimientos, la situación anímica de los personajes principales, la aparición de nuevos actores que, a su vez, insertan nuevos relatos, la hábil interacción con que el autor hace converger estas circunstancias de manera que todas ellas confluyan en la venta, tras el abandono del entorno serrano, de alguna manera “aíslan” esta franja del *Quijote*, estableciendo una *cornice*, un paralelo con los italianos, Sierra Morena aunque, eso sí, valiéndose de recursos que se encuentran en el espejo inverso de aquellas *cornici* que, desde un *locus amoenus* convencional, desgranaban historias:

[...] hay que suponer que Cervantes la formó [su biblioteca] de varias formas, pero, más que en su estancia italiana, en los años vividos en España después de su vuelta del cautiverio. Cada vez más claramente se va aprendiendo que el escritor pudo tener libros prestados por sus mecenas o alquilados en las imprentas, además de comprarlos también usados, tomando al pie de la letra la

<sup>1</sup> Entrarían en este apartado el ama y la sobrina, las mozas “del partido”, la mujer de Sancho, las damas de la aventura del vizcaíno, la ventera y su hija y, desde luego, Maritornes.

costumbre de ir adquiriendo cartapacios en los mercados, según se cuenta del segundo autor en el comienzo del capítulo IX de la primera Parte del *Quijote*. (Caterina Ruta 2007, 13)

Además, se ha vinculado el comportamiento de Fernando y sus engaños con Cardenio con la *novella* italiana (Rodríguez-Luis 1976; Núñez Rivera 2015, 217).

En este sentido, el primer guiño del autor se refiere al ya mencionado paisaje. Frente a la amabilidad de los jardines floridos, sede de holgadas reuniones de narradores, Cervantes opone el panorama más duro de la zona manchega, los agrestes riscos fronterizos entre la Meseta Central y la Depresión bética. Sin embargo, a este espejo en contrarios lo reviste de una serie de argumentos paralelos en lo que se refiere a los relatos puestos en boca de las mujeres protagonistas de esa franja del *Quijote*, porque es en Sierra Morena donde tienen lugar, no tanto los hechos sino la narración de los mismos (sobre todo a partir de dos actantes femeninas de primer orden: Luscinda y Dorotea). Sin mencionarlas directamente, Cervantes en el Prólogo a sus *Novelas Ejemplares* dejará entrever esa deuda con las *novelle*, como por otra parte sucedía con frecuencia en los autores coetáneos:

El escritor se movía en un ambiente lleno de inseguridades. Prueba de ello son las [...] fórmulas de captar la benevolencia del lector y el favor del poder civil y eclesiástico [...] El inseguro escritor se justifica en los Prólogos [...] nos explica cuál es la finalidad de la obra, se disculpa por su estilo poco cuidado, nos habla de sus fuentes y de las autoridades que le inspiraron y el público al que se dirige. (Barella Vigal 1985, 22)

El compromiso cervantino con las *novelle* se desliza a través de la argucia del autor complutense, señalándose a sí mismo en el Prólogo a las *Novelas Ejemplares* como “el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas” (Cervantes 1982, 64-65).

No vamos a negarle a don Miguel la mayor, pero ciertamente, numerosos detalles remiten a esas fuentes italianas que establecieron, a partir de Boccaccio sobre todo, un modo de escritura con rasgos emparentados, comenzando por la *cornice* que arropa muchas de las historias: palacios, casas de campo, *locus amoenus*..., si bien, Cervantes nunca pierde de vista la característica de lugar propia de España (Colón Calderón 2013, 17), de manera que el mencionado *locus amoenus* de enmarque se transforme, como ya digo, en el paisaje sierramorenense, tremendamente abrupto y desabrido, y que el texto focaliza en reiteradas ocasiones.

En *El Quijote*, los episodios de Sierra Morena podrían ser señalados como fronterizos. La franja que abarca los capítulos 23-26, es también calificada por Finello como interludio, como simbiosis entre lo cotidiano, los descansos de la historia principal y las aventuras sueltas que hasta ese momento se venían sucediendo y funcionan como eje:

La Sierra Morena es uno de los episodios ejes del Quijote porque las ideas que allí empiezan a salir surten efecto a la locura de don Quijote y viceversa. [...] El carácter poético de este interludio y la trascendencia en lo irracional en forma de la locura amorosa nos indican que don Quijote empieza a conocer mejor el mundo ideal igual que el mundo real y actual de la España del siglo xvi. (Finello 1980, 242-244)

Y es que, en Sierra Morena, la soledad en la que se mueven don Quijote y Sancho, salpicada de encuentros fortuitos, da paso a un elenco de personajes que ya no aparecen aislados sino que se relacionan entre sí estableciendo vínculos de todo tipo. A los viejos conocidos de la aldea (el cura y el barbero) se unen otros procedentes de capítulos anteriores inmediatos, como el ventero, su mujer y Maritornes. Y entrecruzados con todos estos, los nuevos personajes de gran fuerza argumental, entre los que destaca la doble pareja amorosa, representada por Cardenio/Luscinda y Fernando/Dorotea (Zimic 1995, 17-58). Todos ellos unidos para conformar un relato coral, lleno de cruces e interferencias que, lejos de dispersar la atención del lector, coadyuva a que la trama cobre una fuerte cohesión. Don Quijote, a partir de ahora, comienza lo que podríamos calificar en terminología evangélica como “vida pública”, ésa que en la segunda parte andará ya en prensas. Y es en este corte sincrónico serrano donde aparece un amplio número de nombres de mujer, tanto de actantes dentro de la novela como de carácter ficcional, dentro de la propia ficción. Pero además, en Sierra Morena los relatos se entrelazan, conservando, sin embargo, su propia independencia, que el lector, gracias a la pericia del autor, consigue deslindar perfectamente. En efecto, en estos capítulos serranos hay cuatro historias independientes: la de Cardenio y Luscinda; la de Dorotea y don Fernando; la referida al trampantojo ideado por el cura, es decir, la princesa Micomicona (Reyre 2005, 737) y la propia historia en que se enlazan estas tres, que no es otra que la estancia en los vericuetos serranos de Don Quijote y Sancho. Y en todas ellas, destacan, tanto por su número como por su misión retórica, los nombres propios de mujer (Reyre 1980).

De un total de treinta y siete personajes femeninos, quince son reales, es decir, forman parte de la zona verosímil del texto ya que se trata de figuras pertenecientes al área creíble: familia, convecinos, venteros, protagonistas de episodios nuevos o relacionados con alguno de los anteriores. El resto -veintidós nada menos- pertenece al mundo de la mitología o al de la ficción literaria. En el primer caso, la recurrencia culta se utiliza fundamentalmente como comparación; en el segundo, como veremos enseguida, al símil se añade el recurso estructural.

El elenco de nombres femeninos, actantes o aludidos, reales o ficticios en Sierra Morena es el siguiente:

Reales	Ficticios
Luscinda	Fili
Teresa Panza	Dulcinea del Toboso
Sanchica	Tisbe
La sobrina	Madásima (o Magímasa)
Aldonza Lorenzo	Oriana
El ama	Angélica
La ventera	Una viuda
Maritornes	Elena
La madre de Luscinda	Lucrecia
Dos doncellas de Luscinda	Eco
Dorotea	Jaramilla
Dorotea travestida	Una doncella fingida
La madre de Dorotea	Micomicona
Criadas de Dorotea (dual)	Las Napeas
Una doncella de Dorotea	Las Amarilis
	Las Filis
	Las Silvias
	Las Dianas

	Las Galateas Las Alidas Las Ninfas Las Dríadas
--	---

Antes de entrar en el comentario de los personajes reales *sensu stricto*, conviene detenerse brevemente en el contexto en el que aparecen los ficticios y qué función, estilística o estructural, suponen para el texto de Cervantes. Así, todavía han de establecerse nuevas subdivisiones:

a) Mitológicos	b) Mitoliterarios	c) Literarios en el <i>corpus</i>
Napeas Dríadas Ninfas Elena Lucrecia Eco	Fili Tisbe Madásima Oriana Angélica Las Amarilis Las Filis Las Silvias Las Dianas Las Galateas Las Alidas	Dulcinea del Toboso Una viuda La doncella fingida Micomicona Jaramilla

De este desglose se evidencian tres puntos:

1.- Tres bloques claramente definidos, en los que priman los personajes mitoliterarios, dispuestos con notable equilibrio (seis colectivos, cinco individuales).

2.- El siguiente bloque en importancia numérica es el mitológico, también dividido en partes iguales entre colectivos (tres) e individuales (otros tres).

3.- En los literarios en el *corpus* (exceptuando la viuda, doblemente interno ya que funciona como caja china, y el de Jaramilla<sup>2</sup>), volvemos a la paridad ya que Dorotea, antes de mostrarse como personaje real, aparece desglosada en Doncella fingida y más tarde será la princesa Micomicona. Por otro lado, naturalmente, está Dulcinea del Toboso, personaje ficticio que, como señalo más arriba, adquiere personalidad real a lo largo de estos capítulos. De manera que las figuras femeninas ficticias dentro del *corpus* son solamente dos, correspondientes a las respectivas *apariencias* de Dorotea (Micomicona, la doncella fingida) y Aldonza (Dulcinea).

Los personajes femeninos reales que aparecen como actantes o aludidos en los capítulos de Sierra Morena suman, pues, quince: Luscinda, Teresa Panza, Sanchica (estas dos mencionadas por Sancho por perífrasis: “a mi mujer y a mis hijos”; I, XXV; 1998, 271; y luego en diversos lugares, como en II, V; 1998, 667; Reyre 2005, 738), la sobrina, Aldonza Lorenzo, el ama, la ventera, Maritornes, madre de Cardenio en alusión perifrástica (I, XXIV; Cervantes 1998, 263), Luscinda, su madre, sus dos doncellas (como dual), Dorotea como ella misma, Dorotea en su versión travestida (Díez 2004, 143-171),<sup>3</sup> su madre, su doncella, sus criadas (como colectivo). Y se establecen nuevas divisiones:

<sup>2</sup> La viuda se menciona en el cap. XXV, en un cuentecillo, relato dentro del relato (1998, 282-283). Jaramilla no es creación literaria sino directamente ficcional. Dorotea/Micomicona inventa su propia estirpe: “que yo saldré a buen puerto con mi verdadera historia. La cual es que el rey mi padre, que se llamaba Tinacrio el Sabidor [...] que mi madre, que se llamaba la reina Jaramilla” (1998, 347).

<sup>3</sup> En el cap. XXIV se alude a Daraida y Garapa, personajes disfrazados de mujer en *Crónica de don Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva (1998, 268).

a) Aludidas en el <i>corpus</i> del relato	b) Aludidas en las historias incrustadas	c) Actantes en los capítulos de Sierra Morena
Teresa Panza Sanchica (por perífrasis) La sobrina Aldonza Lorenzo El ama	Madre de Luscinda Doncellas de Luscinda Madre de Dorotea Criadas de Dorotea Una doncella de Dorotea	Luscinda La ventera Maritornes Dorotea real Dorotea travestida de hombre

De nuevo, una construcción tripartita con absoluto equilibrio numérico. Es difícil no pensar en la planificación cuidadosa. Así quedaría el diagrama completo:

#### Personajes femeninos ficticios en Sierra Morena

Mitológicos	Mitoliterarios	Literarios en el <i>corpus</i>
a) Colectivos Napeas Dríadas Ninfas	a) Colectivos Las Amarilis Las Filis Las Silvias Las Dianas Las Galateas Las Alidas	Dulcinea Una viuda Doncella fingida Micomicona Jaramilla
b) Individuales Elena Lucrecia Eco	b) Individuales Fili Tisbe Madásima Oriana Angélica	

#### Personajes femeninos reales en Sierra Morena

Aludidos en el <i>corpus</i>	Aludidos incrustados	Actantes
Teresa Panza* Sanchica* Sobrina El Ama Aldonza Lorenzo	a) <i>Colectivos</i> Doncellas de Luscinda Criadas de Dorotea	Luscinda Dorotea Dorotea travestida <sup>4</sup> La Ventera Maritornes
*Por perífrasis	b) <i>Individuales</i> Madre de Luscinda Madre de Dorotea Doncella de Dorotea	

<sup>4</sup> Evidentemente, Dorotea travestida y la doncella fingida responden a un mismo personaje, pero la incidencia textual es diferente ya que la doncella es *per se* una ficción puramente visual, mientras que Dorotea en traje de varón funciona como actante cuando narra su historia, antes de declarar su nombre.

¡Toda una *dispositio* digna de Quintiliano!

Desde luego, para un lector del *Quijote*, hablar de mujeres en Sierra Morena remite inmediatamente a los dos protagonistas destacados ya mencionados, Luscinda y Dorotea, pero conviene detenerse en una somera visión acerca del momento y el contexto en que los otros treinta y cinco personajes femeninos aparecen. Lo primero que salta a la vista es la heterogeneidad.

En Sierra Morena, los mundos quijotescos se entrecruzan con una densidad que no se había dado hasta ese momento. Es como si, al cobijo de una geografía sinuosa, la riqueza de personajes y motivos tuviera un marco de primer nivel que permite además un –aparentemente- accidentado *totum revolutum* de motivos y submotivos que, aunque muchos ya se habían presentado en capítulos anteriores -y Cervantes en pocas ocasiones utiliza la línea recta- es en esta franja textual donde decididamente comienza la superposición de planos, también en este caso para la vía femenina, como se evidencia en los esquemas planteados. Efectivamente, existe una clara simbiosis entre la realidad/ficción de estos personajes en una primera lectura, pero enseguida vemos que en casos como el área de lo doméstico, representada por las alusiones a el ama y la sobrina (don Quijote) o a Teresa Panza y Sanchica (Sancho), se cruzan tranquilamente recurrencias grecolatinas.

En el siguiente ejemplo puede advertirse cómo la alusión culta ya no sólo se emplea para el rasgo ficcional amoroso (Dulcinea), sino que se extiende, por primera vez en labios de don Quijote, hasta la figura real de Aldonza Lorenzo:

[...] por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, [...] y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo [...] bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...] ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia [...]. (I, XXV; 1998, 285)

Así, en un mismo párrafo, la singularidad, no sólo de Dulcinea (nombre pastoril, Iventosch 1964), sino de Aldonza, queda realzada, literariamente hablando, por la utilización de los personajes colectivos, añadiendo los individuales de Elena y Lucrecia para destacar valores como la hermosura y la honestidad. Y la diferencia en el concepto de belleza queda luego ampliada en la primera alusión a Angélica,<sup>5</sup> al neutralizar inmediatamente lo valorativo positivo del calificativo “la Bella” con lo negativo del nombre deadjetival “vileza” (I, XXV; 1998, 275). A esto hay que añadir el tratamiento, por primera vez real de Aldonza Lorenzo, “moza de chapa, hecha y derecha”, Sancho *dixit* (1998, 283), y que en ese momento, acaba de funcionar para el escudero como una anagnórisis a distancia (*vid. infra*).

Don Quijote, al llegar al lugar de su penitencia, volverá a utilizar el colectivo, en este caso, desde la mitología, para invocar a las napeas y a las dríadas, y resolverlo de

<sup>5</sup> Don Quijote volverá a referirse a Angélica en los inicios del capítulo siguiente (XXVI; 1998, 290-291) para reafirmar la falta cometida por la misma.

nuevo en la singularización de su dama:<sup>6</sup> “Oh, vosotras, napeas y dríadas [...] ¡Oh, Dulcinea del Toboso [...]” (I, XXV; 1998, 279).

Más casos. La aparición en singular de “Fili”, un nombre típico -y tópico- de la retórica pastoril (Iventosch 1975, 98-99), en el soneto de Cardenio tampoco se queda en la mera alusión sino que amplía el uso para dar pie a un jugoso comentario entre amo y criado, a costa del equívoco:

-Por esa trova –dijo Sancho- no se puede saber nada, si ya no es por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo.

-¿Qué hilo está aquí [...]

-Paréceme [...] que vuestra merced nombró ahí hilo [...]

-No dije sino Fili. (I, XXIII; 1998, 253)

Sancho, sin saberlo, acaba de proyectar en analepsis los sucesos principales de Sierra Morena ya que en efecto, Fili (Luscinda) será el hilo a través del cual se va a desenvolver el ovillo de muchos de los acontecimientos que tendrán lugar en los capítulos siguientes. Así queda de manifiesto en palabras del mismo Cardenio: “no interromperéis el hilo de mi triste historia” (I, XXIV; 1998, 262).

Efectivamente, la historia de Luscinda/Fili será el punto de partida para la trama entrecruzada de las dos historias de amor e intriga protagonistas de estos capítulos. Este símil tejedor se prolonga más tarde añadiendo un elemento de carácter disémico, la madeja representada por los cabellos de Dorotea, que funcionará también como señal para mejor comprensión de hechos. Un comentario más incluye Cervantes con este motivo: “La cual [historia], prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo” (I, XXVIII; 1998, 317). Hay que recordar que “Luscinda” es un nombre de carácter pastoril, relacionado etimológicamente con la luz, que Cervantes, según Iventosch escribe con “grafía italianizada” (1975, 32).

Núñez Rivera ha puesto de relieve otras raíces literarias del episodio, así si don Quijote se encuentra en Sierra Morena con Cardenio, en una novela, que Cervantes pudo tener en cuenta para estas historias entrecruzadas (Márquez Villanueva 1975; Zimic 1995), *Cárcel de amor*, Leriano se encuentra con el personaje llamado “auctor” en el mismo sitio (Núñez Rivera 2015, 208).

La referencia a Tisbe<sup>7</sup> se inserta dentro del paralelismo de la separación física de los amantes Cardenio y Luscinda impuesta por el padre de ésta, aunque el autor, para marcar la diferencia entre un “muro” (término que semánticamente sugiere obstáculo prácticamente insalvable) y la entrada a la casa de Luscinda, cuyo significado resulta bastante más flexible, matiza el hecho con un muy hábil uso adverbial, “casi”: “casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada por los poetas” (I, XXIV; 1998, 263).

También de labios de Cardenio surge la primera mención a Madásima, de nuevo como recurrencia metaliteraria, pretexto para que don Quijote se explaye, una más de tantas ocasiones, en la defensa de los libros de caballerías, deteniéndose en el *Amadís*: “La reina Madásima fue muy principal señora y no se ha de presumir que tan alta princesa se había de amancebar con un sacapotras” (I, XXIV; 1998, 269).

<sup>6</sup> Las alusiones mitológicas a las Ninfas y, concretamente, a la ninfa Eco aparecen en boca de autor: “En esto, y en suspirar, y en llamar [...] a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmeda Eco, que le respondiese, consolases y escuchasen, se entretenía [don Quijote]” (I, XXVI; 1998, 293).

<sup>7</sup> Tisbe aparecerá de nuevo en la segunda parte (XVIII), comentada en un soneto compuesto por el hijo poeta del Caballero del Verde Gabán (1998, 779), y también los amantes de la fábula servirán de comparación para los pastores Quiteria y Basilio (II, XIX; 1998, 783).

Don Quijote rebate la ofensa de Cardenio a Madásima en el estilo que venía utilizando para la defensa de Dulcinea y el propio autor así lo señala: “que así volvió por ella como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora” (I, XXIV; 1998, 269).

Esta circunstancia remite a la frase de inicio del presente trabajo:

Contra cuerdos y contra locos, está obligado cualquier caballero andante a volver por la honra de las mujeres, cualesquiera que sean, cuanto más por las reinas de tan alta guisa y pro como fue la reina Madásima, a quien tengo yo afición por sus buenas partes.(I, XXV; 1998, 272)

Así que, alrededor de Madásima, un personaje ficcional que, al fin y al cabo lo es de último nivel dentro de la obra cervantina, don Quijote vuelca nada menos que toda una declaración de principios en lo referido a la defensa de las mujeres. Todavía sin salir del mundo del *Amadís*, la mención a Oriana ayudará a situar, desde la imitación, el propósito penitencial del caballero: “[...] venid a mi memoria, cosas de Amadís” (I, XXVI; 1998, 291).

Por supuesto, son los personajes reales quienes representan el punto de anclaje para no arrebatar demasiado al lector, que desde los inicios del capítulo XXIII, y a pesar de lo escabroso del paisaje, se encuentra subsumido en un *locus amoenus* inverso. Se trata de no separar del todo a Sancho y a don Quijote de sus orígenes, utilizando esa superposición de mundos (Ferrerías 1982). Ahora es cuando Sancho, además de por el miedo, se ve acosado por la nostalgia que le hace pedir licencia para regresar “a mi casa, y a mi mujer y a mis hijos” (I, XXV; 1998, 271); los nombres de Teresa Panza y de Sanchica, aunque no pronunciados en alta voz, están implícitos en la frase de Sancho. Aquí se incrustan esos fragmentos, de fuerte cariz pragmático, referidos al pago de los tres pollinos, y en este sentido, nuestro caballero, inmerso como está en el concepto cortés del amor, presenta la versión femenina de uno de los lazos afectivos más fuertes de esa misma tradición cortesana en este caso, como mujer, la sobrina (I, XXV; 1998, 287). Don Quijote no olvida los vínculos familiares a los que se añade un rasgo de confianza, un reconocimiento de capacidad de gestión por parte de su pariente, al margen de su género y su juventud: “una sobrina que no llegaba a los veinte” (I, I; 1998, 36). De hecho, no nombra en Sierra Morena al ama (guardiana de la hacienda de Alonso Quijano), quien sólo es mencionada al barbero por parte del cura, en la venta: “Dígame, señor licenciado [...] ¿no es Sancho Panza, el que dijo el ama de nuestro aventurero [...]?” (I, XXVI; 1998, 294).

A partir de este momento, y en juego de contraste de planos de lugar – sierra/venta-, la mixtura realidad/ficción ya no sólo está en la palabra y los hechos del loco don Quijote, sino en los de los cuerdos de la venta, circunstancia que desemboca en el punto más alto de la paradoja con el alquiler de las prendas que la ventera proporciona al cura y al barbero, dando inicio a la primera sustanciosa escena de travestismo que, por cierto, es ideada por el cura y que “no le pareció mal al barbero” (Rodríguez Fischer 1989, 145-148):

Con el fin de devolver a don Quijote a su aldea [...] el cura da en “un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote” que consiste en vestirse “en hábito de doncella andante” (I, 26). Es evidente que el narrador –y Cervantes- se complace en describir la transformación del cura, en el capítulo 27, [...] “hombre docto” que, quizá movido por su deseo de ayudar a un vecino o tal vez por su pasión por los libros de caballerías y probablemente por las



aventuras, olvida que el Concilio de Trento prohibía no usar el hábito clerical y lo olvida nada menos que para vestirse de mujer, pues “el que un cura se disface de doncella confiere a la transgresión un carácter sacrílego; sin duda por eso se le propone al barbero intercambiar los papeles, lo que acepta éste de buen grado”. Esa transformación travestista es calificada por el cura como simple “disfraz.” (Díez 2004, 155-156)

A este juego de paradojas se añade una más en iniciativa femenina, en este caso, rozando la irreverencia, las oraciones de: “la buena de Maritornes, que prometió rezar [...] porque Dios les diese buen suceso en tan arduo y tan cristiano negocio” (I, XXVII; 1998, 301; subrayado mío).

De manera que, el mundo real representado por la familia y los vecinos convive con sucesivos mundos ficcionales en los que la focalización hacia las mujeres entra en campos estructurales:

[...] these transformations have more to do with Cervantes depiction of gender norms and Spanish religious dogma. They cast doubt on our initial perceptions as readers -things are not what they seem to be- as they disturb the self-identity of gender in the novel.

By confusing the lines of gender and pointing out its constructedness, such transformations introduce a principle of ambiguity into the rigid binarisms of Spanish orthodoxy: male vs. female, Christian vs. Moor, heterosexual vs. homosexual. (Fuchs 1996, 4-28)

La narración se encamina ahora hacia las otras figuras de primer nivel que protagonizan estos capítulos serranos, Dorotea y Luscinda. Ésta última ya es conocida para el lector a raíz del relato de Cardenio, pero la conclusión de hechos narrada por Dorotea amplía significativamente el retrato de este personaje, sobre todo en lo que se refiere a iniciativas notables. Y es que generalmente, a Dorotea se le atribuye el papel de “mujer fuerte” (Redondo Goicoechea 2005, 457), lo que, por contrario, parece situar a Luscinda en una actitud más pasiva, pero no debe olvidarse que la resolución más categórica proyectada en los capítulos de Sierra Morena, el suicidio, era Luscinda quien la preparaba al proponerse llevarlo a cabo, antes de entregarse a Fernando, por muy legítimo esposo que éste pareciera. Es en cambio Dorotea quien -para conmoción de un concepto actual de mujer-, se arrodillará ante Fernando en actitud suplicante (I, XXXVI; 1998, 427). En estas dos mujeres se dan una serie de cruces caracterológicos que, siendo similares en el fondo, difieren tanto en la forma que el lector tiende a creer que son imágenes opuestas. Para bucear un poco en estas manifestaciones hay que partir de la figura común a ambas, Fernando; Cardenio sólo tiene vínculo con Luscinda; su relación con Dorotea es hija del azar. Don Fernando es el malo en este quiasmo de personajes pero no debe perderse de vista que, después de todo, en el texto queda patente que en ningún momento, aunque lo intentara, hizo uso de su legítimo derecho conyugal, a pesar de estar -en principio- legalmente casado con Luscinda, lo que no deja de ser un detalle. Por otro lado, a pesar de la violencia que se desprende de la unión física con Dorotea, dicha violencia lo es, sobre todo, de palabra. Don Fernando posee numerosos defectos (quizá el mayor, para la época, la descortesía). Pero no es un violador *sensu stricto*. Bien es cierto que ella, en la narración de los hechos (I, XXVIII; 1998, 327) afirma: “apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado”, pero unos párrafos antes, la misma doncella declaraba que don Fernando (I,

XXVIII; 1998, 326) tomó “una imagen que en aquel aposento estaba”,<sup>8</sup> y esto sugiere que en ese momento, sólo la tenía asida con un brazo, lo que quizá hubiera permitido que ella se soltase, al menos, momentáneamente. Cada lector puede sacar sus propias conclusiones pero lo que queda claro es que Dorotea consiente en la unión física, eso sí, tras la promesa de matrimonio. En este sentido, hay que tener en cuenta que la época de publicación de la primera parte del *Quijote* (1605), Trento ya había dictaminado la invalidez del matrimonio secreto o bajo palabra, que en épocas anteriores se consideraba sacramento, pero la vacilación temporal del relato “no ha mucho tiempo” permite al autor otra vacilación, en este caso, argumental:

Cervantes se vale de las leyes encontradas, la ambientación pre-tridentina, y los casos más extraños para retar los convencionalismos sociales que apuestan por la individualidad y la libertad del amor y el albedrío. (Delgado-García 2013, 66)

Dos cuestiones se nos plantean: Uno, después de todo, se supone que Fernando es un caballero (como al final de la historia quedará patente) y Dorotea es una mujer acostumbrada, según sus propias palabras, a tomar decisiones: “De todo aquello que un tan rico labrador como mi padre puede tener y tiene, tenía yo la cuenta y era la mayordoma y señora” (I, XXVIII; 1998, 322).

Dos: Fernando, a pesar de su linaje y su posición, es un segundón, es decir, sin apenas bienes que heredar. No parece descabellado pensar que, al margen de urgencias amorosas, no se le fuera la vista detrás de la hacienda de “una labradora rica”; de modo que, despliega la estrategia para lograr una unión ventajosa en doble sentido para él, sólo cuando se le presenta la posibilidad de fortuna unida a un nivel social paralelo al suyo, es decir, Luscinda, “doncella tan noble y tan rica como yo” (I, XXIV; 1998, 263), Cardenio *dixit*, aunque en un momento de la narración de Dorotea, ésta afirma que la fortuna de Luscinda no es tanta, e incluso parece deducirse que es menor su hacienda que la de la labradora (I, XXVIII; 1998, 328). Lo cierto es que la historia de amor entre Fernando y Dorotea hace aguas por todas partes, aunque, como se desprende de la escena de la habitación, sí que es evidente una fuerte atracción sexual, y no sólo por parte de Fernando sino por la de la doncella, que, frente al rechazo mostrado hasta entonces, declara: “[...] y, finalmente, su disposición y gentileza, que, acompañada con tantas muestras de verdadero amor pudieran rendir a otro tan libre y recatado corazón como el mío” (I, XXVIII; 1998, 327).

Y si la hacienda puede ser el objetivo de Fernando, en determinado momento la condición social pudiera serlo de Dorotea: “Si no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a gran estado” (I, XXVIII; 1998, 326).

Que la dama es emprendedora y acostumbrada a decidir por sí misma lo reafirma el hecho de ausentarse de sus entornos familiares valiéndose de la vieja técnica del uso de ropajes masculinos (Luna 1993, 35-46). El disfraz es un recurso de supervivencia que en la propia naturaleza se manifiesta constantemente. En el caso de Dorotea, la indumentaria varonil actúa como protección y así lo manifiesta ella misma:

[,,] hallé un ganadero que me llevó por su criado [...] al cual he servido de zagal todo este tiempo, procurando estar siempre en el campo por encubrir estos cabellos que ahora, tan sin pensarlo, me han descubierto. (I, XXVIII; 1998, 331)

<sup>8</sup> “Tomar. Vale recibir o assir alguna cosa” (Covarrubias 1989, 966a). Aunque, ciertamente, el contexto permitiría ampliar el significado, “tomar por testigo”. Creo que la ilustración de Gustavo Doré aún está muy presente en los lectores y en ella, el ilustrador recoge esta posibilidad de un solo brazo alrededor de Dorotea (Clemencín 1950, 246).

Los cabellos, esa madeja que, junto al hilo (Fili) sustenta la intriga de estos pasajes. Todo un campo semántico para disponer esa trama cruzada. El disfraz de la joven es el consecuente inverso de los propósitos del cura y el barbero. Y otra vez se superpone el plano real de lo abrupto del paisaje serrano con el de un oasis de amenidad en la cuidadosa puesta en escena de la ambigua aparición de Dorotea. La descripción del cuadro real con el que se topan el cura, el barbero y Cardenio está trufada de la apariencia que el propio cuadro ofrece: “vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador [...] las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna [...] de blanco alabastro parecía” (I, XXVIII; 1998, 318).

Según palabras de Ruiz Pérez:

La aparición de la joven que veremos convertirse en Micomicona nos llega a los lectores de una manera perspectivista, siguiendo las percepciones que de la misma tienen los dos andantes convecinos, de modo que el disfraz masculino se impone, hasta que en las cercanías el pie desnudo -como símbolo de la desnudez de un alma que ha de acudir al refresco en su camino- revela la verdadera identidad de su dueña, al menos en el aspecto de su sexo. (Ruiz Pérez 1995, 147-165)

La vacilación genérica se prolonga en las palabras de Cardenio, que en la evidente duda, ladea el lenguaje hacia lo epiceno: “Ésta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina” (I, XXVIII; 1998, 318). El dato real se impone enseguida: “Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer” (I, XXVIII; 1998, 318-319).

Y todavía, cuando ya la evidencia de hallarse ante una mujer es absoluta, el cura, dilatando un punto más la disemia genérica, dice: “[...] señora mía, o señor mío, o lo que vos quisierdes ser” (I, XXVIII; 1998, 320).

Así que la presentación de Dorotea necesita más de dos páginas para establecer de manera inequívoca su condición de mujer. Y habrá de transcurrir todo el capítulo y parte del siguiente para que esta doncella fingida cobre realidad total con la pronunciación en voz alta de su nombre, Dorotea, antes de travestirse de nuevo en ser ficcional como princesa Micomicona.

Volvamos a Luscinda. Hasta bien entrado el capítulo XXXVI, todo lo que sabemos de ella nos llega de manera indirecta, bien por la descripción de Cardenio, bien por la narración –dentro de su narración– de Dorotea. La voz de autor la describe como “lastimada señora” (I, XXXVI; 1998, 425) y en silencio, a su llegada a la venta, en compañía de Fernando, poco antes de que, por primera vez aparezcan sus palabras en estilo directo, ya que la carta que envía a Cardenio para sugerirle que la pida a su padre, está recitada de memoria por éste (I, XXVII; 1998, 306). A pesar de ello, ya en aquella carta se vislumbraba un punto de iniciativa femenina, reforzada por la otra misiva que, tras el desmayo de los esponsales, le fue encontrada junto al puñal con el que pensaba quitarse la vida. Esta circunstancia queda reforzada por las primeras palabras que Luscinda pronuncia en voz alta, las cuales se inician con una negación y están llenas de rotundidad:

Jamás la dije [mentira] [...] antes por ser tan verdadera y tan sin trazas mentirosas me veo ahora en tanta desventura; y desto vos mesmo quiero que seáis el testigo, pues mi pura verdad os hace a vos ser falso y mentiroso [...] y acabadme con él la vida; que como yo la rinda delante de mi buen esposo, la

daré por bien empleada; quizá con mi muerte quedará satisfecho de la fe que le mantuve hasta el último trance de la vida. (I, XXXVI; 1998, 426)

El discurso anterior deja claro que, a la que un sirviente se refería así: “según se puede colegir por su habito, ella es monja o va a serlo” (I, XXXVI; 1998, 425), a pesar del tiempo transcurrido,<sup>9</sup> y probablemente con episodios de forcejeo con su esposo legal, ha sido respetada por éste, lo que, de nuevo, nos reafirma en la similar circunstancia vivida en la alcoba de Dorotea, y en que el desenlace de dicho episodio fue con consentimiento de ambos.

Decía más arriba que estas dos mujeres son similares en el fondo y, de hecho, en ambas realza de uno u otro modo la fortaleza de espíritu, la capacidad de decisión, la iniciativa, cualidades con las que Cervantes adorna muchos de sus personajes femeninos en el *Quijote* y en otros muchos casos. Decía también que Sierra Morena ofrece por primera vez una visión coral del texto que se resuelve poco a poco en sentido reductor, convergiendo hacia el cuarteto representado por las dos parejas (Zimic 1995, 17-58) pero con evidente conclusión en ambas figuras femeninas. Una concepción binaria y complementaria de figuras femeninas, como binario y complementario resulta el tándem-vector de la obra entera en masculino: don Quijote y Sancho.

Con el arribo de todos los actantes a la venta, se cierra la *cornice* serrana, con lo que los capítulos 23-26 quedan enroscados sobre sí mismos, no tanto como el interludio al que se refería Finello (*vid. supra*), sino como relato independiente, susceptible a su vez de diseminarse en microrrelatos que dotan al pasaje/paisaje de una inmensa riqueza argumental. El marco se cierra, pues, independientemente de las resoluciones posteriores. Y, como he pretendido resaltar en estas páginas, sea desde la metaficción mitológica, sea desde la realidad quijotesca, la voz femenina se alza con protagonismo casi absoluto.

---

<sup>9</sup> Al menos seis meses, según el pastor que encuentran don Quijote y Sancho en el capítulo XXIII y dice de la mula de Cardenio: “Pues a buena fe que ha ya seis meses que está en ese lugar.” (I, XXIII; 1998, 257).

**Obras citadas**

- Barella Vigal, Julia. "Las *novelle* y la tradición prosística española." *Estudios humanísticos. Filología* 7 (1985): 21-29.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1986.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Dir Francisco Rico. Barcelona: Crítica/Instituto Cervantes, 1998.
- Clemencín, Diego. *Comentarios a Don Quijote de la Mancha. Edición IV Centenario*. Madrid: Castilla S. A., 1950.
- Colón Calderón, Isabel. "Los espacios de Sierra Morena: de los amenos prados al derrumbadero de Dorotea (*Quijote*, I, XXIII-XXIX)." En Javier Bascuñana Soler ed. *Filosofía y literatura. Cuatrocientos años después del Quijote*. Almería: Junta de Andalucía/Delegación Provincial de Almería/Centro de Profesorado de Almería, 2006. 149-158.
- Colón Calderón, Isabel. "Sobre el motivo de los enamorados dormidos sorprendidos en el lecho. Aproximaciones a la imitación cervantina: de la leyenda de Tristán al *Decamerón* en *El celoso extremeño*." En Isabel Colón Calderón y David Gozález Ramírez eds. *Estelas del "Decamerón" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo XCV), 2013. 13-29
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Altafulla. 1989.
- Delgado-García, Nitzaira. "La *Novella*, el amor y el matrimonio secreto en el *Quijote*." En Isabel Colón Calderón y David Gozález Ramírez eds. *Estelas del "Decamerón" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo XCV), 2013. 61-80 .
- Díez, J. Ignacio. "Reflexiones teóricas y casos prácticos de travestismo en Cervantes: el hombre vestido de mujer." En J. Ignacio Díez. *Tres discursos de mujeres (De poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. 143-171.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus, 1982.
- Fuchs, Barbara. "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*." *Cervantes* 16 2 (1996): 4-28.
- Iventosch, Herman. "Dulcinea, nombre pastoril." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 17 1 2(1964): 60-81.
- Iventosch, Herman. *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*. Valencia: Castalia, 1975.
- Luna, Lola. "Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*". En Ana Caro. *Valor, agravio y mujer*. Ed. Lola Luna. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1993. 35-46.
- Núñez Rivera, Valentín. *Cervantes y los géneros de la ficción*. Madrid: Sial, 2015.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- Redondo Goicoechea, Alicia. "Cuánto hablan las mujeres del *Quijote*." En Fanny Rubio, ed. *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense (Instituto de Investigaciones feministas), 2005. 445-459.
- Reyre, Dominique. *Dictionnaire des noms des personnages de Don Quichote de Cervantes*. Paris: Edit. Hispaniques, 1980.

- Reyre, Dominique. "Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*." *Príncipe de Viana* 66 236(2005): 727-742.
- Rodríguez Fischer, Ana. "La ambigüedad del *Quijote*", en *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*. *Anthropos* "Suplemento" 16 (1989): 145-148.
- Rodríguez-Luis, Julio. "Los dos comienzos de la historia de Cardenio." *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXV(1976): 102-111.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 15 1 (1995): 147-163.
- Ruta, Marina Caterina. "Lecturas italianas de Cervantes." *Península, Revista de Estudios Ibéricos* 4 (2007): 11-21.
- Zatling Boring, Phillis. "Women in the *Quixote*. Revisited." *StHum* 4 (1974): 35-40.
- Zimic, Stanislav. "Los amores entrecruzados de Cardenio, Luscinda, Dorotea, Fernando (*Don Quijote* I, 23-32; 35-38; 44, 46, 47)." *Acta Neophilologica* 28 (1995): 17-58.